

ETHOS

Rok 13
2000 nr 4(52)

PRZESŁANIE ZBIGNIEWA HERBERTA

- * OD REDAKCJI – Przekraczanie horyzontów a poezja (W. Ch.) 5
- * JAN PAWEŁ II – Piękno i tajemnica (fragmenty *Listu do artystów*) 13

TRANSCENDENCJA PIĘKNA

- * Kard. Carlo M. MARTINI – Jakie piękno zbawi świat? (tłum. Z. Zwolska) 19
- * Stefan SAWICKI – O istocie i istotnych cechach poezji 36
- * Wojciech CHUDY – Sztuka a problem jej prawdomówności i kłamstwa 42

BÓG I POEZJA

- * Jadwiga PUZYNINA – Niebo Herberta 71
- * Tomasz GARBOL – Kilka czystych taktów 82
- * Maciej NOWAK – „...stopień do mojej ułomnej metafizyki”. Herbert i liturgia 97

PIĘKNO WOBEC CIERPIENIA

- * Ks. Jan SOCHOŃ – Bóg Poety 111
- * Lesław HOSTYŃSKI – Herberta metafizyka cierpienia a filozofia Henryka Elzenberga 126

NA STRAŻY WARTOŚCI

- * Zdzisław NAJDER – Ojczyzna i naród w poezji Zbigniewa Herberta 139
- * Jan PROKOP – *Raport z oblężonego Miasta* po (prawie) dwudziestu latach 150
- * Adam CZERNIAWSKI – Fortynbras czy Hamlet? – czyli o autonomii poezji 157
- * Józef FERT – Hala Pana Cogito czyli wszystko na sprzedaż 163
- * Piotr SIEMASZKO – Piękno jako odpowiedź. O malarskich fascynacjach Zbigniewa Herberta 172

ROZMOWY „ETHOSU”

- * Chrześcijaństwo i kultura. Z księdzem arcybiskupem Józefem ŻYCIŃSKIM rozmawia ksiądz Alfred WIERZBICKI **187**

MYŚLAĆ OJCZYŻNA...

- * Lech CHMIELEWSKI – Skazany na śmierć i zapomnienie **197**

OMÓWIENIA I RECENZJE

- * Wojciech KRUSZEWSKI – Autorytet poetycki Zbigniewa Herberta (rec. D. Opackiej-Walasek – „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996) **207**
- * Wacław PYCZEK – Próby poznawania Herberta (rec. *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998; *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000) **212**
- * Maria CYRANOWICZ – Herbertowskie inedita (omówienie numerów 68(1999), 69(2000), 70(2000) „Zeszytów Literackich” poświęconych Z. Herbertowi) **218**
- * Agnieszka BIELAK – Interpretacje i dowolności (rec. M. Adamca, „...Pomnik trochę niezupełny...”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996) **223**
- * Małgorzata KITOWSKA-ŁYSIAK – Sztuka w kontekście religii (rec. D. K. Łuszczka OSPPE, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, Warszawa 1998) **227**
- * Propozycje „Ethosu” **233**

SPRAWOZDANIA

- * Tomasz GARBOL – Przybliżanie Herberta (sprawozdanie z wystawy „Zbigniew Herbert. Epilog burzy” (17 III – 31 XII 2000) w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie i z wystawy „Zbigniew Herbert. Czujący kamień” (1 III – 31 VIII 2000) w Muzeum Okręgowym na Zamku w Sandomierzu) **239**

PONTYFIKAT W OCZACH ŚWIATA

- * Leonard GÓRKA SVD – Pielgrzymka do korzeni i źródeł wiary. Jan Paweł II w Egipcie (24-26 II 2000), w Jordanii i w Izraelu-Palestynie (20-26 III 2000) **247**

PRZEZ PRYZMAT ETHOSU

- * Cezary RITTER – Do źródeł solidarności **255**

BIBLIOGRAFIA

- * Bibliografia utworów artystycznych Karola Wojtyły (oprac. Maria FILIPIAK) **257**
- * Noty o autorach **263**
- * Summary **269**
- * Contents **271**

OD REDAKCJI

PRZEKRACZANIE HORYZONTÓW A POEZJA

Poezja Zbigniewa Herberta, jak rzadko która, wywołuje pojęcie ethosu. Każdy, kto czytał *Raport z oblężonego Miasta* albo *Potęę smaku*, wie, że w utworach tych mieści się o wiele więcej niż zwykliśmy oczekiwać od przeżycia estetycznego, a więc od czegoś, co niesie ze sobą przyjemność i odprężenie, co koi harmonią, cieszy wdziękiem, pobudza wyobraźnię i ogólnie rzecz biorąc – pozwala poczuć się lepiej. Czytając Herberta odkrywamy często rezonującą w nas strunę zapomnianych lub zaniedbanych **p o w i n n o ś c i**. Słowa złożone przez poetę nie wpływają wcale kojąco na nasze samopoczucie. Reflektujemy przeżywanie piękna, lecz także skierowane do nas specyficzne wezwanie. Wywołuje to niepokój, jak zawsze, gdy mamy uczynić coś, czego dawno nie robiliśmy. Czytamy te strofy niepewni, czy jesteśmy w stanie sprostać stawianym w nich wymaganiom, a zarazem coraz pełniejsi przekonania, że musimy stanąć wobec nich twarzą w twarz. Może dlatego Andrzej Franaszek nazywa Herberta „poetą metafizycznego niepokoju”.

Potrzeba piękna jest zjawiskiem ogólnoludzkim i obecnym w kulturze różnych czasów oraz poziomów. Starożytni poprzez wzorzec aksjologiczny „kalokaghatía” wyrażali pogląd, iż czyn ludzki lub dzieło dobre moralnie – są zarazem piękne. Do dziś przekonanie to zawiera się w potocznym określeniu wysoko wartościującym z pewnością nie tylko w aspekcie estetycznym: „piękny człowiek”. Piękno wpływa na atmosferę współżycia między ludźmi, współtworzy ład kultury. „Muzyka łagodzi obyczaje” utrzymywał z uporem Jerzy Waldorff. Nasza zaś pluralistyczna epoka przyswoiła sobie maksymę klasyka – „Różnić się pięknie” – czyniąc z niej wyróżnik współczesnego ethosu. Współdziałanie moralne, a nawet religijne sztuki – szlachetnej muzyki, dobrego malarstwa czy słów pełnych istotnych znaczeń i związanych piękną formą – jest w stanie **o d m i e n i ć s e r c e** ludzkie. Przypomnijmy raz jeszcze nawrócenie Paula Claudela podczas mszy gregoriańskiej. Liturgia potrzebuje piękna, które nie zatrzymując uwagi na sobie otwiera duszę człowieka na to, co niewidzialne. Kard. Carlo M. Martini w tekście publikowanym w niniejszym numerze mówi

o „rytmach słów, ciszy, śpiewu, muzyki i gestów” składających się na „piękną celebrację” Mszy świętej.

Tkwiąca w nas niezmiennie potrzeba piękna odzywa się szczególnie głośno wtedy, gdy – przez kontrast – dostrzegamy wokół raczej przykłady brzydoty, nieforemności i nieładu. Tak jak teraz właśnie, gdy dziesięcioletnie przeistaczanie się kraju – gospodarcze, polityczne, kulturalne i obyczajowe – sprawiło, iż dany nam jest wszechobecny amalgamat wartości i antywartości, schludności i brudu, stałości i ruiny. Ulice, na których przepych świeżo odnowionych kamienic sąsiaduje z prowizorką bieda-sklepików stłoczonych w brudnych, pełnych wykrotów i śmieci podwórkach. Ubrania ludzi wypełniających ulice, sklepy i biura, ujednolicone w stylu i gatunku, odstręczają od patrzenia na odziane w nie postacie. Telewizja na stu kanałach atakuje nasze umysły syntetyczną szpetotą szmiry i powierzchowności. Po czasach aktów „pięknej odwagi” i altruizmu nadeszła epoka, w której – jak mówił sam Herbert – „wybuchła epidemia instynktu samozachowawczego”. Zalewa nas brzydota mowy, jaką ludzie komunikują się między sobą. Zdradza ona interesowność, zawiść, agresję albo bezmyślną obojętność będące częstym motywem dialogów. Odnosi się to zwłaszcza do języka polityków, a także przeważającej części dziennikarzy i publicystów politycznych. Czytając teksty, w których prosta teza propagandowa podana zostaje w otocze nic nie znaczących lub samo się znoszących wyrażeń oraz karykaturalnej gramatyki, lub słuchając ich, czujemy intuicyjnie, że za brzydotą języka ukrywają się brzydkie intencje lub czyny.

Na tym tle wszelkie przejawy piękna, urody czy wdzięku – zachowania, działania artystycznego lub jakiegoś innego przedsięwzięcia – nabierają szczególnego znaczenia, *n i e t y l k o* estetycznego. W świecie potężniejącej globalizacji, która coraz bardziej widocznie staje się nie tyle zapowiadany i oczekiwany ład pluralistycznym, co raczej kontrolowanym chaosem, nawet drobne akty obrony lub kreacji tego, co łączyło zawsze ludzi zaspokajając ich potrzebę piękna, nabiera wyższego sensu. Nie jest dziś mało – umieć się ze smakiem ubrać, zaśpiewać piosenkę dla samej przyjemności (nie w stadnym ryku biesiadnym), stosownie się zachować („znaleźć się”, jak mawiano) w każdej sytuacji czy wygłosić mowę jasną i poprawną polszczyzną. Te i tym podobne umiejętności lub talenty włączają się w odwieczny strumień sztuk, w szczególności sztuk pięknych, poprzez które zawsze wyrażała się część integralnej jedności tego, co ogólnoludzkie a zarazem indywidualnie osobowe.

Ranga sztuki, tak pomniejszana obecnie przez komercjalizację i ducha konkurencji z jednej strony, z drugiej zaś – przez tendencję do kulturowej unifikacji i technologiczne możliwości powielania – polega w istocie na walorze prawdziwościowym oraz moralnym. W świecie współczesnym istnieje wiele przykładów sztuki nieprawdziwej, złej i deprawującej. Jednak dzieła sztuki autentycznej dziś – jak i przed wiekami – odznaczają się owymi niekiedy trudno uchwytnymi rysami prawdy i dobra podanymi w formie zmysłowej, która nie tylko informu-

je, ale także – zachwyca. Dzięki autentycznemu dziełu sztuki człowiek – artysta albo odbiorca – t r a n s c e n d u j e brzydotę. Nie tylko tę rażącą nasze uczucia estetyczne, lecz również brzydotę intencji, przekonań oraz uczynków – tkwiącą w nas lub odczytywaną w innych.

Jak mówi znane powiedzenie filozofów-estetyków, „sztuka jeszcze nikogo nie zbawiła, jednak dobrze, jeżeli pamięta, że takie jest jej zadanie”. W pojęciu sztuki rozumianej w jej uniwersalnym kontekście tkwi bowiem zawsze element m i ł o ś c i. Jego brak sprawia, że powstaje dzieło „zimne”, jakkolwiek doskonały byłby artyzm wykonania obrazu, rzeźby czy filmu. Dzieło tworzone con amore wyraża afirmację człowieka, świata i – w ostatecznej perspektywie – afirmację Stwórcy; te same wartości stają się udziałem wrażliwej percepcji dzieła powstałego z intencją piękna. Kardynał Martini w cytowanym wyżej tekście *Jakie piękno zbawi świat?* ukazuje horyzont teologiczny tak pojętej estetyki. Horyzont ów wyznacza miłość zbawcza Jezusa Chrystusa, będąca „Piękniem, które promieniuje i przemienia tego, kogo dotyka”.

Twórczość Zbigniewa Herberta jest w pewnym specyficznym sensie wyrazem takiej właśnie koncepcji sztuki. Można ją nazwać koncepcją klasyczną: poezja Herberta dotyka najwrażliwszych – egzystencjalnych – treści życia człowieka, narodu lub kultury, od strony formy opierając się na tradycyjnie rozumianym pięknie wydobywanym ze słowa.

Szczególną jednak cechą tej twórczości stanowi j e d n o ś ć postawy i kreacji poety. Debiutował w trudnym dla twórczości afirmującej prawdę roku 1950. Pisał do końca życia, do 1998 roku – i do końca pozostał wierny owemu klasycznemu posłannictwu sztuki, które nakazuje pięknu, aby nie tylko było piękne, ale aby pomagało człowiekowi żyć, aby było dobrem i prawdą rozświetlającymi szlak ludzkiego zbawienia. Herbert był prawdziwie księciem niezłomnym społeczności polskich pisarzy i intelektualistów. W okresie rządów komunistycznych znajdował się w tej garstce pisarzy niepokornych, którzy nie pozwolili, by dotknęła ich „hańba domowa”. Jak oni, płacił za to: trudnościami publikacji (pierwszy tomik wydał dopiero w 1956 roku), milczeniem krytyki, niechęcią większości środowiska, traktującego jako rzecz zupełnie naturalną oddawanie władzy lenna duchowego w zamian za przywileje społeczne lub materialne. W dekadzie po „okrągłym stole” zdecydowanie sprzeciwiał się literackim i etycznym fałszom dyktowanym przez nowy kanon poprawności politycznej. Głośna sprawa z epitetem „komunistyczny Dyzma” oraz konflikt z Czesławem Miłoszem na tle traktowania odrębności państwowej Polski w okresie PRL były najbardziej wyraźnymi społecznie i politycznie dowodami niezmienności aksjologicznej Herberta i jego twórczości. Niezmienna była też niesprawiedliwość, jaką płacono mu za to, że ważył się być wiernym. Recenzje w najwyżej nakładowych pismach pisane „półgębkiem”, jakby przez zaciśnięte zęby; faktyczny brak promocji tej jednej z najznamienitszych poezji języka polskiego w ogóle, nie tylko wieku dwudziestego („szkoda, że za życia mało

znany na Zachodzie” – pisał po śmierci Herberta Władimir Bukowski¹); mało kto wie, iż od połowy lat sześćdziesiątych był około dwudziestu razy na liście do literackiej nagrody Nobla, tajemnicą poliszynela były w czasie ostatniej dekady intensywne zabiegi kreatorów norm poprawności politycznej w Polsce, aby nagrody tej nie otrzymał.

Źródła postawy moralno-twórczej Zbigniewa Herberta są jednak o wiele głębsze niż wskazywałyby na to wzbudzające rezonans publiczny fakty społeczno-polityczne. Jednym z tych źródeł jest w a r t o ś ć o j c z y z n y i n a r o d u. Jego miłość do Polski, rozumiana i odczuwana w sposób odległy od potocznie pojmowanego nacjonalizmu, czerpała swoją siłę z zakorzenienia w najlepszej tradycji narodowej – zgodnej z uniwersalnym dziedzictwem dziejowym: „Hektora, Gilgamesza, Tukidydesa”. (Warto przeczytać w tym kontekście publikowany w niniejszym numerze tekst Zdzisława Najdera.) Autor *Przestania Pana Cogito* – Lwowianin posiadający pradziadka Szkota oraz wnuk Ormianki – uderza w najsłabsze tony patriotyzmu wyczuwalne jedynie przez ucho osłuchane w brzmieniu wartości ogólnoludzkich.

Owa delikatność strun poetyckich i powściągliwość w wyrażaniu tego, co dla każdego z nas najbardziej własne, intymne i nieprzekazywalne (miłość ojczyzny, przeżywanie piękna, erotyzm), przejawia się u Herberta przede wszystkim w wierszach, które wprost nazwać można r e l i g i j n y m i (niekiedy: metafizycznymi). Jedynie grubość narzędzi metodologicznych lub stereotypowość pojęć i emocji, wiązanych przez niektórych krytyków i teoretyków literatury z ekspresją wiary, każe im mówić o takich utworach, jak *De profundis*, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, *Domysły na temat Barabasa* czy niezwykle cykl pod tytułem *Brewiarz*, w kategoriach „pustego nieba”, „agnostycyzmu” czy „etyki bez uzasadnień”. W istocie religijna poezja Herberta zawiera wyznanie wiary – wiary chrześcijańskiej – będące próbą uchwycenia wyrazu i odpowiedzi Transcendencji na żywioną głęboko przez człowieka współczesnego potrzebę zawierzenia Bogu. Ścisłym głosem, tłumiąc bezpośredniość patosu i starając się przewyciężyć w milczeniu – siłą piękna – niszczące cierpienie towarzyszące zarówno egzystencji, jak i trawiącej go chorobie, Poeta śpiewa afirmację Boga najbliższego człowiekowi. Afirmację Chrystusa stojącego w cieniu, widocznego na drugim planie dzisiejszych środków przekazu i „pomniejszonego” perspektywą „wielkich spraw światowych” – przecież jednak dostarczającego ostatecznego sensu i nadziei na zbawienie.

Herbertowi wystarcza do budowania tej teologii piękna „kilka czystych taktów” – jak ukazuje w swoim artykule zamieszczonym poniżej Tomasz Garbol, młody adept polonistyki KUL. Niebo Herberta nie jest puste. Jadwiga Puzynina w ścisłej a zarazem kunsztownej analizie jego utworów unaocznia, iż jest to niebo zbudowane z sugestii, pytań, wahań, a nawet wątpliwości, niebo,

¹ „Tygodnik Solidarność” 1998 nr 32, s. 13.

w którym radość, nadzieję na miłość i wyzwolenie przynoszą raczej dobre uczynki spełniane w ukryciu i skierowana „do góry” niepewna modlitwa wypowiedzana czystym sercem i często tylko „własnymi słowami” – niż entuzjastyczny krzyk bijący wzwyż przy akompaniamencie trąb i łopotu feretronów. Taka estetyka sacrum i „teologia piękna” świadczą o Zbigniewie Herbercie jako o jednym z tych niewielu twórców, którzy posiadli dar przybliżenia „Boga prawdziwego” współczesnemu człowiekowi.

W. Ch.

**JAN PAWEŁ II
PIĘKNO I TAJEMNICA**

JAN PAWEŁ II

PIĘKNO I TAJEMNICA¹

[...]

Jaka jest różnica między „stwórcą” a „twórcą”? Ten, kto stwarza, daje samo istnienie, wydobywa coś z nicości – *ex nihilo sui et subiecti*, jak mówi się po łacinie – i ten ściśle określony sposób działania jest właściwy wyłącznie Wszechmogącemu. *T w ó r c a* natomiast wykorzystuje coś, co już istnieje i czemu on nadaje formę i znaczenie. Taki sposób działania jest właściwy człowiekowi jako obrazowi Boga. [...]

Bóg powołał zatem człowieka do istnienia, powierzając mu zadanie bycia twórcą. W „twórczości artystycznej” człowiek bardziej niż w jakikolwiek inny sposób objawia się jako „obraz Boży” i wypełnia to zadanie przede wszystkim kształtując wspaniałą „materię” własnego człowieczeństwa, a z kolei także sprawując twórczą władzę nad otaczającym go światem. Boski Artysta, okazując artyście ludzkiemu łaskawą wyrozumiałość, używa mu iskry swej transcendentnej mądrości i powołuje go do udziału w swej stwórczej mocy. [...]

Każda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę. Ma swoje źródło w głębi ludzkiej duszy – tam, gdzie pragnienie nadania sensu własnemu życiu łączy się z nieuchwytnym doznaniem piękna i tajemniczej jedności rzeczy. Wszyscy artyści zdają sobie sprawę, jak głęboka przepaść istnieje między dziełem ich rąk, nawet najbardziej udanym, a olśniewającą doskonałością piękna, dostrzeżonego w chwili twórczego uniesienia: wszystko, co zdołają wyrazić malując, rzeźbiąc i tworząc, jest jedynie przebłyskiem owej światłości, która na kilka chwil zajaśniała oczom ich duszy.

Człowiek wierzący nie dziwi się temu, gdyż wie, że przez moment oglądał ów bezmiar światłości, która ma swoje pierwotne źródło w Bogu. Czyż można

¹ Tekst poniższy składa się z fragmentów *Listu Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów* (1999) opublikowanego w „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 1999 nr 5-6. W wyborze wykorzystano punkty 1, 6, 10, 12-14 *Listu*. Tytuł pochodzi od redakcji „Ethosu”.

się zdumiewać, że duch zostaje niejako porażony tą wizją, do tego stopnia iż potrafi to wyrazić tylko nieudolnym bełkotem? Nikt bardziej niż prawdziwy artysta nie jest skłonny uznać własnej ograniczoności i potwierdzić słuszności słów św. Pawła, według którego „Bóg [...] nie mieszka w świątyniach zbudowanych ręką ludzką, [...] nie powinniśmy [zatem] sądzić, że Bóstwo jest podobne do złota albo do srebra, albo do kamienia, wytworu rąk i myśli człowieka” (Dz 17, 24. 29). Jeśli nawet wewnętrzna prawda rzeczy pozostaje zawsze „poza granicą” ludzkiej zdolności rozumienia, o ileż bardziej dotyczy to Boga, ukrytego w swej niezgłębionej tajemnicy!

Inna jest natura poznania przez wiarę, gdyż wymaga ono osobistego spotkania z Bogiem w Jezusie Chrystusie. Także to poznanie jednak może się wzbogacić dzięki intuicji artystycznej. Wymownym przykładem kontemplacji estetycznej, która prowadzi na wyżyny wiary, są między innymi dzieła błogosławionego Fra Angelico. Nie mniej znamienna jest tu też pełna zachwytu lauda, którą św. Franciszek z Asyżu dwukrotnie powtarza w swojej chartule, napisanej po otrzymaniu stygmatów Chrystusa na górze Alwerni: „Ty jesteś pięknem [...]. Ty jesteś pięknem!”². Tak komentuje to św. Bonawentura: „W rzeczach pięknych kontemplował Najpiękniejszego, a idąc śladami, jakie pozostawił On w stworzeniach, tropił wszędzie Umiłowanego”³.

[...]

Ale jest też prawdą, że w epoce nowożytnej obok [...] nurtu humanizmu chrześcijańskiego, nadal tworzącego wybitne dzieła kultury i sztuki, stopniowo ukształtowała się też inna forma humanizmu, którą cechuje nieobecność Boga, a często sprzeciw wobec Boga. Ten klimat prowadził czasem do rozejścia się dróg sztuki i wiary, przynajmniej w tym sensie, że wielu artystów okazywało mniejsze zainteresowanie tematami religijnymi.

Jak jednak wiecie, Kościół nadal żywi bardzo wysokie uznanie dla sztuki jako takiej. Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie.

Jest zatem zrozumiałe, dlaczego Kościół przywiązuje szczególną wagę do dialogu ze sztuką i pragnie zawrzeć w naszej epoce **n o w e p r z y m i e r z e**

² *Lodi di Dio altissimo*, w. 7 i 10, w: *Fonti Francescane*, nr 261, Padova 1982, s. 177.

³ *Legenda maior*, IX, 1, tamże, nr 1162, s. 911.

z a r t y s t a m i, do którego wzywał usilnie mój czcigodny poprzednik Paweł VI w przemówieniu skierowanym 7 maja 1964 roku do artystów podczas specjalnego spotkania w Kaplicy Sykstyńskiej⁴. Kościół żywi nadzieję, że współpraca ta przyniesie naszej epoce nową „epifanię” piękna oraz pomoże zaspokoić we właściwy sposób potrzeby chrześcijańskiej wspólnoty.

[...]

Aby głosić orędzie, które powierzył mu Chrystus, K o ś c i ó ł p o t r z e b u j e s z t u k i. Musi bowiem sprawiać, aby rzeczywistość duchowa, niewidzialna, Boża, stawała się postrzegalna, a nawet w miarę możliwości pociągająca. Musi zatem wyrażać w zrozumiałych formułach to, co samo w sobie jest niewyraźne. Otóż sztuka odznacza się sobie tylko właściwą zdolnością ujmowania wybranego aspektu tego orędzia, przekładania go na język barw, kształtów i dźwięków, które wspomagają intuicję człowieka patrzącego lub słuchającego. Czyni to, nie odbierając samemu orędziu wymiaru transcendentnego ani aury tajemnicy.

[...]

Kościół zatem potrzebuje sztuki. Czy można jednak powiedzieć, że także s z t u c e p o t r z e b n y j e s t K o ś c i ó ł? Pytanie to może brzmieć prowokacyjnie, ale jeśli je właściwie rozumiemy, okazuje się uprawnione i głęboko uzasadnione. Artysta nieustannie poszukuje ukrytego sensu rzeczy, z wielkim trudem stara się wyrazić rzeczywistość niewysłowioną. Nie sposób zatem nie dostrzec, jak wielkim źródłem natchnienia może być dla niego ta swoista „ojczyzna duszy”, jaką jest religia. Czyż to nie w sferze religii człowiek zadaje najważniejsze pytania osobiste i poszukuje ostatecznych odpowiedzi egzystencjalnych?

W rzeczywistości temat religijny należy do najczęściej podejmowanych przez artystów każdej epoki. Kościół zawsze odwoływał się do ich twórczych zdolności, aby wyjaśniać ewangeliczne orędzie i ukazywać jego konkretne zastosowania w życiu chrześcijańskiej wspólnoty. Ta współpraca stała się źródłem wzajemnego ubogacenia duchowego. Ostatecznie przyczyniło się to do lepszego zrozumienia człowieka, jego autentycznego oblicza, jego prawdy. Ujawniła się także szczególna więź między sztuką a chrześcijańskim Objawieniem. Nie znaczy to, że ludzki geniusz nie znalazł silnych bodźców również w innych środowiskach religijnych. Wystarczy wspomnieć sztukę antyku, zwłaszcza grecką i rzymską, czy choćby kwitnące do dziś prastare cywilizacje Wschodu. Pozostaje jednak prawdą, że chrześcijaństwo dzięki centralnej prawdzie o wcieleniu Słowa Bożego otwiera przed artystą szczególnie bogaty skarbiec motywów inspiracji. O ileż uboższa byłaby sztuka, gdyby oddaliła się od niewyczerpanego źródła Ewangelii!

⁴ Por. AAS 56 (1964), s. 438-444.

[...]

Zwracam się zwłaszcza do was, artyści chrześcijańscy: każdemu z was pragnę przypomnieć, że przymierze istniejące od zawsze między Ewangelią a sztuką, niezależnie od swoich aspektów funkcjonalnych, wiąże się z wezwaniem do wniknięcia twórczą intuicją w głąb tajemnicy Boga Wcielonego, a zarazem w tajemnicę człowieka.

Każdy człowiek w pewnym sensie pozostaje nieznanym samemu sobie. Jezus Chrystus objawia nie tylko Boga, ale „objawia w pełni człowieka samemu człowiekowi”⁵. W Chrystusie Bóg pojednał świat ze sobą. Wszyscy wierzący są powołani, by dawać o tym świadectwo; ale to wy, którzy poświęciliście życie sztuce, macie ukazywać bogactwem swego geniuszu, że świat jest odkupiony przez Chrystusa: odkupiony jest człowiek, odkupione jest ciało ludzkie, odkupione jest całe stworzenie, o którym św. Paweł napisał, że „z upragnieniem oczekuje objawienia się synów Bożych” (Rz 8, 19). To stworzenie oczekuje objawienia się synów Bożych także poprzez sztukę i w sztuce. Jest to właśnie wasze zadanie. Obcując z dziełami sztuki, ludzkość wszystkich epok – także współczesna – spodziewa się, że dzięki nim pozna lepiej swoją drogę i przeznaczenie.

⁵ Sobór Watykański II, Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, nr 22.

TRANSCENDENCJA PIĘKNA

Kard. Carlo M. MARTINI

JAKIE PIĘKNO ZBAWI ŚWIAT?

Miłość jest Pięknem, które promieniuje i przemienia tego, kogo dotyka. Miłość nie zna związku zależności między tym, kto daje, a tym, kto otrzymuje, lecz jest wymianą wzajemnego uczestnictwa w darze Piękną Ukrzyżowanego i Zmartwychwstałego, w darze Bożej Miłości, która zbawia.

Gdy zaczynam pisać ten list pasterski, który ma pomóc mnie i moim wierzącym w należyty przeżyciu wejścia w nowe millennium, czuję jak wiele, a nawet zbyt wiele tematów puka do mojego serca. Postaram się przywołać przynajmniej te najważniejsze.

W roku dwutysięcznym, na progu między dwoma wiekami i dwoma tysiącletnicami, gdy wspominamy dar wcielenia Syna Bożego, które dokonało się dwadzieścia wieków temu, chciałbym przede wszystkim dopomóc w refleksji nad znaczeniem czasu i historii. W jakim punkcie drogi człowieka jesteśmy? W jakim stopniu został dotychczas przyjęty dar Boży, którym jest Pan Jezus? Jak przyjęliśmy Go my, wierzący w Niego? Jaki sens może mieć wejście w nowe tysiąclecie? Pytania te nabierają szczególnego dramatyzmu w kontekście niedawnych wydarzeń na Bałkanach – gwałtownie przebiegających i pełnych nienawiści konfliktów etnicznych. Jak to możliwe, by wiek dwudziesty kończyły tak dramatyczne doświadczenia, jak gdybyśmy nie wyciągnęli żadnej nauki z tragicznych lekcji dwu wojen światowych, z ludobójstwa oraz z upadku niszczących człowieka ideologii?

Papież Jan Paweł II prosi, byśmy dokonali medytacji nad historią w świetle misterium Trójcy Świętej, która jest centralnym punktem chrześcijańskiego objawienia. Ojciec Święty chce bowiem, aby rok dwutysięczny, po latach poświęconych kolejno: Jezusowi, Duchowi Świętemu i Bogu Ojcu, był wyrazem czci dla Trójcy Świętej (por. *Tertio millennio adveniente*, nr 55). Cóż więc oznacza kontemplowanie tego misterium, od którego wszystko pochodzi i do którego wszystko zmierza? Jak się to dzieje, że pozwala nam ono przeżywać koniec tego stulecia i tysiąclecia z odrobiną optymizmu i pogody ducha?

Na pytania te musimy udzielić odpowiedzi biorąc pod uwagę kontekst świata zachodniego, w którym ludzi cechuje brak motywacji do działania, zmęczenie przejawiające się na poziomie świeckim przede wszystkim niewielką liczbą urodzeń, na poziomie kościelnym zaś – kryzysem powołań. Cóż więc

może stać się bodźcem do zmiany kierunku, co może ukazać nam horyzont nadziei i radości?

Sytuacja ta powinna przyczyniać się do ożywienia wielorakich inicjatyw związanych z obchodami Wielkiego Jubileuszu na poziomie światowym, narodowym, regionalnym i diecezjalnym, jednak nie poprzez organizowanie różnorodnych spotkań i prowadzenie różnych rodzajów działalności, ale poprzez jednoczenie się na drodze skruchy i nawrócenia, przeżywanych jako wyraźny moment wielkiego pielgrzymowania ludzkości ku Ojcu.

Powodowany wieloma prośbami, od dawna poszukiwałem – wraz z licznymi radami diecezjalnymi – słowa oddającego właściwą treść tego zagadnienia lub jego całościowego obrazu. W tym poszukiwaniu, czasami mozolnym z powodu wielkiej liczby nasuwających się tematów i trudności w powiązaniu ich z sobą w przekonujący sposób, wciąż towarzyszyło mi pytanie, które w powieści *Idiota* Dostojewski stawia księciu Myszkiniowi ustami ateisty Hipolita: „Prawda, książę, że świat będzie zbawiony przez piękno? To są pańskie słowa. Panowie [...] książę twierdzi, że świat będzie zbawiony przez piękno! [...] Jakież to piękno ma zbawić świat?”¹. Książę nie odpowiada na postawione mu pytanie, podobnie jak Jezus z Nazaretu stojąc przed Piłatem nie odpowiedział na pytanie: „Cóż to jest prawda?” (J 18, 38). Mogłoby się wydawać, że milczenie Myszkina – który z niezmiernym współczuciem i miłością traktuje młodego człowieka umierającego na gruźlicę w wieku osiemnastu lat – ma oznaczać, iż piękno, które zbawi świat, jest miłością uczestniczącą w cierpieniu.

Piękno, o którym mówię, nie jest więc czarującym pięknem, które oddala nasze niespokojne serca od wytyczonego celu. Jest natomiast pięknem tak bardzo odwiecznym i tak bardzo nowym, iż – jak mówi św. Augustyn – jest przedmiotem miłości oczyszczonej przez nawrócenie, jest pięknem Boga: pięknem charakteryzującym Pasterza, który stanowczo i czule prowadzi nas po Bożych ścieżkach; o takim Pasterzu mówi Ewangelia św. Jana: „Dobry pasterz daje życie swoje za owce” (J 10, 11). Jest to piękno, o którym pisze św. Franciszek w *Uwielbieniu dla Boga najwyższego*, gdy zwraca się do Stwórcy słowami: „Ty jesteś Pięknością”². Jest to piękno, o którym w *Liście do artystów* Papież niedawno napisał: „Kiedy Bóg widział, że było d o b r e to, co stworzył, widział zarazem, że było p i ę k n e. [...] Piękno jest bowiem poniekąd w i d z i a l n o ś c i ą d o b r a, tak jak dobro jest m e t a f i z y c z n y m w a r u n k i e m p i ę k n a”³. Kant stwierdza, że w obliczu piękna umysł doznaje „pewnego uszlachetnienia i wzniesienia się ponad samą tylko zdolność doznawania rozkoszy za pośrednictwem wrażeń zmysło-

¹ F. Dostojewski, *Idiota*, Warszawa 1979, s. 427.

² Św. Franciszek z Asyżu, *Uwielbienie Boga*, w: *Antologia mistyków franciszkańskich*, red. o. S. Kafel OFM Cap, Warszawa 1985, s. 13.

³ Jan Paweł II, *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 20(1999) nr 5-6, s. 5.

wych”⁴, nie chodzi tu zatem o właściwość jedynie formalną i zewnętrzną, ale o taki moment istnienia, do którego odnoszą się terminy: chwała (to biblijne słowo lepiej wyraża „piękno” Boga, które odsłania się przed nami), przepych, powab – czyli to, co powoduje urok pełen radości, miłe zaskoczenie, żarliwe poświęcenie, zakochanie, entuzjazm; to, co miłość odkrywa w osobie kochanej, w tej osobie, która zasługuje na oddanie się jej, w osobie dla której jest się gotowym wykroczyć poza siebie i z radością się jej poświęcić.

Jeszcze i dziś pytanie o piękno stanowi dla nas silny bodziec: „Jakie piękno zbawi świat?” Nie wystarczy ubolewać nad podłością świata. Nie wystarczy też – w naszej pozbawionej złudzeń epoce – mówić o sprawiedliwości, o obowiązkach, o wspólnym dobru, o duszpasterskich programach, o zasadach ewangelicznych. Trzeba o tym mówić z sercem przepelnionym współczuciem, doświadczając takiej miłości, która z radością daje i wzbudza entuzjazm: trzeba promieniować pięknem tego, co prawdziwe i słuszne w życiu, gdyż tylko piękno rzeczywiście porywa serca i kieruje je ku Bogu. Trzeba zatem zrozumieć to, co Piotr pojął patrząc na Jezusa na górze Tabor: „Panie, dobrze, że tu jesteśmy” (Mt 17, 4), i co Paweł, cytując Izajasza (52, 7), odczuwał w związku z zadaniem głoszenia Ewangelii: „Jak piękne stopy tych, którzy zwiastują dobrą nowinę!” (Rz 10, 15).

Obecny koniec wieku to nasz czas, który – choć pełen nikczemnych działań i wstrząsających wydarzeń – okaże się piękny dla kogoś, kto uznaje, że jest kochany przez Boga i stara się odwzajemniać tę miłość w różnych doświadczeniach życia i historii oraz interpretować bolesne i niepokojące zjawiska w duchu miłości. Piękne jest poszukiwanie w historii znaków miłości Trójcy Świętej; piękne jest naśladowanie Jezusa i miłowanie Jego Kościoła; piękne jest odczytywanie świata i naszego życia w świetle krzyża; piękne jest oddawanie życia za braci! Piękne jest zawierzenie własnej egzystencji Temu, który jest nie tylko prawdą o osobie oraz największym dobrem, ale również jedynym objawieniem Bożego piękna. Za tym pięknem tęskni i tego piękna potrzebuje nasze serce.

Stąd wywodzi się obraz, do którego odwołuję się w tym liście pasterskim. Jest to obraz Przemienienia, który łączy w sobie wszystko, o czym wspomniałem. U wstępujących na górę uczniów, którzy niosą w swoich sercach niepokoje i troski dręczące ich w życiu osobistym i wspólnotowym, można odnaleźć pytania, które są naszymi pytaniami o znaczenie czasów; pytania płynące z niepokojem, który wzbudza w nas wszystkie tragedie dwudziestego wieku. U uczniów przeżywających na górze piękne doświadczenie objawienia się Ojca i Syna w chmurze Ducha Świętego można odczytać związek między wszystkimi postawionymi wyżej pytaniami i tajemnicą Trójcy Świętej, związek sprzyjający potrzebie dokonania syntezy naszej drogi. U uczniów schodzących z góry, którzy sami doznali przemiany serc, można odczytać powszechną potrzebę prze-

⁴ I. K a n t, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986, s. 302.

żywania życia wiary, działalności duszpasterskiej, a zwłaszcza inicjatyw jubileuszowych, z szerokim rozmachem i ze szczerym dążeniem do nawrócenia i odnowy.

List ten powinien więc pomóc przede wszystkim w odczytaniu zjawiska przemienienia na trzech jego etapach: wchodzenia na górę, objawienia na górze, zejścia z góry. Nad wszystkim dominować będzie temat piękna objawienia Trójcy Świętej, o którym mówi synoptyczne opowiadanie (por. Mt 17, 1-10; Mk 9, 2-8; Łk 9, 28-37) wspomniane na początku listu.

METODOLOGICZNE INTERMEZZO

W tym miejscu powinienem rozpocząć moje rozważania, lecz powstrzymuje mnie pewna kwestia. Stawiam sobie pytanie: w jaki sposób skłonić czytelników do tego, by podążali za moją myślą? Jak sprawić, aby lepsze poznanie Trójcy Świętej, do którego list ten ma prowadzić, stało się prawdziwym doświadczeniem duchowym? Nie można tu poprzestać jedynie na precyzyjnym wykładzie doktryny, który można odnaleźć we wszystkich katechizmach. Tajemnica Trójcy Świętej wymaga zanurzenia się w nią, łącznie z akceptacją cierpienia.

Istnieją rozmaite sposoby poznawania tajemnicy Trójcy Świętej. Ten najbardziej klasyczny rozważa Boga w Jego tajemnicy jedności i wielości, bada związki między osobami i znajduje odbicie tej wielości-komunii we wspólnotach ludzkich, poczynając od rodziny; ukazuje Trójcę Świętą jako wzór stosunków między osobami i może prowadzić do właściwego sposobu rozumienia społeczeństwa, a zwłaszcza Kościoła.

Najbardziej rozpowszechnione jest dziś podejście historyczno-zbawcze: Trójca Święta przejawia się w następujących kolejno po sobie wydarzeniach dziejów zbawienia, których punktem centralnym jest misterium Wcielenia. Bóg jako Ojciec posyła nam Syna; Syn objawia swą jedność z Ojcem, gdy poddaje się Jego woli aż do śmierci; Duch Święty jest dany Synowi i Jego obecność trwa nieustannie wśród ludzi. W ten sposób, począwszy od misterium paschalnego, Bóg objawia się jako Ojciec, Syn i Duch Święty.

Śledząc te różne sposoby poznawania tajemnicy Trójcy Świętej, które nie wykluczają się, a wzajemnie uzupełniają, odczuwam potrzebę wejścia na bardziej osobistą drogę poznania, poznania przez swego rodzaju konnaturalność. Mam na myśli poznawanie Trójcy Świętej, które stanowi pewien krok naprzód w wierze-nadziei-miłości, które coś kosztuje, które oznacza przewycięzanie siebie samego. Poznawanie to byłoby zarazem kluczem do odczytywania „za wszelką cenę” znaków czasu (por. 1 Kor 6, 20 i 7, 23) i znaczenia ludzkich losów, jak również własnego „ja” i naszego „dziś” w Kościele. Skoro prawdą jest, że nie można poznać Boga czysto „obiektywnie”, lecz dokonać tego można

jedynie przez wejście w relację z Nim i oddanie Mu się, drogą do tego celu jest Jezus, który kocha i oddaje się bez zastrzeżeń.

Chodzi więc o to, aby w misterium Trójcy Świętej wejść poprzez Syna Bożego, z nastawieniem duchowym, które obejmuje całą osobę ludzką. Sam Jezus powiedział: „Nikt też nie zna Syna, tylko Ojciec, ani Ojca nikt nie zna, tylko Syn i ten, komu Syn zechce objawić” (Mt 11, 27). Trzeba zatem wejść w doświadczenie Syna.

Wyrazem tego doświadczenia będą wdzięczność i zawierzenie. O wdzięczności mówią takie teksty, jak: „Wysławiam Cię, Ojcze, Panie nieba i ziemi” (Mt 11, 25) oraz „Ojcze, dziękuję Ci, żeś Mnie wysłuchał” (J 11, 41). Mam na myśli uczestniczenie we wdzięczności Jezusa, który wszystko otrzymuje od swego Ojca i we wszystkim znajduje okazję do wysławiania Go. Żyjąc w duchu synowskiej radości i wdzięczności za to wszystko, co otrzymujemy, nawet jeśli jest to sprzeczne z naszymi oczekiwaniami, wchodzimy w rodzaj takiego poznawania Ojca, jaki posiada Jezus, i w Nim przeżywamy coś z tajemnicy Trójcy Świętej.

Moment zawierzenia odnajdujemy w tekstach Mateusza: „nie jak Ja chcę, ale jak Ty” (26, 39) oraz „Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?” (27, 46) i Łukasza: „Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mojego” (23, 46). W tych słowach Jezus daje wyraz całkowitego zaufania do Boga, przez którego czuje się opuszczony. Jeśli przylgniemy do serca Jezusa poprzez doświadczenie podobne do Jego doświadczeń, będziemy mogli powiedzieć, iż w jakimś stopniu poznaliśmy Ojca poprzez uczucia Jego Syna. Są w życiu momenty, w których takie doświadczenie wymaga heroicznego oddania się. Odczuwamy wtedy, że nie od nas zależy przeżywanie tych doznań, ale to Duch Święty wzbudza je w naszym sercu. W ten sposób głębiej doświadczamy związku między Jezusem, Bogiem Ojcem i Duchem Świętym. Trójca Święta nie jest więc abstrakcyjną teorią czy serią zwykłych opowieści, ale czymś, co odczuwamy głęboko, i co pozwala nam trwać w łączności z tajemnicą Bożą. Wychodząc z takiego założenia można rozważać pytania dotyczące świata i historii nie po to, by otrzymać kolejne, jakby oderwane od nas odpowiedzi teoretyczne, ale by wyczuć, jakie powinno być nasze zaangażowanie w takim przeżywaniu miłości i miłosierdzia, poprzez które Trójca Święta stworzyła świat i kochając prowadzi go ku pełni.

Zanim napisałem ten list, prosiłem Ducha Świętego, aby pozwolił mi przylgnąć do Serca Jezusowego i w ten sposób poznać Boga Ojca. A publikując go mam na celu jedynie niesienie pomocy tym wszystkim, którzy zechcą pójść tą drogą.

JAKIE PIĘKNO ZBAWI ŚWIAT? WEJŚCIE NA GÓRĘ TABOR I PYTANIA UCZNIÓW

Apostołów, których Jezus zabiera ze sobą na górę Tabor w sześć dni po zapowiedzi cudownego przemienienia Syna Człowieczego (por. Mt 17, 1), dręczą coraz poważniejsze pytania. Przebywając z Jezusem i ucząc się konfrontować swoją dotychczasową wizję życia i historii z tym, co Jezus czynił i czego nauczał, uczniowie stawiali sobie pytania: W jaki sposób ten Mistrz, roztaczający tak wielki urok, spełnia obietnice Boże co do zbawienia swego ludu? Jak może człowiek tak dobry i łagodny wprowadzać porządek w tak złym świecie? Co ma oznaczać zapowiedź porażki i śmierci, o których mówi? (por. Mt 16, 21-23)

Pod koniec obecnego wieku i tysiąclecia także wśród nas pojawia się pytanie: jak łagodne piękno zmartwychwstałego Chrystusa może przynieść zbawienie cynicznej i okrutnej ludzkości?

Sto lat temu Dostojewski włożył to pytanie w usta Hipolita, a dziś powraca ono raz jeszcze w rozmaitych sytuacjach, na przykład w wielkim scenariuszu historii, kiedy to wojna na Bałkanach otworzyła rany, o których, przynajmniej w Europie, myślano, że zagoiły się na zawsze; w przeżyciu zniechęcenia i zaskłopotania, które jest udziałem również ludzi wierzących wówczas, gdy wobec istniejącego w świecie zła mają z entuzjazmem i z przekonaniem uzasadnić obecną w nich nadzieję; czy też w zniechęceniu, jakiego wszyscy w jakimś stopniu doświadczają stykając się z banałem codzienności, z różnymi formami podłości w życiu, z niemożnością odczytania w nim wezwania do czegoś wznioślejszego, czemu warto by się poświęcić.

SCENARIUSZ CZASU: „NASZ WIEK NIE JEST JUŻ KRÓTKI”

Wydarzenia roku 1999 na Bałkanach przekreśliły rozpowszechnioną opinię, że lata dziewięćsetne naszego tysiąclecia będą „wiekiem krótkim” (określenie Erica Hobsbauma), zamkniętym proroczymi wydarzeniami roku 1989. Okrucieństwo, które, jak się wydawało, nie powtórzy się już więcej, pojawia się znowu w postaci wojny, ludobójstwa i zniszczenia. Stulecie, które miało się zakończyć kryzysem ideologii, doświadczając konfliktów ideologicznych, podobnie jak miało to miejsce podczas dwóch wojen światowych czy też w długim okresie zimnej wojny. Można by powiedzieć, że nasz wiek „nie jest już krótki”, że ideologie, zdawałoby się już zbankrutowane, w rzeczywistości nadal, poprzez logikę przeciwieństw, wywierają wpływ na wybory jednostek i narodów, powodując nowe i straszliwe akty gwałtu. Wiemy, że to, co wydarzyło się na Bałkanach, jest tylko jedną z tragedii, które dotknęły wiele innych krajów, zwłaszcza w Afryce.

U progu roku jubileuszowego – roku, w którym zostaliśmy zaproszeni do przeżycia go jako kontemplacji wypełniającego się czasu w łonie Trójcy Świętej – zdają się powracać odwieczne i zarazem dramatyczne pytania, wzmocnione dodatkowo faktem ludzkiego cierpienia: Jaki sens ma historia? W jaki sposób Bóg objawia się w tragedii? Dlaczego miłosierny Bóg wydaje się milczeć wobec cierpienia istot ludzkich? Dlaczego pozwala, by wśród ludzi było tyle nienawiści i tyle przemocy?

SCENARIUSZ SERCA:
TRUDNOŚĆ W POŁĄCZENIU ZBAWIENIA Z HISTORIA

Wydaje się, że przedmiotem medytacji nad naszą wiarą powinno być odczytywanie sensu ludzkiego cierpienia w dzisiejszym świecie w świetle obecności w nim Boga-Zbawiciela, którego dwutysięczny jubileusz narodzin obchodzimy. Syntetyczna lektura tych dwudziestu wieków, których tragiczny potencjał wydają się odzwierciedlać niedawne działania wojenne, prowadzi do poszukiwania ich zrozumienia w perspektywie tajemnicy miłości Trójcy Świętej, która objawia się w zmartwychwstaniu Ukrzyżowanego. Pascha ujawnia sens historii: historii ukierunkowanej na ostateczne zwycięstwo Boże, którego zadatkami i obietnicą jest zmartwychwstanie Chrystusa. Wydaje się jednak, że ludziom wierzącym trudno przychodzi zdanie sobie sprawy z nadziei, która w nich trwa (por. 1 P 3, 15).

Sprawą pilną staje się zatem słuchanie słów o bliskości Boga i o pocieszeniu objawionym w czasie Paschy: właśnie tu Bóg tak umiłował świat, że dał swego Jednorodzonego Syna (por. J 3, 16); właśnie tu Bóg Ojciec objawia swoją miłość w geście najwyższej ofiary z Jezusa (por. 1 J 4, 8n.). I wobec tej miłości każdy z nas może uznać za własne słowa Piotra wypowiedziane na górze Tabor w momencie objawienia Trójcy Świętej: „Panie, dobrze, że tu jesteśmy”. Właśnie w tej miłości wyrażonej na krzyżu możemy rozpoznać i ukazać wszystkim – wierzącym, jak i niewierzącym, lecz poszukującym – piękno, które zbawia i które jest światłem i siłą także w trudnych i bolesnych momentach naszej egzystencji.

NEGOWANIE PIĘKNA I PYTANIE O ZNACZENIE ŻYCIA I HISTORII

Tym, co skłania nas do intensywnego poszukiwania piękna Bożego, objawionego w czasie Paschy, jest jego odwrotność, czyli negacja piękna. Zaprzecza się istnieniu prawdziwego piękna wszędzie tam, gdzie przemoc i nienawiść zajmują miejsce miłości, a przemoc – miejsce sprawiedliwości. Nie ma też prawdziwego piękna tam, gdzie brakuje radości, zwłaszcza tam, gdzie serca

wierzących wydają się ulegać złu, tam, gdzie brak jest entuzjazmu żywej wiary i gdzie nie promieniuje już jej żarliwość i naśladowanie Pana historii.

To prawda, że ktoś mógłby w poczuciu dobrej woli powiedzieć: ale czyż ja, mimo że chciałbym kochać Pana, mogę być pewien, że promieniuję tą miłością? Istnieją przecież cierpienia fizyczne, psychiczne i duchowe, które utrudniają życie i wywołują wrażenie, że nie umiemy przekazywać ewangelicznej radości. Jednak ten, kto czyta w sercu, odkryje ów podstawowy pokój, jakim jest milczące świadectwo życia poświęconego Chrystusowi.

Mówię tu natomiast o takiej negacji piękna, która jest często ukryta, chociaż głęboka, a dotyczy życia zarówno osób wierzących, jak i niewierzących: jest to szerząca się przeciętność, egoistyczna kalkulacja, która zajmuje miejsce hojności, utrwalony, pusty nawyk zastępujący wierność przeżywaną jako ustawiczne odnawianie życia i serca. Jako wierzący powinniśmy postawić sobie pytanie: czy Kościół – który tworzymy każdego dnia – jest piękny i zdolny do promieniowania pięknem Boga? Ci, którzy są zobowiązani do wzajemnej wierności w związku małżeńskim, niech zapytają samych siebie: czy – mimo nieuniknionych trudów życia – przejawia się w nich coś z tego piękna, jakim jest wzajemne oddanie się? Także księża i osoby konsekrowane niech postawią sobie pytanie: czy czasami przyzwyczajenie albo nieuniknione rozczarowania nie zgasiły w nich początkowego entuzjazmu? Żadne zaprzeczenie piękna nie jest tak smutne jak to, które pochodzi od kogoś, kto został powołany do tego, by całym swoim życiem dawać świadectwo miłości Ukrzyżowanego, a zatem być apostołem piękna, które zbawia.

Na zakończenie tej części rozważań nasuwa się jeszcze jedno pytanie. W jakich warunkach nasze dzieci i młodzież mają dziś dostrzegać piękno Boga i życia według Ewangelii? W jaki sposób w świecie konsumpcyjnym, w którym prawie wszystko można nabyć za pomocą pieniądza, mają nie dać się zwieść rzeczom ulotnym, a zdecydować się w życiu na to, co ma wartość i wymaga ofiary? Jak im udowodnić, że powołanie do piękna wymaga odważnej ascezy umysłu i serca? Jestem przekonany, że „piękne świadectwo” (por. 1 Tym 6, 13) o Tym, który oddał życie z miłości do każdego z nas, przebija z kart Pisma Świętego nazywanego *lectio divina* i wcielanego w życie przez tylu świadków w naszych czasach (od ojca Maksymiliana Kolbego do Gianniego Beretty Molli i Matki Teresy z Kalkuty); jest też ono w stanie przewyciężyć uwarunkowania naszej epoki i napełnić nas entuzjazmem dla prawdziwego Bożego Piękna.

OBJAWIENIE PIĘKNA, KTÓRE ZBAWIA.

PRZEMIENIENIE, TRÓJCA ŚWIĘTA I MISTERIUM PASCHALNE

Weszliśmy na górę Tabor z Chrystusem i z trzema Jego uczniami, przynosząc tam ich i nasze pytania. Co teraz odpowie Pan? W rzeczywistości na górze

Tabor Jezus nic nie mówi: przemienia się! „Po sześciu dniach Jezus wziął z sobą Piotra, Jakuba i Jana i zaprowadził ich samych osobno na górę wysoką. Tam przemienił się wobec nich. Jego odzienie stało się lśniaco białe, tak jak żaden folusznik na ziemi wybielić nie zdoła. I ukazał się im Eliasz z Mojżeszem, którzy rozmawiali z Jezusem. Wtedy Piotr rzekł do Jezusa: «Rabbi, dobrze, że tu jesteśmy; postawimy trzy namioty: jeden dla Ciebie, jeden dla Mojżesza i jeden dla Eliasza»” (Mk 9, 2-5). Także Łukasz daje świadectwo uczestnictwa dwóch osób w pięknie Jezusa: „ukazali się oni w chwale” (Łk 9, 31).

Góra Tabor jest w Piśmie świętym miejscem objawienia, nową górą Synaj, gdzie Bóg przemawia do swego ludu. Jezus jest Prawem w postaci osoby, Torą, która stała się ciałem i objawia się w całej wspaniałości Bożego światła: jest żywą prawdą, potwierdzoną przez dwóch świadków par excellence – Mojżesza i Eliasza, postaci reprezentujących Prawo i Proroków. Doświadczenie to jest dla uczniów nie tylko prawdziwe i dobre, ale jest też piękne: dostrzegając urok Prawdy i Dobra, dostrzegają, że jest to piękno Boga, który się im ukazuje. To Piękno jest związane z tajemniczym objawieniem Trójcy Świętej: „I zjawił się obłok osłaniający ich, a z obłoku odezwał się głos: «To jest mój Syn umiłowany, Jego słuchajcie!»” (Mk 9, 7). Obłok i cień są figurą Ducha Świętego, Głos pochodzi od Ojca, a Jezus wskazany jest jako Syn Boży, Umiłowany: jest to więc Trójca Święta, która odsłania się wobec uczniów. Piękno, do którego odnosi się okrzyk Piotra, jest więc pięknem Trójcy Bożej.

Ewangelia św. Łukasza wyraźnie wskazuje, iż w wydarzeniu paschalnym dokona się pełne objawienie Trójcy Świętej: „Ukazali się oni w chwale i mówili o Jego odejściu, którego miał dokonać w Jerozolimie” (Łk 9, 31). U innych synoptyków wzmianka o tym wydarzeniu pojawia się w momencie schodzenia z góry: „A gdy schodzili z góry, Jezus przykazał im mówiąc: «Nie opowiadajcie nikomu o tym widzeniu, aż Syn Człowieczy zmartwychwstanie». Wtedy zapytali Go uczniowie: «Czemu więc uczeni w Piśmie twierdzą, że najpierw musi przyjść Eliasz?» On odparł: «Eliasz istotnie przyjdzie i naprawi wszystko. Lecz powiadam wam: Eliasz już przyszedł, a nie poznali go i postąpili z nim tak, jak chcieli. Tak i Syn Człowieczy będzie od nich cierpieł»” (Mt 17, 9-12).

Śmierć i zmartwychwstanie Syna Człowieczego są więc miejscem, w którym Trójca Święta objawia się światu w sposób definitywny, jako miłość zbawiająca: „W tym przejawia się miłość, że nie my umiłowaliśmy Boga, ale że On sam nas umiłował i posłał Syna swojego jako ofiarę przebłagalną za nasze grzechy” (1 J 4, 10).

Przemienienie pozwala więc rozpoznać w objawieniu Trójcy Świętej objawienie „chwały” i zapowiada całkowitą realizację tego objawienia w niezwykłym akcie miłości, który dokonał się na krzyżu. To właśnie tam „najpiękniejszy z synów ludzkich” (Ps 45, 3) składa siebie w ofierze jako „Mąż boleści [...] ktoś, przed kim się twarze zakrywa” (Iz 53, 3). Piękno jest Miłość ukrzyżowana, objawienie kochającego serca Bożego: serca Ojca będącego źródłem

wszystkich darów, serca Syna – przeznaczonego na śmierć z miłości do nas, serca Ducha Świętego, który jednoczy się z Ojcem i Synem i tchnie na ludzi, aby zaprowadzić ich, oddalonych od Boga, do głębin Bożej miłości.

Towarzyszmy więc uczniom w drodze, którą ukazał im Jezus na górze Tabor: rozważajmy wraz z nimi chwałę Bożą, Boże piękno na krzyżu oraz zmartwychwstanie Syna Człowieczego, czyli czas od Wielkiej Soboty – pory ciemności, w której Piękno zostało ukrzyżowane – aż do blasku dnia Paschy. Chciałbym, aby ta droga nie ograniczyła się do powtarzania cytatów biblijnych, ale by wyrażała niejako przejście ognistego słupa, w który wejdziemy w sposób zdecydowany, a zarazem z lękiem i drzeniem, pozwalając, aby spalił nas płomień Bożej miłości.

PIĘKNO UKRZYŻOWANE: WIELKA SOBOTA I CIERPIENIE LUDZKIE DZIŚ

Krzyż jest objawieniem Trójcy Świętej w momencie wydania na śmierć i opuszczenia: Bóg Ojciec to ten, który posyła Syna na śmierć ze względu na nas; Syn jest Tym, który przyjmuje śmierć z miłości do nas; Duch Święty to Pocieszyciel w opuszczeniu, oddany Ojcu przez Syna w godzinie męki krzyżowej: „I skłoniwszy głowę oddał ducha” (J 19, 30), a przez Ojca – Synowi w godzinie zmartwychwstania (por. Rz 1, 4). Na krzyżu cierpienie i śmierć „wkraczają” w Boga z miłości do tych, którzy żyją bez Boga: boskie cierpienie, śmierć przyjęta przez Boga, słabość Wszechmocnego stają się dowodami Jego miłości do ludzi. I właśnie ta niewiarygodna, a zarazem łagodna i porywająca miłość porywa nas i fascynuje, bo jest wyrazem piękna, które zbawia. Ta miłość jest jak pochłaniający ogień, a oprzeć mu się można jedynie przez uporczywą niewiarę lub przez trwałą odmowę skupienia się na tej tajemnicy, czyli przez odrzucanie kontemplacyjnego wymiaru życia.

Oczywiście, w ten sposób Bóg chrześcijański nie daje odpowiedzi teoretycznej na pytanie o istnienie bólu w świecie. On po prostu oddaje się nam jako „ochrona” i to, co najgłębsze w tym bólu; Bóg nie pozwala, aby jakakolwiek łza Jego dzieci była daremna, ponieważ każdą łzę czyni własną. Jest Bogiem bliskim, bo właśnie w bliskości objawia swoją miłość, miłosierdzie i wierną czułość. Zachęca nas, byśmy przyłgnęli do serca Syna Bożego, który oddaje się Ojcu i abyśmy w ten sposób mogli odczuć tajemnicę Trójcy Świętej.

Syn Boży jest wielkim współtowarzyszem w ludzkim cierpieniu; powinniśmy dostrzegać Jego obecność w różnych rodzajach cierpienia, a szczególnie w tak zwanym „cierpieniu niezawinionym”: pomyślmy, jak silny był ów motyw „niezawinionego cierpienia” w niestrudzonym działaniu księdza Carlo Gnocchiego na rzecz swoich „okaleczonych”. Oblicze, przed którym się „twarze

zakrywa” (Iz 53, 3), jest tym pięknym obliczem, które Matka Teresa z Kalkuty czule kontemplowała patrząc na umierających i biedaków.

BLASK PIĘKNA: PASCHA I ZBAWIENIE ŚWIATA

W czasie Wielkanocy lśni blaskiem Piękno, które zbawia, Boża miłość rozlewa się w świecie. W Zmartwychwstałym, w którego Ojciec tchnął Ducha Życia, dokonuje się nie tylko zwycięstwo nad śmiercią odsłaniające postać nowego człowieka, który istnieje w pełnej zgodzie z planem Bożym, ale też największe „wyjście” Boga ku człowiekowi i człowieka ku Bogu, a wraz z nim otwarcie na świat, do którego dąży ludzkie serce. Jeśli cud Wielkanocy przyjmujemy w duchu wiary, to zostaniemy włączeni w nurt, który sprawia, że wychodzimy poza krąg własnych spraw, zapominamy o sobie po to, aby rozsmakować się w pięknie darmowego daru.

SPOTKANIE Z PIĘKNEM, KTÓRE ZBAWIA: OPOWIEŚCI O OBJAWIENIACH

Objawienie Trójcy Świętej jako piękna Bożego, które zbawia, pojawia się w życiu uczniów w czasie spotkań ze Zmartwychwstałym. W zmieniającej się chronologicznie i geograficznie scenografii wydarzeń powtarza się jednak wciąż ta sama struktura. To Zmartwychwstały podejmuje inicjatywę i ukazuje się jako żywa postać (por. Dz 1, 3). Chrystus przychodzi z zewnątrz poprzez gest lub słowo, a dziś jest nim gest i słowo Kościoła głoszącego prawdę o Zmartwychwstałym. Gesty i słowa dostarczają niespodziewanej radości z powodu chwały Zmartwychwstałego, pociechy, którą daje nam świadomość, że jesteśmy tak bardzo kochani. Wywołują chęć oddania się Temu, który wzywa nas do uczestnictwa w pełni swojego życia, oraz pragnienie głośnego i radosnego wyznania wiary: „To jest Pan!” (J 21, 7); „Pan mój i Bóg mój!” (J 20, 28).

Kto spotkał na swojej drodze Zmartwychwstałego, otrzymuje od Niego zadanie świadczenia o Nim: spotkanie paschalne zmienia życie każdego, kto był jego uczestnikiem. Bojaźliwi uciekinierzy z Wielkiej Soboty staną się odważnymi świadkami Paschy, decydując się oddać życie za przynależność do swego Pana. Jego blask prawdziwie porwał ich serca i uczynił głosicielami daru Bożego tych, którzy doświadczywszy zbawienia i zaznawszy jego piękna i radości odczuwają potrzebę przekazywania otrzymanego daru innym.

Przemienieni zbawczą miłością uczniowie stają się świadkami swojego przemienienia: piękno, które ich porwało, staje się powodem obdarowania innych darem, który otrzymali.

„PIĘKNY PASTERZ” I KOŚCIÓŁ MIŁOŚCI

Być świadkiem zbawczego Piękną oznacza wciąż na nowo doświadczać Jego obecności. Pozwala nam to zrozumieć samego Jezusa, który w Ewangelii Jana nazywa siebie „pięknym Pasterzem” (tak podaje grecki oryginał, nawet jeśli powszechnie podawane tłumaczenie brzmi: „dobry Pasterz”). Jezus mówi: „Ja jestem dobrym pasterzem. Dobry pasterz daje życie swoje za owce. [...] Ja jestem dobrym pasterzem i znam owce moje, a moje Mnie znają, podobnie jak Mnie zna Ojciec, a Ja znam Ojca. Życie moje oddaję za owce” (J 10, 11; 14-15). Piękno Pasterza to miłość, z jaką oddaje się na śmierć za każdą z owiec; miłość, przez którą wchodzi w bezpośrednią, osobistą i intensywną relację z każdą z nich. Oznacza to, że doświadczenie Jego piękna dokonuje się, gdy poddajemy się Jego miłości, powierzając Mu nasze serca, aby napełnił je swą obecnością, i odwzajemniamy tę miłość miłością, do której uzdolnił nas Chrystus.

Miejszem umożliwiającym takie spotkanie z piękną i dającą życie miłością Pasterza jest Kościół: właśnie w nim dobry Pasterz przemawia do serca każdej swojej owcy, uobecniając w sakramentach dar swojego życia dla nas; właśnie w Kościele uczniowie mogą czerpać ze Słowa Bożego, z sakramentów, a dzięki miłości przeżywanej we wspólnocie – doznać radosnej świadomości, że są kochani przez Boga, obecni wraz z Chrystusem w sercu Boga Ojca. W tym sensie Kościół jest Kościołem miłości, wspólnotą zbawiającego Piękną: być jego częścią z sercem całkowicie oddanym, kochającym i wiernym oznacza doświadczać radości i piękna, do którego niczego ani nikogo na tym świecie nie można przyrównać. Powołanie, by służyć temu Kościołowi powierzając mu bez reszty własne istnienie w służbie kapłańskiej i w życiu konsekrowanym, jest darem pięknym i cennym, o którym mówią słowa psalmu: „Sznur mierniczy wyznaczył mi dział wspaniały i bardzo mi jest miłe to moje dziedzictwo” (Ps 16, 6).

Potwierdzeniem tego są życiorysy świętych: nie tylko uwierzyli oni w „pięknego Pasterza” i kochali Go, ale przede wszystkim otworzyli się na Jego miłość. Jego miłość zawładnęła nimi, Jego piękno przenikało ich serca i promieniowało z ich gestów.

Gdy Kościół miłości w pełni realizuje swoją tożsamość jako wspólnota zgromadzona przez „pięknego Pasterza” w imię Bożej miłości, staje się jakby żywą ikoną Trójcy Świętej i głosi światu zbawiające piękno. Właśnie taki Kościół zrodził nas do wiary i ustawicznie upiększa nasze serca światłem Słowa, przebaczeniem Bożym i siłą chleba życia. Właśnie takim Kościołem chcielibyśmy być, otwierając się na blask płynący z wysoka, który – przebywając w naszych wspólnotach – poprowadzi pielgrzymujące ludy zgodnie z niezwykłą wizją ostatecznego zbawienia obecną u Proroków: „Stanie się na końcu czasów, że góra świątyni Pańskiej stanie mocno na wierzchu gór i wystrzeli ponad pagórki. Wszystkie narody do niej popłyną, mnogie ludy pójdą i rzekną: «Chodźcie, wstąpmy na Górę Pańską do świątyni Boga Jakubowego! Niech

nas nauczy dróg swoich, byśmy kroczyli Jego ścieżkami»” (Iz 2, 2-3; por. Mi 4, 1-3; Za 8, 20-21; 14, 16; Iz 56, 6-8; 60, 11-14). Dzięki ludowi „pięknego Pasterza” światło zbawienia będzie mogło dotrzeć do wielu ludzi i pociągnąć ich do Niego, a Jego piękno zbawi świat.

ŚWIADKOWIE PIĘKNA, KTÓRE ZBAWIA:
SCHODZENIE Z GÓRY I ZACHĘTA:
„WSTAŃCIE, NIE LĘKAJCIE SIĘ!” (Mt 17, 7)

Reakcją uczniów na dar przemienienia była chęć zatrzymania piękna, którego doświadczyli: „Mistrzu, dobrze, że tu jesteśmy. Postawimy trzy namioty: jeden dla Ciebie, jeden dla Mojżesza i jeden dla Eliasza” (Łk 9, 33). Piękno nie jest jednak przedmiotem posiadania, jest darem, a jako takie jest czymś darowanym i nie można go zatrzymać dla siebie: do strwożonych i leżących na ziemi w akcie adoracji uczniów podchodzi Jezus i dotykając ich mówi: „Wstańcie, nie lękajcie się!” (Mt 17, 7). Jest to zachęta, by ruszyli w drogę bez lęku, by wrócili z góry do zwykłego życia, by ruszyli w tę wielką podróż, która doprowadzi Jezusa do Jerozolimy, do Jego ostatecznego celu.

Jest to także zachęta zwrócona do nas, abyśmy bez trwogi odbyli naszą pielgrzymkę do niebieskiego Jeruzalem, wiedząc, że On jest z nami, że dlatego życie jest piękne i piękną rzeczą jest życie dla Królestwa Bożego. Jest to zachęta, aby dostrzec, głosić wszystkim i dzielić ze wszystkimi Piękno, które zbawia. Dostosowując tę refleksję do naszego „dziś” moglibyśmy powiedzieć, że odkrywanie piękna Boga oznacza odkrywanie zasad naszej wiary w obliczu zła niszczącego ziemię oraz odkrywanie głębokich motywacji naszego zaangażowania w służbie dla wszystkich ludzi ze względu na chwałę Bożą. Ten, kto doświadcza Piękna objawionego na górze Tabor i ukazanego w misterium paschalnym, kto wierzy w głoszone Słowo wiary i dostępuje pojednania z Ojcem we wspólnocie Kościoła, odkrywa piękno istnienia na takim poziomie, na jaki nikt nigdy nie mógłby go wznieść.

Takim Pięknem, pochodzącym z wysoka, powinien żywić się uczeń Jezusa i wciąż na nowo dzielić się nim z tymi, którzy go nie znają, i z tymi, którzy go w różnych formach poszukują. Wezwanie to obejmuje nas wszystkich, szczególnie w obecnym roku łaski i odnowy, w Roku Jubileuszowym. Dlatego w imieniu Jezusa Ukrzyżowanego i Zmartwychwstałego chciałbym przekazać wszystkim słowa wypowiedziane na górze Tabor: „Wstańcie i nie lękajcie się!” Chciałbym was zachęcić, abyście cieszyli się darem Bożym, prawdziwym pięknem, które zbawia, i abyście przepowiadali je słowem i życiem dzieląc się z wszystkimi ludźmi blaskiem prawdy i dobra Bożego Piękna.

Wpatrując się w obraz Przemienienia, który w czasie triduum pozwala mi wraz z wami kontemplować objawienie Trójcy Świętej i Jej piękno, mam

ochotę zawołać: „Mistrzu, dobrze, że tu jesteśmy!”, gdyż słowa te są bodźcem do przeżywania naszego powołania i misji z coraz większą radością. Moim braciom w posłudze kapłańskiej chciałbym przypomnieć zwłaszcza te słowa, którymi apostoł Paweł określa powierzone nam zadanie: „Jesteśmy współtwórcami radości waszej” (2 Kor 1, 24), wszystkim zaś osobom konsekrowanym – to, co Jan Paweł II powiedział w odniesieniu do ewangelicznej opowieści o Przemienieniu: „Człowiek, którego moc Ducha Świętego prowadzi stopniowo do pełnego upodobnienia do Chrystusa, nosi w sobie odblask tego niedostępnego światła, a w swej ziemskiej pielgrzymce dąży do niewyczerpalnego Źródła światłości. W ten sposób życie konsekrowane staje się szczególnie głębokim znakiem Kościoła-Oblubienicy, prowadzonego przez Ducha, aby odtworzył w sobie rysy Oblubieńca i stanął przed Nim «jako chwalebny, nie mający skazy czy zmarszczki, czy czegoś podobnego, lecz aby był święty i nieskalany» (Ef 5, 27)”⁵.

DOŚWIADCZENIE PIĘKNA, KTÓRE ZBAWIA: NAWRÓCENIE I POJEDNANIE

Doświadczać Piękna, które zbawia, oznacza przede wszystkim doświadczać drogi wiary, zwłaszcza w osobistej modlitwie i liturgii przeżywanej jako modlitwa do Boga w Duchu Świętym poprzez Syna Bożego. Oznacza to ożywienie w sobie świadomości, że jest się kochanym i zbawianym, całkowicie oddanym Bogu żywemu, oraz że jest się związanym z Chrystusem więzami miłości Trójcy Świętej. Takie doświadczenie zdobywa się przez nawrócenie serca i pojednanie z Bogiem i wspólnotą.

Piękno Bożej miłości przeżywane głęboko w sercu nie może nie prowadzić do przewycięzania indywidualizmu, tak bardzo niestety rozpowszechnionego także wśród chrześcijan. Piękno to pomaga nam odkrywać wartość naszego „my” zarówno w obrębie wspólnoty kościelnej, jak i w poszczególnych rodzinnych wspólnotach oraz we wszystkich innych formach, w których – jako wierzącym – dane jest nam przeżywać związki z innymi ludźmi. Szczególnym blaskiem powinno jaśnieć piękno komunii we wspólnotach osób konsekrowanych, których powołanie zobowiązuje je do odzwierciedlania komunii całego Kościoła, opartej na komunii Boskiej Trójcy.

Piękno miłości Bożej powinno też ujawniać się w liturgii. Ważne jest zatem, aby liturgia odzwierciedlała coś z piękna tajemnicy Boga w swoim rytmie, w gestach, w słowach i w paramentach.

⁵ Jan Paweł II, Postsynodalna adhortacja apostolska Ojca Świętego Jana Pawła II *Vita consecrata*, nr 19.

Wypowiadane w czasie celebracji eucharystycznej wezwanie: „tajemnica wiary” wypływa z zadziwienia osoby modlącej się, gdy blask prawdy objawia się w swojej pełni. Wobec słów, które Pan Jezus nakazał Apostołom powtarzać „na Jego pamiątkę”, otwierają się oczy wiary – niczym oczy uczniom z Emaus (por. Łk 24, 30-31) – i ze zdziwieniem i wdzięcznością wyznajemy „tajemnicę wiary” (por. 1 Tm 3, 16). Piękno przejawia się w tajemnicy Chrystusa, której szczytem jest noc wielkanocna: celebracja eucharystyczna jest jej pamiątką. Stąd płynie potrzeba pięknej liturgii. Rytmy słowa, ciszy, śpiewu, muzyki i gestów pogłębiają to duchowe doświadczenie w liturgicznym rytuale.

PRZEPOWIADAĆ PIĘKNO, KTÓRE ZBAWIA

Spotkanie z Pięknem w końcu tego wieku i tysiąclecia jest nowym impulsem do podjęcia działalności misyjnej w różnych jej formach: do propagowania piękna Trójcy Świętej, do poszukiwania go i doświadczenia, do zaangażowania w dzieło sprawiedliwości, do kształtowania młodzieży w duchu tych wartości. Zadania te wynikają z wydarzenia, jakim jest „zejście z góry”.

Jubileusz w szczególny sposób staje się okazją do przeżywania na czterech poziomach orędzia Piękna, które zbawia: na poziomie duchowym, kościelnym, charytatywnym, pokutnym i maryjnym.

Także sztuka niesie w sobie Piękno, które zbawia. „Każde autentyczne natchnienie zawiera [...] w sobie jakby ślad owego «tchnienia», którym **D u c h S t w ó r c y p r z e n i k a ł d z i e ł o s t w o r z e n i a o d p o c z ą t k u**. Przekraczając tajemnicze prawa, które rządzą wszechświatem, Boskie tchnienie Ducha Stwórcy spotyka się z geniuszem człowieka i rozbudza jego zdolności twórcze. Nawiązuje z nim łączność przez swego rodzaju objawienie wewnętrzne, które zawiera w sobie wskazanie dobra i piękna oraz budzi w człowieku moce umysłu i serca, przez co uzdalnia go do powzięcia jakiejś idei i do nadania jej formy w dziele sztuki. Słusznie mówi się wtedy – choć tylko przez analogię – o «działaniu łaski», ponieważ człowiek ma tu możliwość doświadczenia w jakiejś mierze Absolutu, który go przerasta”⁶.

W szczególności podkreślam znaczenie architektury i ikonografii. Pragnienie, aby nosiły one znamiona piękna, jest pragnieniem, aby spełniały swoją podstawową funkcję, by świadczyły o obecności Bożej łaski w naszej codzienności. Dzieła sakralnej architektury i ikonografii, które nie spełniają norm, na które wskazaliśmy podczas czterdziestego siódmego Synodu, nie są w stanie wywołać emocji związanych z danym misterium, jakie są właściwe tajemnicy, na którą wskazują, nie poruszają i nie pobudzają do modlitwy; powinny na-

⁶ T e n ż e, *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, s. 11.

tomiast być niczym strzała przenikająca do wnętrza i – poprzez język piękna – powinny pobudzać do kontemplacji.

WSPÓLDZIAŁANIE ZE WSZYSTKIMI W POSZUKIWANIU PIĘKNA

Wsluchiwanie się w rzeczywiste pytania ludzkiego serca oznacza wsluchiwanie się w tęsknotę za pięknem, gdziekolwiek by ono było, po to, aby wspólnie ze wszystkimi poszukiwać Piękna, które zbawia. Przeżywanie ekumenicznego zaangażowania, prowadzenie dialogu z ludźmi innych wyznań i różnych religii to pilne zadania mające na celu poszanowanie i propagowanie takiego Piękna, jakim jest sprawiedliwość, pokój i ochrona środowiska. W tym miejscu należy docenić doświadczenie dialogu z niewierzącymi jako formy wspólnego poszukiwania Piękna, które zbawia.

Współdziałanie z darem Piękna oznacza ponadto życie otrzymaną za darmo łaską: miłość jest Pięknem, które promieniuje i przemienia tego, kogo dotyka. Miłość nie zna związku zależności między tym, kto daje, a tym, kto otrzymuje, lecz jest wymianą wzajemnego uczestnictwa w darze Piękna Ukrzyżowanego i Zmartwychwstałego, w darze Bożej Miłości, która zbawia. Należy zatem odkryć wartość miłości i Piękna wzorując się na wzajemnych relacjach między trzema Osobami Boskimi: bo relacje te nie wyrażają ani konkurencji, ani podległości, a jedynie bogactwo i łaskę w różnorodności.

PRZEŻYWAĆ ROK JUBILEUSZOWY ŁĄCZĄC TRZY WYMIARY: SAKRAMENTALNY, PROFETYCZNY I CHARYTATYWNY

Połączenia trzech wymiarów: sakramentalnego doświadczania Piękna, które zbawia, słuchania Słowa, które głosi i proklamuje Piękno, oraz dzielenia się w duchu miłości, należy szukać zawsze, ale szczególną i pilną jego potrzebę odczuwamy w roku jubileuszowym. Nie przeżyjemy go należycie, jeśli nie postaramy się ponownie odczytać naszego życia i historii w świetle Trójcy Świętej, w szkole głoszonego i wysłuchanego Słowa Bożego, jeśli nie będziemy krzepić się sakramentami życia i całym ich bogactwem w miejscach spotkań z Pięknem, które zbawia, i jeśli nie dokonamy wysiłku, by dzielić się ze wszystkimi darem Piękna. Liturgia i język duchowości, katecheza i ewangelizacja, dialog i służba miłości powinny w roku jubileuszowym nabrać nowej siły, płynącej z odnowionego spotkania z Pięknem Boga, doświadczonym podczas tego pielgrzymowania na górę Tabor, którym jest dla nas rok 2000.

ROZWAŻAĆ W SERCU DZIEŁA BOŻE: OBRAZ ZWIASTOWANIA

Pewien obraz biblijny może nam pomóc w odczytaniu teraźniejszości w świetle tajemnicy paschalnej i w skuteczniejszym przewyciężaniu negacji piękna: obrazem tym jest scena Zwiastowania (por. Łk 1, 26-38).

Maryja jest figurą osoby wierzącej: wsłuchuje się w tajemnicę Bożą także w czasie wydarzenia, którego nie rozumie: „Jakże to się stanie, skoro nie znam męża?” (Łk 1, 34). Nie waha się: chce, by Pan prowadził ją swoimi drogami. Jest już kobietą z Wielkiego Piątku, jej duszę przeniknie miecz (por. Łk 2, 35), podczas gdy stoi u stóp krzyża swego Syna (por. J 19, 25-27). Jest też Maryją z Wielkiej Soboty, jedyną, która zachowała wiarę w czasie, gdy Bóg milczał, i gdy wydawało się, że poniósł porażkę w walce z potęgami tego świata. Jest kobietą wiary, w której ciele, spowitym relacjami między Bogiem Ojcem i Synem, zostaje poczęte mocą Ducha Świętego Słowo wcielone.

Maryja jest bliska nam: w słabości natury ludzkiej i w bolesnym doświadczeniu towarzyszenia Synowi w drodze na krzyż; Maryja jest kobietą, która przez „tak” swojej wiary sprawia, że jej „dziś” staje się „dziś” Boga. „Zachowywała wszystkie te sprawy i rozważała je w swoim sercu” (Łk 2, 19) lub – trzymając się wersji greckiej – ustawiając je we wzajemnej relacji, a wszystkie w relacji do Bożej tajemnicy. W scenie zwiastowania Maryja uczy nas odczytywania naszego „dziś” w świetle Trójcy Świętej, która ją otacza, rozpoznając w tajemnicy paschalnej zagadkowe Piękno oświecające nasze czasy i całą historię wieków, a zwłaszcza 2000 lat oddzielających nas od pierwszego przyjścia wiecznego Boga na świat.

Za wstawiennictwem Maryi Dziewicy wsłuchującej się w Słowo Boże i Matki Pięknej Miłości, módlmy się o umiejętne rozpoznawanie w każdym bycie i w każdej sytuacji życiowej i historycznej obecności Bożej miłości, strażnika wszystkiego, co istnieje. Mam na myśli przeżywanie kontemplacji pozwalającej osiągnąć stopień miłości analogicznej do tej, którą Ignacy Loyola opisuje w swoich *Ćwiczeniach duchowych* (nr 230-237), aby w ten sposób można było w każdej rzeczy rozpoznawać i stwierdzać obecność Boga – miłości objawionej w akcie oddania się i ofiary – jako ostatecznego odniesienia wszelkich wartości. Tak rozumiejąc Bożą Miłość starałem się sprawować posługę biskupią pośród was w przekonaniu, że nie ma większego daru nad szukanie i przekazywanie chwały Bożej i nad umiejętność świadczenia o niej w każdym czasie.

Tłum. z jęz. włoskiego *Zuzanna Zwolska*

Stefan SAWICKI

O ISTOCIE I ISTOTNYCH CECHACH POEZJI

*Nie sposób nie zauważyć, że ta rzeczywistość absolutna, ujawniana, może prze-
czuwana, która zarysowuje się na horyzoncie poezji, jest bliska rzeczywistości
obecnej w przeżyciu religijnym. Nie chodzi naturalnie o to, aby zacierać granice
między poezją a religią. Niektórzy nawet sądzą, że tam, gdzie zaczyna się dojrzała
religia, poezja jakby obumiera.*

Tytuł mojej prelekcji wskazuje na poezję¹. Ona będzie mnie w istocie głów-
nie interesować. Chodzi jednak o całą literaturę; poezję rozumiem jako litera-
turę w stopniu szczególnego zagęszczenia.

Od lat trzydziestych obecnego stulecia w językoznawstwie żywo obecna
jest, jak wiadomo, problematyka funkcji języka. Wymienia się trzy, pięć, a na-
wet sześć tych funkcji. W środowiskach polonistycznych znane są one głównie
pod nazwami, którymi określał je Roman Jakobson: funkcja poznawcza (na-
stawienie na przedmiot wskazywany przez znak językowy), funkcja emotywna
(ekspresja nadawcy), funkcja konatywna (oddziaływanie na odbiorcę), funkcja
poetycka (nastawienie tekstu na samego siebie), funkcja fatyczna (nawiązanie
kontakt z odbiorcą) i funkcja metajęzykowa (odslanianie reguł językowych).
Bardzo rzadko wspomina się o funkcji ewokatywnej. Znajduje się ona jakby
poza listą oficjalną. Tymczasem wydaje się, że w odniesieniu do poezji, a więc
i do literatury w ogóle, ona właśnie jest najważniejsza.

Określmy krótko tę funkcję oraz przejawy jej aktywności. Chodzi o takie
ukształtowanie tekstu, tej „twardej” podstawy dzieła literackiego, aby w czasie
percepcji czytelniczej mógł on specyficznie (bo intencjonalnie) z a i s t n i e ć
jako przedmiot estetyczny. Przynajmniej w jakimś jednym aspekcie. Jeśli przy-
miemy dla opisu literatury szeroko dziś akceptowany schemat sytuacji komu-
nikacyjnej, aspektów tych będzie kilka. Wskazywałem na nie pośrednio, wy-
liczając funkcje językowe: nadawca, odbiorca, rzeczywistość przedstawiona,
kod językowy, sam tekst wreszcie.

N a d a w c a uobecnia się zwykle najsilniej w twórczości autorów, piszących
– niezależnie od liczby publikowanych utworów – jedno dzieło. Przykładem

¹ Tekst niniejszy został wygłoszony podczas uroczystości wręczenia profesorowi Stefanowi Sawickiemu 23 marca 2000 roku nagrody im. Ks. Idziego Radziszewskiego, przyznawanej co roku przez Towarzystwo Naukowe KUL. Równolegle ukazuje się w książce pt. *Religijny horyzont poezji* w serii „Wykłady i Przemówienia” nr 52, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000. Przep. red. „Ethosu”.

może być twórczość Gombrowicza. Stale obcujemy przy lekturze jego utworów z osobowością szczególnie uwrażliwioną na wszelkie ograniczenia, konwencje, szablony, odsłaniającą „spuszczoną ze smyczy” nagą prawdę, choćby to była upokarzająca prawda dewiacji. Czytelnik odczuwa wyraźną „realność” osoby narratora, którą odsłania i ewokuje tekst, staje wobec niej twarzą w twarz. To słynne „Ja”, wypełniające sobą poniedziałek, wtorek, środę, czwartek, które inicjuje *Dziennik* Gombrowicza, urasta – w pewnym aspekcie – do symbolu jego twórczości.

O d b i o r c a, wirtualny odbiorca, jest silnie obecny poprzez tekst zwłaszcza w literaturze dla dzieci – jako warunek akceptacji przez czytelników, dla których ta literatura jest przeznaczona. Również w epistolografii literackiej wyraźnie uobecniona bywa osoba adresata; wszystko ją – jak w listach Jerzego Lieberta do Agnieszki – ewokuje: Ty, Ciebie, Tobie, o Tobie, dla Ciebie.

R z e c z y w i s t o ś ć p r z e d s t a w i o n a to przede wszystkim postaci i zdarzenia. Dzięki poezji otrzymujemy nie tylko informację o nich: one po prostu są – w egzystencjalnej narracji czy egzystencjalnym opisie. Stają się często nawet postaciami obecnymi w kulturze, jak Mickiewiczowski Konrad czy Sienkiewiczowski Pan Zagłoba. J. Kleiner powiedział o Sienkiewiczu: „Zaludnił świat nowymi ludźmi, z którymi żyją i będą żyć miliony”. Dodajmy: dzięki funkcji ewokatywnej języka swoich powieści. Gdy funkcja ta nie jest dostatecznie rozwinięta, o postaciach literackich mówimy, że są papierowe.

Ewokacja k o d u j ę z y k o w e g o – przechodzimy do kolejnego aspektu sytuacji komunikacyjnej – następuje wówczas, gdy poeci obnażają i poetycko ucieleśniają same zasady budowy znaczeń: eksponują części składowe słów, ujawniają ich pierwotne zatarte znaczenia, deszyfrują kod swego własnego języka poetyckiego. Można to obserwować zwłaszcza we współczesnej poezji „lingwistycznej” (Białoszewski, Karpowicz).

A t e k s t? Oto znany cytat z *Pieśni V* Sępa-Szarzyńskiego: „Farbę Bugowej, widziałem, krew wody / Nasza zmieniła [...]”. Poszczególne słowa, związane ze sobą semantycznie, są tu celowo oddalane. Zaciiera się między nimi związek, który musi być dopiero odszukiwany. Rekonstrukcja znaczenia całego zdania napotyka opór. Tekst jest wówczas dla odbiorcy jakby ewokowanym przedmiotem, który staje na drodze zrozumienia: rzeczywistym, choć intencjonalnym. Różne są naturalnie sposoby tego „urzeczowiania” tekstu.

Wreszcie j a k o ś c i literatury. To rzeczywistość, która przekracza zdarzenia i fakty, sięga głębiej, do istoty rzeczy, dostrzega to wszystko, co się staje „między”. Pozwala nam ona – dzięki ewokacji – kontemplować i niemal dotykać jakości rzeczy, osób, zdarzeń. Jakości tych jest nieskończenie wiele. Od cierpkiego smaku klucza na języku i szelestu liści do skamieniałej rozpaczki matki po stracie dziecka i mistycznej ekstazy. Czym są jakości, dobrze uświadomienia lektura pastiszy, które ewokują cechy stylistyczne poetów – myślę o *Du-*

chach poetów podstuchanych Kazimierza Wyki czy o znakomitych pastiszach Juliana Tuwima.

Czymś jeszcze bardziej wewnętrznym w poezji są wartości. Do jakości dołącza się tu gest aksjologiczny – osobisty do nich stosunek poety. *Brewiarz* [IV] Zbigniewa Herberta niech będzie przykładem, jak poprzez postawę kenozy tekst poetycki może ewokować wartości harmonii, pokoju oraz dobra, którego moralny wymiar uświadamia uczyniona drugiemu krzywdą. Kończący *Vade-mecum* wiersz Norwida *Na zgon śp. Józefa Z.* [...] ewokuje jakość i wartość dobrej śmierci, która jest skonaniem, zwieńczeniem życia. Nie darmo jest to wiersz „O chrześcijańskim skonu pogodnego tonie”.

Tak więc – przypomnijmy i sformułujmy – poezja (literatura) jest sztuką językowej ewokacji. Powoływaniem do intencjonalnego istnienia różnych elementów i aspektów tekstu. Wypowiedzią – można by rzec – egzystencjalną, w przeciwstawieniu do esencjonalności wypowiedzi naukowej. To jej istota. Gdy zanika zdolność ewokacji, usycha również poezja.

*

Zastanówmy się teraz, czemu zawdzięcza wypowiedź poetycka swą siłę ewokacyjną. Rzecz nie była dotychczas w tym aspekcie badana. Wydaje się przecież, że zawdzięcza ją przede wszystkim sytuacji sporu, konfliktu. Konflikt zawsze uintensyfikuje istnienie. Można go śledzić w literaturze na różnych poziomach języka i tekstu.

W w i e r s z u, rozumianym jako struktura wypowiedzi, najważniejszy jest konflikt między metrum (schematem wersyfikacyjnym) a składnią, najwyraźniej widoczny w zjawisku przerzutni. Póki ten konflikt trwa, póki spierają się ze sobą podziały składniowe i metryczne, póty wypowiedź poetycka przypomina o swoim istnieniu i jest silnie obecna w doświadczeniu czytelnika. Od rodzaju tego konfliktu zależy uobecniająca się jakość wypowiedzi.

M e t a f o r a to spotkanie różnych znaczeń: dawnych i nowych, abstrakcyjnych i konkretnych, często pochodzących z bardzo odległych od siebie pól semantycznych. Spotkanie to niemożliwe jest bez konfliktu, lecz właśnie dzięki konfliktowi staje się błogosławione poetycko: ewokuje nowe, bogatsze znaczenia, które nie otrzymują wprawdzie nowego, adekwatnego dla siebie znaku, ale po prostu są, zyskują konkretność w przestrzeni międzyznakowych relacji.

A konflikt w obrębie s k ł a d n i? Jak najbardziej. Szyk inwersyjny, o którym wspomniałem, powstaje jako wynik konfliktu między realną, konkretną wypowiedzią a regułami budowy zdań. Poszczególne słowa przestają być posłuszne tym regułom. Konfliktem jest też częściowa lub całkowita rezygnacja z interpunkcji. Nie oddala to słów, lecz stwarza możliwość różnorodnych zbliżeń, a więc nowych konfiguracji składniowych, które zwiększają poetycką

wieloznaczność. Są to celowe działania autorskie; zwracają uwagę na tekst: że jest, że istnieje, że wymaga skupionego namysłu.

Kontrast jest bodaj najczęstszą zasadą *k o m p o n o w a n i a* tekstów literackich. Szczególne zagęszczenie konfliktów opartych na kontraście leży u podstaw przeżywającego obecnie drugą młodość gatunku „*silva rerum*”, także literackiego kolazu. Konflikt między różnorodnymi częściami składowymi jest ich istotą, ewokowaną jakością. Można by powiedzieć, że konflikt ewokuje tu sam siebie. Konflikt zdarzeń natomiast buduje *a k c j ę* powieści, dramatów i nowel, choćby nie wynikał on z ludzkich antagonizmów, ale z tak zwanej ironii zdarzeń czy losu.

Istotę *t r a g i z m u* stanowi konflikt wartości: wartości religii i państwa – jak w *Antygonie*, czy wartości moralnych i biologicznych – jak w *Powodzi* J. Szaniawskiego. Konflikty te ewokują tragiczną jakość sytuacji, która jest sytuacją „bez wyjścia”.

Konflikt więc, ścieranie się sprzeczności na wszystkich poziomach wypowiedzi, wskazane tu na wybranych przykładach (z konieczności bez głębszej interpretacji), konflikt różnorodny, jest – jak sądzę – główną metodą ewokacji w całej literaturze, a zwłaszcza w poezji. Ma charakter poezjorodny.

*

Nietrudno dostrzec, że „sytuacja konfliktu” łączy się z tendencją do przekraczania granic. Być może każdy konflikt jest związany z przekraczaniem jakichś granic? W każdym razie tak jest w poezji. Powróćmy do omówionych już zjawisk, dodajmy do nich nowe.

Konflikt między metrum i składnią w *w i e r s z u* polega na wzajemnym przekraczaniu właściwych im granic: metrum nie respektuje granic składni, a składnia granic metrum.

Człony *m e t a f o r y* przekraczają własne pola semantyczne. „Naśladować” jeszcze w *Trenie III* Kochanowskiego znaczyło dosłownie: „iść w czyjeś ślady”. Z czasem zauważono, że jest coś wspólnego i w tym, że się idzie w czyjeś ślady, i w tym, że się powtarza czyjeś myśli, obyczaje, sposób mówienia. Znaczenie słowa „naśladować” zaczęło się poszerzać, uogólniać, a więc przekraczać dotychczasowe granice semantyczne. Nastąpił konflikt między znaczeniem pierwotnym (konkretnym) i nowym (ogólnym). Póki on trwał, słowo to odbierano jako metaforyczne. Gdy konflikt z czasem się zatarł – słowo się zleksykałizowało w nowych granicach znaczeniowych – wyrażenie przestało być metaforą i utraciło wymiar poetycki: przestało ewokować, a zaczęło tylko znaczyć.

Konfliktowe napięcia wewnątrz *z d a ń* powstają wówczas, gdy przekraczane są gramatyczne zasady ich budowy, zwłaszcza szyku słów. Im zasady te są w języku bardziej rygorystyczne, tym konflikty mogą być wyraźniejsze.

D i a l o g, jedna z najczęstszych w literaturze form podawczych, przekracza możliwości pojedynczej, monologicznej wypowiedzi. Jest zawsze konfliktem: racji lub emocji – o bardzo dużej sile ewokacyjnej.

Konflikt między etyką i namiętnością, prawem i zbrodniczym działaniem, konflikt interesów i dążeń, a więc to wszystko, co buduje f a b u ł ę utworów epickich i a k c j ę dramatów, wiąże się z przekraczaniem jakichś słusznych, ustalonych granic: prawnie lub biblijnie rozumianej sprawiedliwości.

Poezja potrafi też poszerzyć konkretną p r z e s t r z e ń, tak że staje się ona przestrzenią bez granic, przestrzenią istnienia. Walczy z ograniczeniem c z a s u: ewokuje przeszłość i przyszłość, lęk przed upływającym czasem umie przekształcić w przeczucie wieczności. Nie daje się zamknąć w wymiarach jednorazowych doświadczeń. Przełamuje je w sposób jej tylko właściwy: potrafi ukazać „w jednej łunie sto pożarów” (Norwid), a w „błysku bata” – ból każdego niewolniczego poniżenia (Miłosz).

Tekst o funkcji praktycznej musi wejść w konflikt z własnym statusem g e n o l o g i c z n y m, a więc przekroczyć siebie, jeśli chce się stać literaturą, poezją. Oto fragment życiorysu Edwarda Stachury, dołączonego do podania o przyjęcie na studia: „Urodziłem się 18 VIII 1937 r. w Pont de Cherruy (dep. Isère) we Francji. Dzieciństwo miałem spokojne i piękne. Mając jeszcze 7 lat śniło mi się, że posiadam zdolność lotu. W tym czasie zacząłem uczęszczać do francuskiej szkoły elementarnej i sny zaczęły się zmieniać jak nowe obrazy w fotoplastykonie. Drugą wojnę światową pamiętam tylko ze smaku czekolady, którą obdarowywali nas Amerykanie. Pamiętam jeszcze pająka na suficie naszej piwnicy, w której musieliśmy się ukrywać przez dwa tygodnie. Kiedy miałem 11 lat, rodzice doszli do wniosku, że należy opuścić słodką Francję i powrócić do jeszcze słodszej Polski. [...] Jeden rok, tzn. 1956, włączyłem się po Polsce napotykać wszędzie ślady wilków, a nigdy ich samych. Potem zacząłem studiować filologię francuską na KUL-u, gdzie doskonała dobroć kilku osób wzruszyła mnie do głębi”. Utylitarny tekst, urzędowy życiorys, adresowany do dziekana, przekraczając w konflikcie z własną tożsamością swe genologiczne granice, staje się – dzięki emocjonalnemu komentarzowi – poezją.

Zamiast zdań sumujących uwagi o związanym z sytuacją konfliktu przekraczaniu granic – krótka interpretacja końcowego fragmentu *Stołowej piosenki prawie o wszechbycie* Mirona Białoszewskiego.

Gdyby wozami Eliasza
przepchać się przez globy i próżnie
które w stole milczą czy dudnią?...

„Globy i próżnie” to symbol uniwersum. Pamięć o nim zawarta jest w słowach drzewa, które stało się stołem i mieszka teraz razem z nami. Drzewa widzianego w perspektywie czasu sięgającego początku, którego milczącym

świadkiem jest trwająca wciąż, obecna dawniej i dziś, tworząca nieprzerwany łańcuch istnienia, przyroda. Poeta chce zadać gwałt pamięci przekazywanej z pokolenia na pokolenie drzew, „przepchać się przez globy i próżnie / które w stole milczą czy dudnią?...” Chce przekroczyć urzeczowioną niemotę stołowego drzewa, aby dotrzeć – poprzez wieczną „drzewość” – do rzeczywistości ostatecznej, do której powołany został niegdyś biblijny Eliasza. – Oto poezja!

*

I s t o t ą p o e z j i, tym co stanowi o jej odrębności, jest – jak sądzę – siła ewokacyjna języka: poezja to sztuka językowej ewokacji. Główną m e t o d ą wywoływania tej poezjorodnej e w o k a c j i są różne sytuacje konfliktu, świadomie stwarzane przez poetę na różnych poziomach jego wypowiedzi. Z a c e l p o e z j i uznać można dążność do przekraczania granic: granic języka i oznaczanej nim rzeczywistości. To bowiem, ku czemu poezja w istocie zmierza, nawet wtedy, gdy podąża małymi krokami, to nie utrwalanie tego, co zastane w języku, ale ujawnianie jego nie znanych dotąd możliwości, stwarzanie nowych znaczeń, wysławianie tego, co niemożliwe do wysłowienia. To nie czas konkretny, lecz czas niczym nie ograniczony, nieustannie trwający, a więc – wieczny; to przestrzeń szeroko otwarta, nieskończona. To istota, głębia i ostateczność zjawisk. Horyzont poezji wyznaczają wytrwale ewokowane ogólnoludzkie wartości, nawet wówczas, gdy zaprzecza im nieludzka dookolna rzeczywistość; wyznacza ostatecznie ten horyzont perspektywa prawdy, choćby odsłanianej tragicznym wymiarem istnienia. Zawiera w sobie poezja intuicję całości, choćby i przez fragmenty doświadczanej. To pieśń przekraczającego siebie nieustannie człowieka.

Nie sposób nie zauważyć, że ta rzeczywistość absolutna, ujawniana, może przeczuwana, która zarysowuje się na horyzoncie poezji, jest bliska rzeczywistości obecnej w przeżyciu religijnym. Nie chodzi naturalnie o to, aby zacierać granice między poezją a religią. Niektórzy nawet sądzą, że tam, gdzie zaczyna się dojrzała religia, poezja jakby obumiera. Wydaje się, że sztuka nie jest w stanie o własnych siłach dotrzeć do rzeczywistości sanctum, uobecnić ją inaczej jak „przez zwierciadło” ani wprowadzić jej realnie w życie człowieka. Ale kierunek doświadczeń poetyckich i religijnych jest podobny. Poezja przekraczając to, co zmysłowo oczywiste, pojęciowo ujmowalne, przekraczając wszelkie granice: słowa i tego, na co słowo wskazuje, zmierza do rzeczywistości, która żywi religię².

² W szkicu tym wykorzystałem swoje wcześniejsze prace: *Czym jest poezja?* (w: S. S a w i c k i, *Wartość – sacrum – Norwid*, Lublin 1994, s. 1-8 oraz *Esej o poezji* („Ruch Literacki” 1997, nr 1, s. 7-15).

Wojciech CHUDY

SZTUKA A PROBLEM JEJ PRAWDOMÓWNOŚCI I KŁAMSTWA*

Człowiek poddany działaniu sztuki jest raczej nastawiony na wymiar „jestem”, niż na aspekt „myślę” albo „mam”. Po wysłuchaniu świetnego koncertu lub po seansie dobrego filmu czujemy wezwanie do „innego świata”; w głębokim przeżyciu poezji dowiadujemy się o „imperatywie nawrócenia” („muszę zmienić swoje życie”), który uchyli nam drzwi do królestwa prawdy, dobra i piękna.

Sztuka i dzieła powstające oraz egzystujące w jej dziedzinie – wiersz, obraz malarski, rzeźba czy utwór muzyczny – w pierwszej refleksji estetycznej nie wiążą się zazwyczaj z kategoriami prawdy lub fałszu. Raczej przywodzą na myśl pojęcia ekspresji, konstrukcji, spójności, oryginalności, (rzadziej) piękna – i dyskurs na temat dzieła w pierwszej mierze eksponuje wartości intelektualne o charakterze bardziej formalnym niż treściowym.

Jednak „na drugim planie” dyskusji na temat wartości dzieł sztuki – zwłaszcza za sprawą utworów takich twórców, jak Seamus Heaney, Zbigniew Herbert, obrazów Francisa Bacona, a także w związku ze sztuką religijną – trwa debata nad problemem prawdy (prawdomówności) i fałszu (kłamstwa) sztuki. Uświadomiwszy sobie szerszy kontekst dzieła sztuki: jego kontekst kulturowy, personalistyczny, komunikacyjny i społeczny, dojdziemy do wniosku, iż debata ta stanowi szczególnie istotny fragment namysłu nad istnieniem i rolą sztuki w dobie współczesnej. Przypomnienie problemu prawdomówności i kłamstwa jest potrzebne samej sztuce naszych czasów, która, jakkolwiek awangardowa i trudna, jest dziedziną życia osoby ludzkiej.

„PIĘKNE KŁAMSTWO” – „BELLA MENSOGNA”. STARY SPÓR O WARTOŚCI W SZTUCE

Istnieje długa tradycja opatrywania rozmaitych dziedzin sztuki epitetem kłamstwa. Jednym z pierwszych filozofów uzasadniających to określenie był Platon. Według niego obraz malarski to oszustwo („widziadła senne dla tych, którzy nie śpią”). Malarz, który odtwarza rzecz będącą już pierwotnie czymś

* Artykuł stanowi fragment – skrócony i zmodyfikowany – książki W. Chudego zatytułowanej *Filozofia kłamstwa. Kłamstwo jako fenomen zła w świecie osób i społeczeństw*, która zostanie opublikowana w 2001 roku w Oficynie Wydawniczej Volumen (przypis redakcji).

odtworzonym (na przykład maluje obraz łóżka zbudowanego przez stolarza według idei łóżka), popełnia zdublowany plagiat, oddalając człowieka od idei. Dlatego artyści muszą opuścić państwo: zamazują oni w istocie najważniejsze rozróżnienie, jakie istnieje w rzeczywistości ludzkiej – rozróżnienie między prawdą i fałszem¹.

Dante wprowadził do kultury pojęcie pięknego kłamstwa („bella mensogna” odnosiło się tu do poezji). Z epitetem tym wiąże się szeroki nurt dyskusji na temat stosunku różnych gatunków sztuki i dzieł do wartości prawdy². Diderot mówił, że w każdym wytworze poetyckim jest nieco kłamstwa („un peu d’mensonge”)³. A. E. Burke dodawał: „all art is great as it deceives”⁴. Opinia ta przetrwała do naszych czasów. R. Ingarden na płaszczyźnie swojej fenomenologii sztuki literackiej pisze, że sądy wchodzące na przykład w skład powieści „mają w sobie coś z łgarstwa urodzonych blagierów, którzy wzywają się całkiem w wymyślane przez siebie historie, są na granicy uwierzenia w rzeczywistość tego, o czym blagują, a jednak nie zatracają wiedzy, że to wszystko nieprawda”⁵.

Od starożytności w namyśle nad rzeczami pięknymi funkcjonowały dwa nurtu. Mniej liczny twierdził, że istotą dzieła sztuki tworzy element wyobraźni, a główną funkcję samych dzieł stanowi radość i pocieszenie. W kierunku tym – najwcześniejsi jego współtwórcy to Gorgiasz i Eforos – utrzymywano wprost, że sztuka opiera się na złudzie, zmyśleniu, oczarowaniu i uwodzeniu. Drugi dominujący wówczas nurt – podparty autorytetem Sokratesa, Platona i Arystotelesa – upatrywał istotę sztuki w mimesis, czyli w naśladownictwie, w podążaniu za prawdą rzeczy i w odtwarzaniu jej. Filon z Aleksandrii należący do tej grupy filozofów utrzymywał, że „Mojżesz potępił sztuki malarskie i rzeźby, bo prawdę psują kłamstwem”⁶.

Począwszy od czasów nowożytnych zmieniło się pojęcie prawdy przypisywane sztuce. Wielki malarz angielski, a zarazem teoretyk sztuki, J. Constable mówił na początku XIX wieku o prawdzie sztuki jako o prawdzie natury. Odrzucał proste rozumienie naśladownictwa, mimesis w dziedzinie malarstwa, ale utrzymywał, że istotne jest tu zbliżanie się do prawdy natury w oparciu o jej elementy strukturalne, ujęcie proporcji, gry walorów czy dynamiki przestrzeni. Już nie tylko proste naśladownictwo i chwytnie dosłownego po-

¹ Zob. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981, s. 119-121, 129.

² Zob. W. Tatarcki, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 353.

³ D. Diderot, *Salon* (1757), XI; cyt. za: Tatarcki, dz. cyt., s. 131.

⁴ Tatarcki, dz. cyt., s. 356.

⁵ R. Ingarden, *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 421.

⁶ Tatarcki, dz. cyt., s. 352.

dobieństwa, ale odkrywanie istoty rzeczywistości – oto zadanie stawiane przez nową koncepcję prawdy w sztuce.

Zasadą sztuki jest transpozycja. Ma ona *s u g e r o w a ć* naturę rzeczywistości widzialnej, uświadamiać ją odbiorcy, rozszerzać jego horyzont poznawczy o aspekt piękna wyglądnów rzeczywistości – i na tym polega prawdomówność dzieła malarskiego. Constable, zafascynowany rozwojem nauk, chciał zbliżyć sztukę malarską do poznania naukowego. Pisał: „Malarstwo jest nauką przyrodniczą i należy je traktować jako badanie praw natury”⁷. Paradoksalnie jednak spowodował odsłonięcie wymiaru ogólnego w dziedzinie sztuki i zbliżył ją w aspekcie oceny do kryterium prawdy *f i l o z o f i c z n e j*, o którym myślał Platon.

Odkrycie specyficzności aksjologicznej dzieła sztuki przez takich twórców i myślicieli, jak Constable czy Roger de Piles sprawiły, iż od okresu nowożytności spory na temat prawdy i fałszu w sztuce zeszły na plan dalszy, eksponować zaczęto natomiast aspekt pewnej szczególnej jakości, którą dziś nazwalibyśmy wartością estetyczną albo tradycyjnie – pięknem.

„Jaskółki” tego przełomu estetycznego pojawiły się o wiele wcześniej. Michał Anioł jako jeden z pierwszych nazwał sztukę zaskakującym kalamburem: „Fałsz jest prawdą”, uchylając w ten sposób zasadność poszukiwań prawdy w dziele sztuki. Artysta może użyć fałszu, nieprawdy, zdeformować rzeczywistość w celu wyeksponowania jej piękna. „Jeśli wielki malarz tworzy dzieło, które wydaje się sztuczne i fałszywe, to ten fałsz jest prawdą, a większa prawda w tym miejscu byłaby kłamstwem”⁸. Nastąpiło paradoksalne przestawienie akcentów: celem sztuki stało się piękno (często nazywane naturą), *ś r o d k i e m* zaś do tego celu została ogłoszona prawda.

O ileż piękniejszym wydaje się piękno,
gdy prawda mu daje swą uroczą ozdobę⁹.

Szekspir (*Sonet*, LIV)

Ten paradoks poetycki Szekspira ukazuje rozmiary rewolucji w myśleniu o sztuce. Jak kiedyś dzieło piękne miało ozdabiać prawdę i eksponować jej wartość, tak teraz prawda ma służyć pięknu, jego pełni i ekspresji.

Włosi pierwsi wprowadzają do filozofii sztuki pojęcie fikcji. Choć już Izydora z Sewilli rozróżnił pomiędzy falsum i fictum, to jednak dopiero w epoce Odrodzenia rozbudowana została teoretyczna strona tego pojęcia, ukazująca istotę sztuki jako fikcję, wymysł. Odtąd „na sztukę składa się nie prawda i kłam-

⁷ Cyt. za: G o m b r i c h, dz. cyt., s. 174.

⁸ Cytowane zdanie przytacza Francesco da Hollanda przypisując je Michałowi Aniołowi. Cyt. za: W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III (Estetyka nowożytna)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 170.

⁹ W. S h a k e s p e a r e, *Sonety*, Warszawa 1964 (przekład S. Koźmiana).

stwo, prawda i fałsz, lecz prawda i fikcja”¹⁰. Kreatywność wyobraźni i wolność myślenia rozbudzone w okresie Renesansu stoją u podstaw ideologicznych tej zmiany perspektywy. G. Boccaccio w swojej *Genealogii* mówi: „poeci nie kłamią”. Kłamstwo bowiem ze swej istoty polega na wprowadzaniu w błąd, natomiast poezja odsłania jedynie specyficzny dla siebie świat – sferę ułudy i fikcji. Poeci nie mają za zadanie ustalać prawdy i poszerzać wiedzę: oni tworzą fikcję (fingunt), układają i zdobią rzeczy (componunt et ornant)¹¹.

Filozofem i twórcą, który przyczynił się walnie do zmodyfikowania pojęcia prawdy w sztuce, był R. de Piles działający na początku XVIII wieku. Ukazywał, iż fikcja jest w istocie prawdą *s k o n s t r u o w a n ą* i rozgrzeszał artystów z oburzających Platona aktów tworzenia syntez nieistniejących w rzeczywistości (jak centaur czy inne hybrydy wypełniające dzieła malarskie). Na prawdę skonstruowaną składa się dobór doskonałości, których nie ma w realnej rzeczy, ale „które artysta może zebrać z różnych przedmiotów” – twierdził de Piles¹².

Podsumowując długotrwały spór, trzeba zwrócić uwagę, że stanowiska wiążące sztukę z prawdą albo przypisujące jej jakąś formę kłamstwa oscylowały wraz z rozwojem dziejów. I tak za prawdą jako warunkiem wystarczającym piękna opowiadały się barok i klasycyzm. N. Boileau mówi: „Rien ne beau que le vrai” – „nie ma piękna bez prawdy”. A. Shaftesbury zaś: „All beauty is truth” – „wszelkie piękno jest prawdą”. Również Hegel oraz romantycy niemieccy i polscy łączyli w ten sposób prawdę z dziełem sztuki. Podobne stanowisko dominowało w średniowieczu. Zaprzeczali koniecznemu związkowi prawdy ze sztuką romantycy, zwłaszcza angielscy i francuscy; włoscy myśliciele twierdzili natomiast, że dziełu pięknemu lepiej od prawdy służy fikcja. Stanowisko to z nielicznymi wyjątkami panuje w wieku XX. W języku poezji pogląd ten wyraził współcześnie Leopold Staff wkładając w usta prawdy słowa: „Kto pójdzie za mną, rzuci piękność”.

Zdjęcie anatemy z kategorii „pięknego kłamstwa” wiąże się w dziejach kultury z wyeksponowaniem *m o c y k r e a t y w n e j* ludzkiego umysłu, zwłaszcza wyobraźni. W epoce Odrodzenia dokonał się wyraźny spadek znaczenia roli poznania na rzecz tworzenia. Godność człowieka, podnoszona tak wysoko w traktatach Marsilia Ficina i Giovanniego Pico della Mirandoli, wynikała z dokonanego przez ideologię epoki znacznego zbliżenia kreatywnej siły jednostki ludzkiej do stwórczej mocy Boga. Ktoś mógłby powiedzieć, że średniowiecze również w dużym stopniu kwestionowało element prawdy (natury) w dziełach sztuki; można wskazać na romańskie freski z Zillis (płd. Szwajcaria), gotyckie obrazy M. Grünewalda, rzeźby Wita Stwosza czy późniejsze obrazy El

¹⁰ T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 353.

¹¹ Por. G. B o c c a c c i o, *Genealogia* XIV, 13. Zob. też: T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 17.

¹² Zob. R. d e P i l e s, *Cours de peinture par principes* (1708), cyt. za: T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 478.

Greca, gdzie łamanie kształtów, dematerializowanie form oraz zdeformowane postacie nie odpowiadają mimetycznym normom estetycznym. Jednak różnica w stosunku do epoki, która nastąpiła po średniowieczu, polegała na tym, że sztuka wieków średnich przede wszystkim respektowała zasadę naśladownictwa rzeczywistości Bożej; deformacje świata widzialnego miały służyć intelektualnemu oddaniu istoty rzeczywistości niewidzialnej, nadprzyrodzonej, prawdy dotyczącej ładu stworzenia lub porządku zbawczego. Później natomiast ten aspekt poznawczy stracono z pola widzenia. Człowiek stał się miarą rzeczywistości, zarówno w jej wymiarach widzialnych, jak i strukturalnych, konstrukcyjnych. Odtąd kreacji sztuki służy nie tyle intelekt, co wola i wyobraźnia ludzka. Sztuka również tutaj okazuje się zgodna z duchem epoki, przede wszystkim zaś z jej duchem filozoficznym.

PRAWDA O PIĘKNIE

Historia jako arbiter hierarchii wartości nie zawsze bywa trafna i sprawiedliwa. Wielowiekowy spór o aksjologiczną naturę sztuki doprowadził jednak do osądu względnie trwałego. Werdykt, z którym zasadniczo zgadzają się twórcy i teoretycy sztuki różnych proveniencji filozoficznych, wskazuje na pewien specyficzny, autonomiczny wymiar wartości określający dziedzinę dzieła i wyróżniający ją spośród innych dziedzin ontologicznych. Tradycyjnie łączy się ów wymiar z wartością piękna, które oznacza wartość estetyczną i jako takie wyróżnia dzieło sztuki spośród innych przedmiotów.

Piękno jednak nie jedno ma imię. Można rozumieć je w sensie ogólnym jako wartość, która przysługuje wszelkiemu dziełu sztuki, albo wąsko, jako jedną z wartości estetycznych – wtedy, jako szczególna wartość dzieła sztuki, może ono sąsiadować z wdziękiem, podniosłością, wzniosłością, ładnością czy brzydota. Pierwotnie piękno wiązało się także z dziedziną moralną, najwyraźniej widoczne to było w starożytnej idei kalokagathii, w której wiązało się ono z dobrem i prawdą¹³. Możemy także rozumieć piękno w znaczeniu utylitarnym, kiedy mówimy o „pięknym plonie” albo (np. na polowaniu) o „pięknej sztuce”. Wówczas oznacza ono pełnię, splendor, doskonałość lub bogactwo¹⁴. Wreszcie trzeba wymienić to pojęcie jako denotujące wartość naturalną, wyrażaną w takich powiedzeniach, jak „piękny zachód słońca” lub „piękny koń”. Ten aspekt przedmiotów i zjawisk naturalnych oddziałuje na nasze poczucie estetyczne,

¹³ Istnieją dowody językoznawcze, że słowo „bellus” zostało wywiedzione poprzez „benellus” ze słowa oznaczającego wartość dobra – „bonus”. Dziś również używa się tego znaczenia w wyrażeniu „piękny człowiek”.

¹⁴ Por. A. B. S t ę p i e ń, *Propedeutyka estetyki*, Warszawa 1975, s. 27-29.

podobnie jak ma to miejsce w przypadku piękna dzieła sztuki, stąd skłonni jesteśmy doszukiwać się tu także działania jakiegoś twórcy.

Piękno – wartość estetyczna jakiejś rzeczy. Jeśli tylko jesteśmy w stanie zająć odpowiednią postawę (nie jesteśmy „ślepi” na ten wymiar wartości), „rzuca nam się w oczy”. Można powiedzieć, że jego elementarna aktywność polega na *s a m o u j a w n i a n i u s i ę*. Jako wartość pierwotna piękno błyszczy sobą; nie daje się zredukować do innych jakości lub wartości, na przykład do barwy („piękne, bo czerwone”). Mówimy o czymś: „piękne”, kiedy jest harmonijne, spójne, wykończone, domknięte, ma jasną formę, jest doskonale i daje się ująć jako całość. Piękno – jak mówi A. B. Stępień – to „jakość rozbłyskująca, jaśniejąca, prosta lub harmoniczna”¹⁵.

Jako wartość piękno jest ugruntowane *p r z e d m i o t o w o*, we własnościach samej rzeczy, osoby lub dzieła. Nie istnieje jako coś wymyślonego, subiektywnie rzeczy narzuczonego, ale stanowi wartość, którą odczytujemy. I jakkolwiek zależy ono od spojrzenia subiektywnego i wrażliwości odbiorcy, to jednak nie można powiedzieć, że jest konstytuowane przez nastawienie i kreowane przez wyobraźnię odbiorcy. Piękno się samo narzuca, na przykład uderza nas piękno rysów kobiety idącej w tłumie na ulicy. Stwierdzić zatem trzeba, że wartość estetyczna jest wartością nabudowaną na cechach przedmiotowych: treściowych lub strukturalnych.

Kolejna istotna cecha piękna to jego *r a c j o n a l n o ś ć*. Jest ono przynajmniej po części zrozumiałe. Można zapytać, dlaczego coś uważamy za piękne i chociaż racjonalizacja wartości estetycznej wiąże się z wieloma trudnościami, zwłaszcza natury percepcyjnej i terminologicznej (ażeby przywołać liczne jałowe spory na temat wartości konkretnych dzieł), to jednak jest ona możliwa i istnieje szereg określeń zbliżających do odpowiedzi na owo „dlaczego”. Porządek wyznaczony przez właściwość racjonalności piękna (każdego dzieła będącego podłożem wartości) jest porządkiem obiektywnym. Pozorna opozycja względem tej cechy, wyrażana często maksymą „*De gustibus non est disputandum*”, jest w istocie próbą zredukowania aksjologicznego wymiaru pięknego dzieła do domeny subiektywności.

Piękno nie stanowi jednak idei Platońskiej. Do charakteru istnienia piękna należy *r e l a c j o n a l n o ś ć*. Cechę tę oddał trafnie Tomasz z Akwinu w definicji: „*Pulchra sunt quae visa placent*” („Piękne są te rzeczy, które ujęte w oglądzie budzą upodobanie”). Piękno istnieje bowiem zawsze jako gra trzech korelatów: przedmiotu, wartości i odbiorcy. Jako wartość musi być osadzone na przedmiocie, który jest ustrukturowanym zestawem jakości, i który może stać się przedmiotem refleksji. Zawsze też odbiór piękna wiąże się z kontekstem społecznym, a więc również z konwencją jego percepcji, charakteryzowania

¹⁵ Tamże, s. 41, por. też: s. 35.

i oceny, określającą wrażliwość społecznego odbioru. Wrażliwość ta może ulec z biegiem czasu swoistemu znużeniu, wytarciu się i, co za tym idzie, zmianie.

Tym, co określa, wyznacza i charakteryzuje piękno zarówno od strony twórczości, jak i od strony zrealizowanego już dzieła sztuki, jest *w a r t o ś ć a r t y s t y c z n a*, mówiąc krótko – artyzm. Polega on na byciu potencjalnością zaistnienia wartości estetycznych. Jest sposobem takiego wytworzenia dzieła sztuki, że staje się ono zdolne do objawienia piękna. Stępień pisze: „to ani udzielanie czy uzyskiwanie pewnej wiedzy, ani realizowanie intencji wywołania określonej reakcji u odbiorców, ani wyrażanie czegoś z psychiki twórcy, lecz powoływanie do bytu przedmiotu, który ma być piękny (estetycznie wartościowy)”¹⁶. Na tym też polega swoista teleologia dzieła sztuki. W odróżnieniu od rzeczy naturalnych – które bywają piękne – celem istotowym dzieła jest ewokować wartości estetyczne. Te dwie sprzęgnięte ze sobą kategorie: wartość artystyczna i estetyczna, umiejętność wytwarzania przedmiotu pięknego i samo piękno objawiające się w percepcji, a mające swą obiektywną rację w przedmiocie – określają ostatecznie dziedzinę dzieła sztuki w aspekcie aksjologicznym.

Dzieło sztuki objawiające się w naszej percepcji jako piękne konstytuuje się w świadomości jako *p r z e d m i o t e s t e t y c z n y*¹⁷. Jest nim jednostkowa konkretyzacja dzieła dana w przeżyciu. Przedmiotem takim, w istocie: monosubiektywnym, jest ujęcie intelektualne całości treściowo-formalnej o charakterze piękna (na przykład wiersza *Rovigo* Herberta), na tle przeżycia emocjonalnego oraz niepowtarzalnego zestawu skojarzeń o naturze wyobrazeniowo-wspomnieniowej. Jednak również na płaszczyźnie tej konkretyzacji można dyskutować, i ona również jest przekazem intersubiektywnym, choćby w postaci komunikatu-wyznania, ekspresji odbiorcy, a także za pośrednictwem tych elementów, które nadają się do penetracji w aspekcie poznawczym.

Nawet najbardziej subiektywne odkrycie dzieła sztuki i jego istoty estetycznej zawiera komponent *p o z n a w c z y*. Przeżywając przedmiot estetyczny – „coś pięknego” – reflektujemy zarazem, że wzbogacamy się o pewne ważne (lub mniej ważne) treści – „coś prawdziwego”. Reflektujemy, że nie znajdujemy się w dziedzinie czysto irracjonalnej. „Sądy o wartościach nie są po prostu czysto subiektywną, pozbawioną funkcji poznawczej, reakcją na dzieło sztuki lub decyzją w sprawie dzieła sztuki.[...] Sąd estetyczny jest pewną strukturą intelektualną o wyraźnie poznawczym charakterze”¹⁸.

Samemu dziełu sztuki można w wielu aspektach przypisać charakter *p r a w d z i w o ś c i* lub *f a ł s z y w o ś c i*. Schematycznie pojmowane dzieło, jego podłoże i obiektywność pozwalają mówić o przynależności do gatunku

¹⁶ Tamże, s. 69.

¹⁷ Por. tamże, s. 136.

¹⁸ Tamże, s. 134.

bądź wyłamaniu się z tej przynależności, o adekwatności podłoża bądź jego nietypowości (na przykład w przypadku requiem w formie parodii). Jesteśmy w stanie charakteryzować obiektywność dzieła wskazując na jego mankamenty bądź trafne ujęcie. Na przykład pewien zespół jakości determinować może ocenę prawdziwości bądź bezwartościowości dzieła sztuki.

Mówiąc o kłamstwie w odniesieniu do dzieła sztuki możemy, powołując się na powyższą dychotomię wartości, wskazać na utwory bądź przedmioty, które „szwankują” w aspekcie piękna lub wykonania pretendując jednocześnie do miana dzieła sztuki. Na przykład utwór pornograficzny występując w roli dzieła sztuki będzie kłamstwem, jakkolwiek artystycznie byłby wykonany.

Zbierając odsłonięte dotychczas określenia, trzeba stwierdzić, że dzieło sztuki będące wytworem człowieka, artysty, jest celowo ustrukturuowanym zestawem składników powstałym dzięki współdziałaniu intelektu i wyobraźni. Jest całością autonomiczną zawierającą element celowej racjonalności. Co istotne, może ono objawiać się w specyficznym sposobie odbioru w postaci przedmiotu estetycznego, czyli odsłonić odbiorcy własny odrębny świat, którego jedyną racją istnienia jest bycie pięknym.

W tym kontekście raz jeszcze trzeba zwrócić uwagę, iż wiele długotrwałych starań w dziedzinie historii sztuki, a także analiz filozoficzno-estetycznych poświęcono zbadaniu i ewentualnie określeniu obecności prawdy (prawdziwości) w przestrzeni dzieła sztuki.

QUASI-SĄDY A ŚWIAT RZECZYWISTY

W swojej rozprawie *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze* R. Ingarden zarysował teorię określającą charakter ontologiczny i poznawczy tworców sztuki¹⁹. Teoria ta opierając się na analizie charakteru sądu odnosi się w sensie ścisłym do dzieła literackiego, jednak można pokusić się o jej uogólnienie. Sąd będący przedmiotem deliberacji Ingardena jest formą poznania, która dotyczy nie tylko dzieła literackiego, powieści, poematu czy utworu lirycznego, ale można go również odnieść – po pewnej transpozycji – do tekstów scenariusza filmowego, charakterystyki osoby portretowanej w obrazie malarskim, a nawet do utworu muzycznego (na przykład jeśli potraktować requiem jako wypowiedź). Jedną z najbardziej interesujących współczesnych teorii ujmujących referencje między sztukami stworzył Paul Ricoeur²⁰. Według niego podobieństwo między sztuką poetycką i malarską zasadza się na „nadwyżce sensu”, jaką

¹⁹ Zob. R. Ingarden, *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze*, w: tenże, *Studia z estetyki*, tom I, s. 413-464.

²⁰ Zob. P. Ricoeur, *Teoria interpretacji: Dyskurs i nadwyżka znaczenia*, w: tenże, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Warszawa 1989.

obydwa rodzaje sztuk wprowadzają do świata realnego. Decyduje o tym walor ikoniczności zawarty zarówno w formie malarskiej, jak i literackiej dzieła. Dzieło sztuki nie odtwarza przedmiotów, lecz reinterpretuje je drogą obrazowania. Pisze Ricoeur: „ikoniczność zatem jest ponownym napisaniem rzeczywistości”²¹. Filozof rozważa aspekt poznawczy (prawdziwościowy) owej „nadwyżki znaczenia” właściwej sztukom.

W historii kultury notuje się współwystępowanie znaku językowego (werbalnego) i innych form ekspresji razem stanowiących pełne znaczenie, pretendujące do określonej wartości. Istnieją bogate analizy „poezji wizualnej”²², a także obecnej już w starożytności muzyki instrumentalnej nierozdzielnie związanej z poetyckimi formami wyrazu (chór grecki, flamenco). „Interdyscyplinarne formy ekspresji okołowerbalnej” – jak nazywa je współczesna inicjatywa teoretyczna²³ – tworzą syntetyczne podłoże znakowej komunikacji artystycznej, której jednym z aspektów jest (może być) sens prawdziwościowy. Ponadto Ingarden analizuje stronę językową dzieła na tyle ogólnie (zajmując się raczej formalnym charakterem przeżyć wywoływanych przez dzieło sztuki i ich przedmiotowy odpowiednik), że stwarza to podstawy teoretyczne do odniesienia jego ustaleń również poza zakres analiz dotyczących ściśle literatury pięknej.

Omawiany filozof przeciwstawia logiczne sądy poznawcze quasi-sądom. Pierwsze – ich odpowiednikami są zdania – stanowią struktury umysłowe twierdzące coś o rzeczywistości. Wypowiedane serio zawierają wyraźne roszczenie do prawdziwości (asercję), człowiek wypowiadający je bierze za nie odpowiedzialność. Natomiast quasi-sądy to wytwory umysłu podobne pod względem budowy do sądów, odnoszące się jednak do innej rzeczywistości; zawierają jedynie pozorną asercję i przywołują w swym sensie pewien fikcyjny świat. Jako ilustrację Ingarden przytacza fragment *Pana Tadeusza*:

Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju
Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany.

(Księga I)

Cytat ten złożony z kilku formalnie rzecz biorąc sądów nie ma nas wcale – jak twierdzi Ingarden – poinformować o pewnym konkretnym dworze na Litwie, lecz przenieść, niejako u w i e ś ć do „innego świata”. (Słowo „uwiedzenie” dobrze koreluje z naszym tematem „pięknego kłamstwa”.) Rdzeniem

²¹ Tamże, s. 118.

²² Por. P. R y p s o n, *Obraz słowa*, Warszawa 1989.

²³ Por. B. R y c z k o, *Projekt Pracowni Okołowerbalnych Form Interdyscyplinarnych*, Katedra Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.

i istotą quasi-sądów jest wyobraźnia twórcza, powiedzielibyśmy w starym języku: *poiesis* pisarza lub poety. „Środki techniczne, służące do narzucenia odbiorcy owych z twórczych aktów poetyckiej fantazji powstałych i szczególnie ukształtowanych, a przez to swoiście wartościowych przedmiotów sub specie rzeczywistości, ale tylko sub specie, to nic innego, jak tak zwana «sztuka»”²⁴.

Quasi-sądy charakteryzuje swoista sugestywność, która ma czytelnika prze-
poić przekonaniem, iż sprawy, o których czyta, są ważne, specyficznie doniosłe,
oraz wciągnąć go w ten świat. Quasi-sądy jednak zawierają w sobie również
pewien element dystansu. Odbiorca, jakkolwiek zafascynowany dziełem, jed-
nak wie, że nie jest to prawda realna i potrafi odróżnić wszystkie najbardziej
nawet dramatyczne sądy literackie od rzeczywistych.

Według Ingardena najbardziej nawet prawdziwe egzystencjalnie zdanie
w dziele literackim nie jest sądem, lecz quasi-sądem. Przeciwwstawiając sądy
logiczne (realne) „zdaniom na pozór twierdzącym”²⁵, czyli quasi-sądom, Ingar-
den akcentuje: te pierwsze mają na celu stwierdzenie prawd rzeczywiście do-
niosłych dla człowieka, drugie, przynależne sztuce, dostarczają wizji i wzrusze-
nia, ale także – na tle tych stanów emocjonalnych – „przeświecającego przez nie
zrozumienia”²⁶. Pierwsze dostarczają przedstawienia teoretycznego, drugie –
poetyckiego. Od strony przedmiotu sążenia sądy realne oddają stan rzeczy, są
jego opisem; sądy zaś zawarte w sztuce są wyładowaniem się stanu psychicz-
nego podmiotu lirycznego²⁷. Sądy logiczne zawierają racjonalne pojęcia oraz
towarzyszącą im asercję; w quasi-sądach zawarte jest – jak mówi Ingarden –
„coś więcej” niż czysta rozumność (w niektórych miejscach pojawia się wyraźna
sugestia, iż owo „coś więcej” ma charakter irracjonalny).

Quasi-sądy oddziałują bezpośrednio na odbiorcę poprzez takie momen-
ty, jak „ukazanie splotu faktów”, „walory brzmienia”, „rytm”, „melodię”, za-
razem „zestawienie i przeciwstawienie”, „ekspresję podmiotu lirycznego”,
wreszcie „ton podania”²⁸. Ingarden powołuje się na Charlesa Lalo, który o są-
dzie pozbawionym tych momentów mówi, że wyraża on jedynie „la valeur
prosaique de vérité, et non lyrique de beauté” („prozaiczną wartość prawdy,
a nie liryczną wartość piękna”)²⁹. Ingarden widzi w quasi-sądach intelektualno-
emocjonalną polifonię („polifoniczną harmonię”³⁰). Przeciwwstawia ją prostoc-
cie, a nawet ubóstwu sądów naukowych.

²⁴ Ingarden, dz. cyt., s. 421.

²⁵ Tamże, s. 454.

²⁶ Tamże, s. 447.

²⁷ Por. tamże, s. 448.

²⁸ Tamże, s. 449, 452.

²⁹ Tamże, s. 449.

³⁰ Tamże, s. 453.

Uzasadnienie tak ostrego p r z e c i w s t a w i e n i a dwóch sfer bytu, odpowiednio do dwu typów sądów: rzeczywistych i quasi-sądów, odwołuje się do fenomenu różnych statusów egzystencjalnych przeżyć sądowych człowieka. Sąd logiczny odnosi się do rzeczywistości dotyczącej życiowo każdego z podmiotów tego sądu. Stwierdzamy coś o świecie, o drugim człowieku, ustroju bądź o pogodzie, i realność dziedziny, której dotyczą nasze sądy – twierdzi Ingarden – dotyka nas, co więcej: opanowuje, doskwiera nam, porusza, pochłania, a w pewien sposób nawet nas krępuje. Stąd obecność sądu realnego w strukturze dzieła sztuki uniemożliwia przeżycie piękna; Ingarden pisze: „Gasi je i uniemożliwia”³¹. Inaczej quasi-sądy: umożliwiają one u odbiorcy bądź twórcy pełne doznanie estetyczne. „Tylko sztuka – pisze Ingarden – zdolna jest zachwycić nas a zarazem tak silnie nam na duszy nie zaciążyć, tak nas urokiem zachwyty czy grozy nie przejąć i nie zmęczyć, jak to się dzieje w realnym życiu”³².

Tym, co decyduje o różnicy pomiędzy dwoma omawianymi rodzajami sądów i odpowiednio dwoma typami zaangażowania w rzeczywistość – jest d y s t a n s posiadany dzięki quasi-sądowi przez podmiot w stosunku do rzeczywistości przeżywanej i brak odnośnego dystansu w sądzie realnym. Ów rozróżnienie istniejący między wypowiedzianą asercją quasi-sądu a przedmiotem wypowiedzi ustanawia swoistą przestrzeń nowej dziedziny rzeczywistości – świata przedstawionego. „Ów «dystans» [...] jest możliwy tylko tam, gdzie nie pojawia się proste, n i c z y m n i e p o d w a ż o n e przeświadczenie o rzeczywistości tego, co jest nam już to bezpośrednio dane, już też przekazane jakimś sądem”³³. Sąd rzeczywisty „jest «na serio», w pełni przeświadczenia, [...] bez żadnego refleksyjnego dystansu do samego siebie [...] i bez rodzącej się stąd ubocznej rezerwy wobec czy to samego sądenia, czy też tego, czego ono dotyczy”³⁴. Quasi-sąd jest zawsze wypowiedzią trochę „na niby”, przekonaniem bez pełnego zaangażowania, z dystansującą refleksją, która pozwala na odczucie przyjemności, gry lub zabawy nawet wobec tragicznego kontekstu będącego przedmiotem rzeczonego sądu.

Nie sposób nie zauważyć, że w pochodzącej sprzed kilkadziesiąt lat koncepcji Ingardena uderza specyficzna metodologiczna „sztywność”. Można przypuszczać, że zarówno wpływ szkoły lwowsko-warszawskiej, jak i swoiste oddziaływanie dziewiętnastowiecznego scjentyzmu, nadal żywe w znacznej części pierwszej połowy XX wieku, były przyczyną nieco dogmatycznego traktowania przez Ingardena różnicy między porządkiem logicznym (naukowym) a estetycznym. W całości koncepcji quasi-sądów funkcjonuje, znane z filozofii nauki o proveniencji scjentystycznej i neopozytywistycznej, ostre rozróżnienie

³¹ Tamże, s. 435.

³² Tamże, s. 434.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 417n.

między dziedziną naukową, logiczną i dziedzinami, w których asercja wypowiedzi dotyczy również wymiaru nie konstytuowanego przez logikę formalną lub wąsko rozumianą empirię. Ta opozycja, która przez wiele dziesiątków lat określała pryncypia metodologii nauk, wytyczała sztywne granice między sferą faktów a sferą wartości, opisem a oceną, empirią a spekulacją, wąsko pojętym rozumem a intuicją, wreszcie między naukami przyrodniczymi a humanistycznymi. Rozróżnienia między obiektywizmem a subiektywizmem oraz racjonalizmem i irracjonalizmem, wytyczające pole nauki, opierały się na wąskim rozumieniu obiektywności i racjonalności, zgodnie z którymi na przykład sądy metafizyki wyrzucane były poza obszar twierdzeń naukowych (np. jako „wyrażenia poetyckie” według Carnapa).

Teoria Ingardena, choć wyrosła w kulturze filozoficznej sprzeciwiającej się tak wąsko i restryktywnie pojmowanej metodologii i epistemologii nauki, oraz zorientowana na cel swoistej rehabilitacji aspektu intuicji, oceny i „wizyjności” ludzkich przeżyć, zachowała jednak niektóre aspekty dychotomicznych pryncypiów scjentyzmu i neopozytywizmu.

Szczególną podstawą głównej opozycji, rygorystycznie przestrzeganej w koncepcji autora *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze*, jest cecha d y s t a n s u refleksyjnego, związanego jakoby nierozłącznie z quasi-sądem, a nieobecnego w sądzie logicznym. Wydaje się, że ten fundament teorii opiera się na błędnej analizie teoriopoznawczej, również związanej z wąską metodologią nauk i filozofii. Obecność refleksji w aktach ludzkich (poznawczych i innych) wiąże się bowiem ściśle ze strukturą i dynamiką władz umysłowych oraz emocjonalnych człowieka, uogólniając zaś – z jego przygodnością ontyczną. Każdy sąd ludzki zawiera immanentny element refleksji, który w wymiarze przeżywanym objawia się możliwością wątpliwości oraz zakwestionowania przez podmiot własnych możliwości poznawczych, wyrażając tym samym samoświadomość przygodności poznawczej (a ostatecznie przygodności egzystencjalnej) osoby ludzkiej. Nie jest wolny od tej refleksji również sąd naukowy. „Luka” świadomościowa, dystansująca człowieka od własnych przeżyć i osądzeń rzeczywistości, przynależy do każdej jego wewnętrznej wypowiedzi³⁵.

Od czasu powstania dzieła Ingardena wiele dokonało się w metodologii nauk. Po analizach Quine’a, który mówił o „szarościach” (nie zaś o „czerni” empirii i „bieli” czystej teorii) zdań przynależnych naukom, rozwoju metodologii filozofii oraz nauk humanistycznych, a także po (fakt, że często nadmierne anarchizujących) analizach poststrukturalistów, sądy naukowe z b l i ż y ł y s i ę w pewnym sensie do quasi-sądów. Poznanie nauk przyrodniczych zmniejszyło (charakterystyką opisu, kryteriami uznawania, zakresem hipotetyczności itp.) dystans względem poznania występującego w naukach humanistycz-

³⁵ Por. W. C h u d y, „Pułapka refleksji” a rozwój filozofowania. *Filozofia refleksji i próby jej przezwyciężenia*, Lublin 1995, s. 101-112.

nych³⁶. Według Jacquesa Derridy i myślicieli z jego kręgu sądy wypowiedane przez krytyków sztuki nie są sprzeczne od strony swej metodologicznej istoty z sędami filozofii z jednej strony i rodzajem quasi-sądów – z drugiej. Chcąc ująć omawiane tu poglądy polskiego fenomenologa w sposób wyważony i rozsądny, trzeba by powiedzieć, że istnieją pomiędzy rzeczonymi sędami różnice metodologiczne, ale nie tak ostre i wyłączające, jakby chciał Ingarden – z jednej strony mówiący o sędach E. Rutherforda dotyczących rozbitcia atomu wodoru³⁷, a z drugiej ukazujący strofy Wergiliusza w kontekście uwiedzenia sennego, marzenia i tęsknoty emocjonalnej.

Warto tu raz jeszcze przywołać starożytne pojęcie kalokagathii, w którym zarówno aspekty intelektualno-teoretyczne, jak i moralne oraz estetyczne występują *r a z e m* i pozwalają człowiekowi funkcjonować zarazem w różnych sferach rzeczywistości, rozgraniczonych jedynie w sposób analityczny. Każde dzieło sztuki, w tym dzieło literackie, oprócz przynależności do sfery quasi, należy do rzeczywistości w ogóle i stanowi poprzez egzystencję człowieka – odbiorcy bądź twórcy – fragment świata realnego. Istnieje ono w kontekście rzeczywistości transcendentnej i oddziałuje na nią na różne sposoby; także w jego zawartości i w zawartości świata przedstawionego odnaleźć można immanentne elementy tej rzeczywistości, w której żyje człowiek. Potwierdza to przekonanie Ricoeur, sprzeciwiając się koncepcji tekstu absolutnego, „nieprzenikliwego” względem rzeczywistości pozajęzykowej. Twierdzi, iż każdy tekst poetycki informuje w jakiś sposób o świecie, choć nie czyni tego na drodze deskryptywnej³⁸.

Różne rodzaje rzeczywistości mają swoją „ziemię wspólną”. Istnieje zasada metodologiczna, która mówi, że im głębiej wchodzimy poznawczo w jakieś zagadnienie, tym trudniej oddzielić od siebie dziedziny uczestniczące w analizowanej sferze (jej wyrazem jest między innymi zasada nieoznaczoności Heisenberga). I tak angażując się głęboko w jakąś sferę sztuki dotykamy również w sposób nieunikniony rzeczywistości pozbawionej cechy quasi: na przykład świata egzystencjalnych przeżyć człowieka, płaszczyzny ideowej czy historycznej. Krytyk teatralny musi się wzruszyć, aby kompetentnie zobiektywizować swoją ocenę. Psychiatra czy psycholog musi współodczuwać z pacjentem, aby mu pomóc. Te fakty świadczą przeciwko twierdzeniu o ostrym, „absolutnym” odróżnieniu porządków sztuki i logiki. Ostatecznie podstawą obydwu tych dziedzin językowych jest język potoczny. Pojęcia i sądy naukowe noszą w sobie najczęściej pozostałość, ślad czy echo tej pierwotnej potoczności, w której mieszczą się między innymi archetypy symboliczne i emocje. Również metafora posiada swoją prawdę. Ingarden nie docenia poznawczej

³⁶ Wystarczy choćby wskazać na tzw. teorię chaosu.

³⁷ Zob. Ingarden, dz. cyt., s. 432.

³⁸ Zob. Ricoeur, dz. cyt., s. 111n.

roli przenośni³⁹. Dzieła takie jak dialogi Platona oraz Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* w różny sposób, ale jednak razem prowadzą do sądów obiektywnych, które odsłaniają prawdy o człowieku oraz o świecie i w których faktorem poznania jest również piękno – czynnik estetyczny wzruszenia i emocji.

RÓŻNE ZNACZENIA PRAWDZIWOŚCI DZIEŁA SZTUKI

W literaturze polskiej istnieje kilka typologii prawdy lub prawdziwości odnoszących się do dzieła sztuki. Jedną z nich podał R. Ingarden w rozprawie *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*⁴⁰, inną – W. Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*⁴¹.

Prawda w typologii Ingardena oznacza wartość wyróżnioną w dziele sztuki, jednak sama systematyzacja tego pojęcia nie ma charakteru projektującego, lecz jedynie sprawozdawczy⁴².

A oto propozycja autora *Studiów z estetyki*, przytoczona tu w pewnym skrócie. Negatywnym korelatem prawdy (prawdomówności) dzieła byłoby k ł a m s t w o – rozumiane jako świadome i celowe zafałszowanie owej wartości.

1. Prawdziwość w sensie logicznym, prawdziwość p o z n a w c z a może występować na przykład w powieści, gdzie bohaterowie wypowiadają zdania prawdziwe (np. „To było w 1920 roku, kiedy Sowieci napadli na Polskę”). Sądy logiczne umieszczone w kontekście literackim bądź dramatycznym nie mają jednak takiej samej wartości logicznej, jak sądy wypowiedzane w kontekście czysto poznawczym⁴³.

2. Do przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki⁴⁴ używa się zwykle słowa prawdziwość na oznaczenie jakiejś odpowiedniości między fragmentami lub całością świata przedstawionego (wymyślonego) a przedmiotami ze świata realnego. Ingarden wyróżnia tutaj kilka znaczeń⁴⁵. Jednym z nich jest praw-

³⁹ Zob. I n g a r d e n, dz. cyt., s. 434, p. 1; gdzie Ingarden zdecydowanie odmawia przenośni funkcji intelektualno-poznawczej.

⁴⁰ Zob. R. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 395-412.

⁴¹ Zob. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 357n.

⁴² W omawianej rozprawie Ingarden zastrzega się, iż optymalną sytuacją byłoby wystrzeżenie się używania pojęcia prawdy (prawdziwości) w odniesieniu do dzieła sztuki, gdzie pierwszoplanowa jest wartość estetyczna. Wymienia jednak i charakteryzuje używane zarówno potocznie, jak i w wypowiedziach teoretycznych nazwy prawdziwości, a także proponuje zastępować je innymi terminami, które wprowadza w swojej typologii.

⁴³ Por. E. B o r o w i e c k a, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986.

⁴⁴ Zob. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości”...*, s. 397-404.

⁴⁵ W naszym referacie klasyfikacji Ingardena modyfikujemy kolejność jego ekwiwalentów prawdziwości, redukujemy ich ilość, a także w niektórych przypadkach zmieniamy nazwy, które

dziwość rozumiana jako *w i e r n o ś ć*. Prawda ta występuje, kiedy stwierdzamy na przykład uderzające podobieństwo postaci ze sztuki z postacią rzeczywistą. Sam Ingarden przytacza tutaj postać Juliusza Cezara w *Kleopatrze* Norwida, stwierdzając wybitne podobieństwo historyczne bohatera literackiego z rzeczywistą sylwetką cesarza. Można również w tym przypadku mówić o kłamstwie jako celowej niewierności. Na przykład obraz policjanta sanacyjnego w powieściach napisanych w okresie PRL miał zazwyczaj charakter zdeformowany, celowo wypaczony.

a. W tej samej grupie mieści się rozumienie prawdy jako przedmiotowej *k o n s e k w e n c j i*, inaczej: zgodności wewnętrznej przedmiotu. Prawdziwość ta dotyczy dzieł, które są zwarte, w których wszystkie postaci i części rzeczywistości odznaczają się szczególną spójnością. Mówimy wtedy: „tam się wszystko zgadza, wszystko do siebie pasuje”, nawet jeśli spójność ta dotyczy świata całkowicie fikcyjnego (na przykład Marsjan). Trudno mówić w tym znaczeniu o kłamstwie jako świadomej niezgodności wewnętrznej dzieła, raczej w grę może tu wchodzić błąd, fałsz wewnętrzny; chociaż hipotetycznie można sobie wyobrazić przypadek twórcy, który celowo niszczy koherencję swego dzieła wprowadzając fałszywy wątek lub ton do całości.

b. Podobnie prawdziwe jest dzieło, którego świat odznacza się zwartym charakterem *a u t o n o m i i b y t o w e j*. Ma to miejsce w przypadku takiego utworu, przy którego percepcji zapominamy, że jest on fikcją. Wydajemy wówczas okrzyk: „To jest jak naprawdę!” Jako przykład można podać sagę J. R. R. Tolkiena *Władca pierścieni* przedstawiającą pewną odrębną rzeczywistość o statusie bytowym wykreowanym przez twórcę.

3. Następne znaczenie prawdy to według Ingardena *o d p o w i e d n i o ś ć ś r o d k ó w* przedstawiających w stosunku do przedmiotu przedstawianego w dziele. Akcent w tym pojęciu prawdziwości pada na formę, na adekwatność środków wyrazu, sposób przedstawiania, harmonię „materiału” z przedmiotem. Przykładem może być utwór Debussy’ego *Morze*, gdzie środki ekspresji są idealnie dobrane do symboliki szumu fal oraz wyobrażenia głębi toni morskiej. W tym obszarze znaczeniowym można chyba mówić o kłamstwie, kiedy na przykład reżyser filmu – ze względu na konieczność cięć budżetowych – oddaje ruch za oknem pociągu metodą wyświetlenia na ekranie w studiu biegnącego pejzażu.

4. Prawdę dzieła sztuki według Ingardena można też rozumieć jako doskonałą *z w a r t o ś ć z e s t r o j u* momentów jakościowych dzieła (tonów, barwy, proporcji, dynamiki, charakterystyki bohaterów itp.), nie zaś świata przedstawionego⁴⁶. Cechuje je „[taka spójność we wszystkich warstwach], że nic się w dziele ani ująć, ani dodać nie da, ani też nic zmienić”. W dziele takim

proponuje autor. Również przytoczone w tej części artykułu przykłady (zwłaszcza ilustracje kłamstwa w sztuce) pochodzą od nas.

⁴⁶ Zob. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości”...*, s. 404n.

nie dałoby się już „wetknąć szpilki”, a naruszenie czegoś w strukturze lub zawartości zburzyłoby „ową szczególną spoistość, wewnętrzną harmonię”⁴⁷. Takie są na przykład utwory Bacha, Mozarta, obrazy Rembrandta i niektórych mistrzów flamandzkich, a także w sztuce filmowej – *La Strada* Felliniego czy dwie pierwsze części *Ojca chrzestnego* F. F. Coppoli.

a. Wówczas, gdy cechami dzieła są szczególna spójność jakości, doskonały, nienaruszalny w swojej idealności charakter artystyczny dzieła, a ponadto jego zdolność do wywoływania w trakcie odbioru głębi przeżyć dotyczących sensu życia, momentów tragicznych czy wartości ponadczasowych dla ludzkości – mamy do czynienia z *a r c y d z i e ł e m*, stanowiącym rodzaj tworu artystycznego o wyjątkowej sile prawdziwości. Interesujące, że w przypadku tego typu prawdziwości dziedzinę kryterium stanowią również wartości etyczne. Z kłamstwem mamy tu do czynienia wtedy, gdy ów szczególny zestrój doniosłych estetycznie i egzystencjalnie momentów zawiera zachętę do nienawiści, nietolerancji lub zbrodni.

5. Kolejne znaczenie prawdziwości oznacza *a u t e n t y c z n o ś ć* dzieła sztuki. „Jest to naprawdę dzieło sztuki” – mówimy. Przeciwnie: kicz, plagiat albo tandetnie wykonany przedmiot podaje się za to, czym nie jest. Okres współczesny jest szczególnie narażony na upowszechnienie w tym sensie nieprawdziwych dzieł, które za sprawą rozmaitych działań każe się odbiorcom traktować jako dzieła sztuki⁴⁸. Wtedy trzeba mówić o kłamstwie, czyli świadomym zafalszowaniu istoty dzieła.

6. Kolejnym pojęciem w typologii Ingardena jest prawdomówność autora dzieła albo inaczej jego *s z c z e r o ś ć*. Możemy mówić o dziele jako o rodzaju zamierzonego dokumentu psychologicznego (*Obłąd* Jerzego Krzysztonia jest przykładem książki prawdziwej w tym sensie) albo – szerzej – o obiektywnym (w tym sensie niezamierzonym) wyrażaniu osobowości lub stanu psychicznego autora (co ma miejsce na przykład w *Lirykach lozańskich* Mickiewicza). Jak łatwo wykazać, literatura tego typu nader często opiera się na kłamstwie.

Bardziej abstrakcyjnie prawdomówność dzieła może oznaczać jego zgodność z ideą lub zamierzeniem twórcy⁴⁹. Fałsz dzieła ujawnia się tu wówczas, gdy wiemy, co autor miał na myśli (na przykład z lektury wywiadów z nim), natomiast samo dzieło zaprzecza temu zamierzeniu, jest niedoskonałe i poronione. (Raczej trudno byłoby tu mówić o kłamstwie.)

7. Ingarden⁵⁰, idąc za J. Herderem i Z. Łempickim⁵¹, zwraca uwagę, iż pewne dzieła są szczególnie poruszające dla widza, słuchacza czy czytelnika,

⁴⁷ Tamże, s. 405.

⁴⁸ Opis i analizę jednego z takich zabiegów przedstawia A. Chłopecki w tekście *Preisner, czyli apologia kiczu*, „Tygodnik Powszechny” 1998 nr 44, s. 9.

⁴⁹ Ingarden nazywa ten typ prawdy „dojrzałością”.

⁵⁰ Por. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości”...*, s. 409n.

⁵¹ Zob. Z. Ł e m p i c k i, *Moc i działanie*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 10.

przykuwają uwagę, mówiąc potocznie: „rzucają odbiorcę na kolana”. Pośród szeregu różnych oddziaływań sztuki, takich jak propagandowe, umoralniające, gorszące lub religijne – ten rodzaj siły oddziaływania jest charakterystyczny dla dzieła sztuki jako dzieła sztuki. Przykładem może być moc, z jaką działał na widza w swoim czasie spektakl Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris*; kłamstwo ma miejsce wówczas, gdy owa siła oddziaływania służy na przykład celom politycznym, jak w filmach Leni Riefenstahl przed II wojną światową.

8. Ostatnie rozumienie prawdy w tym układzie jest identyczne z przesłaniem, ideą dzieła sztuki⁵². Dzieło przekazuje istotną prawdę. Nie jest to równoznaczne z ideologizacją sztuki, dzieło bowiem jest tu nadal sobą ze względu na wartość estetyczną; bez niej przesłanie nie zostałoby właściwie wyrażone. Ewangeliczne przesłanie filmu Felliniego *La Strada* jest prawdą tego wybitnego obrazu. W tym obszarze również istnieje kłamstwo: gdy dzieło sztuki „udaje”, że ma coś ważnego do powiedzenia. Przykładem mogą być, jak się wydaje, niektóre rzeźby Hasiora; rzekome ich przesłanie rozmywa się w swoistej hochsztaplerce niedookreśleń oraz grze liczmanów pojęciowych.

Przedstawiliśmy za R. Ingardenem osiem pojęć prawdy (prawdziwości) używanych w odniesieniu do dziedziny sztuki. Powyższa typologia, choć jej autor odżegnuje się od używania słowa „prawda” w tej dziedzinie, pozwala jednak na dobre uporządkowanie i uwyrażnienie roli wartości prawdy – a częściowo również i kłamstwa⁵³ – w dziedzinie estetycznej.

W odróżnieniu od Ingardena, który swoją klasyfikację skonstruował przede wszystkim w oparciu o analizę fenomenologiczną dziedziny sztuki, Tatarkiewicz dokonuje przeglądu użycia pojęcia prawdy w dziejach sztuki i historii estetyki⁵⁴. Wyróżnia w ten sposób sześć znaczeń.

1. Prawda logiczna, którą eksponował Platon, to cecha sądenia odnoszącego się do rzeczywistości doskonałej (idealnej), która ma znajdować odbicie w dziele sztuki. W wersji słabszej zaliczyć tu należy wartość tych dzieł sztuki, które pełnią w pierwszej mierze funkcję dydaktyczną (na przykład obraz piekła w *Sądzie Ostatecznym* H. Memlinga).

2. Prawda jako wierne odtwarzanie rzeczy, czyli iluzyjność lub naśladowanie rzeczywistości.

3. Prawda oznacza to, co dobre i wartościowe w dziele sztuki. Mowa tu o prawdziwości wewnętrznej (formalnej) dzieła mieszczącej w swoim zakresie takie cechy, jak spójność treści czy żywość postaci. Ta „prawda-worek” jest

⁵² Por. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości”...*, s. 410n.

⁵³ Nie w każdym przypadku prawdy dzieła można skonstruować możliwe jej zafalszowanie. Ze względu na brak lub nieuchwytność celowości działania nie można na przykład mówić o kłamstwie w znaczeniach oznaczonych wyżej jako 2a, 2b i 4.

⁵⁴ Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 357n.

ważnym punktem typologii Tatarkiewicza, gdyż zbiera aspekty istotne dla immanentnej prawdy dzieła.

4. Prawdziwy to a u t e n t y c z n y, różny od kopii, falsyfikatu i plagiatu. Bez tego prostego pojęcia nie może się obyć żadna typologia prawdy dzieła sztuki.

5. Prawda jako z g o d n o ś ć z celem i środkami dzieła sztuki to wartość formalna, adekwatność techniczna i ideowa dzieła. To pojęcie prawdy artystycznej wprowadził Maurice Denis na przełomie XIX i XX wieku, zakłada ono określoną koncepcję sztuki.

6. Ostatnie znaczenie prawdy to s z c z e r o ś ć rezultatu względem przeżyć artysty tworzącego dzieło sztuki lub obiektywne odzwierciedlenie wnętrza twórcy.

Ten zwięzły podział wnosi także wiele do rozumienia prawdy w dziele sztuki. Częściowo znajduje on pokrycie w skomplikowanym i wieloaspektowym podziale Ingardena, jednak warto zauważyć, że nie uwzględnia kilku znaczeń wyodrębnionych przez fenomenologa; u Ingardena z kolei nie odnajdujemy prawdy artystycznej dzieła (nr 5 w układzie historyka).

Jak się wydaje, obydwaj myśliciele zbyt pobieżnie traktują sprawę p r a w d y l o g i c z n e j w dziele sztuki. Namysł nad prawdą sądową (logiczną) w naukach filozoficznych, takich jak metafizyka i etyka, a także casus Platona (zbyt pośpiesznie odsądzanego od czci i wiary w dziedzinie filozofii sztuki), dają, jak się wydaje, przesłanki do objęcia tym znaczeniem prawdy szerszego spektrum poznawczego. Na przykład pominięta przez Tatarkiewicza „prawda – przesłanie” mogłaby się chyba zmieścić w jego znaczeniu nr 1. Prawdziwe przesłanie dzieła jest zawsze jakimś stwierdzeniem wyrażalnym w sądach logicznych, jakkolwiek różne mogą być podstawy uznawania tych sądów.

Jak się wydaje, idąc za starymi intuicjami Arystotelesa można spojrzeć na mnogość pojęć prawdziwości, które występowały w dziejach sztuki, a także w analizach filozofów współczesnych, jako na przejawy t r z e c h z g o d n o ś c i (adaequationes)⁵⁵.

Pierwsza to zgodność dzieła sztuki z r o z u m e m ludzkim odczytującym świat, czyli prawda odnosząca się do rzeczywistości ujętej w sposób racjonalny. Tak rozumiana prawda może mieć bardzo obszerny zakres desygnatów. Przykładowo w dziedzinie malarstwa: począwszy od charakterologicznego podobieństwa portretu do modelu, poprzez prawdę racjonalną obrazu konstruktywistycznego oddającego sens przestrzeni w relacji do teoretycznej koncepcji przestrzeni rzeczywistej, po Ingardenowskie przesłanie dzieła malarskiego ujęte w relacji do jego faktycznej trafności.

⁵⁵ Por. L. B a ł d y g a, *Kłamstwo a sztuka* (1988), praca ćwiczeniowa z etyki zawierająca inspirację tego podziału (moje prywatne archiwum).

Drugie rozumienie prawdy polegałoby na zgodności dzieła sztuki (lub jego zawartości) z d o b r e m m o r a l n y m. Dzieło, które afirmuje sens moralny świata ludzkiego – potwierdza dążenie do doskonałości, odkrywa dramat egzystencji lub po prostu stwierdza harmonię barw czy kształtów – jest prawdziwe w sensie moralnym. Dzieło, które obraża, wzywa do czynienia zła, upraszcza lub agituje – jest fałszywe lub kłamliwe. Warto zwrócić uwagę, iż to znaczenie prawdy jest samozwrotne względem samego dzieła, potwierdzając fakt, że tworzenie stanowi akt moralny, zobligowany także normami wewnętrznymi samej sztuki. Stąd utwór nie nastawiony pierwszorzędnie na realizację wartości estetycznej – lecz na przykład na oddziaływanie reklamowe – jest nieprawdziwy (neguje wartość prawdy moralnej).

Trzecie rozumienie opiera się na zgodności dzieła z p r a w a m i w e w n ę t r z n y m i sztuki. Chodzi tu o prawdę artystyczną, mówiącą o doskonałości techniki dzieła, o jego wykończeniu i wypełnieniu w sensie formalnym, a także o formie przedstawienia rzeczywistości, do której dzieło się odnosi (Ingardenowa „zwartość”).

Ostatnia typologia oparta na analogii i formie prawdy logicznej odznacza się dużą ogólnością. Może to utrudniać efektywność oceny poszczególnych dzieł. Jednak powyższe trzy zgodności trafnie oddają istotę prawdy dzieła sztuki, którą – posuwając się jak najdalej w poszukiwaniu przesłanek metafizyczno-aksjologicznych – określić by można jako adekwatność z (niekiedy ukrytym) ładem świata, wyrażającym się między innymi w ładzie panującym między zmysłami i intelektem ludzkim.

KŁAMSTWO W SZTUCE (TYPOLOGIA)

Mówiąc o kłamstwie w sztuce musimy pamiętać o specyficznym charakterze dzieła sztuki w relacji komunikacyjnej: nadawca – odbiorca. Dzieło mianowicie odznacza się względną autonomią bytową. Mamy w związku z tym niejednokrotnie do czynienia z występowaniem swoistego paradoksu o k ł a m y w a n i a b e z k ł a m a n i a. Kłamstwo zakłada celowe wprowadzenie w błąd. W przypadku dzieła sztuki – zwłaszcza dzieła wybitnego – błąd poznawczy lub światopoglądowy powoduje takie oddziaływanie na odbiorcę, które może owocować manipulacją i kłamstwem społecznym, i w konsekwencji prowadzić do ideowego zamieszania i fałszu kulturowego. Przykładem może być książka *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego, która pisana – wierzymy w to – bez złych intencji i w dobrej wierze, spowodowała zafałszowanie świadomości historycznej i patriotycznej kilku pokoleń Polaków. Zagadnienie kłamstwa w dziele sztuki wyraża w sposób klasyczny działanie heglowskiego ducha obiektywnego. Kłamstwo, nawet nie posiadając świadomego nadawcy, jest kłamstwem obiektywnym.

W przypadku błędów formalnych i innych wad wewnętrznych występujących w nieudanych dziełach sztuki problem staje się jeszcze bardziej skomplikowany i złożony. Nie są winni kłamstwa „twórcy niedzielni”, artyści ludowi czyniący ze szkolnych błędów kompozycji czy perspektywy cnotę stylu lub twórcy eksponujący w dobrej wierze przejawy swojej przygodności artystycznej. Helenie Mniszkównie trudno zarzucić kłamstwo; a jednak *Trędowata* „pracuje” dziesiątki lat na paradygmat kiczu udającego dzieło sztuki. Kultura żyje różnorodnością. W dziedzinie przeżywania wartości jej wachlarz rozkłada się od arcydzieł do form i przedmiotów bliskich potrzebom biologicznym, odruchom i instynktom człowieka. Wszystkie dzieła i produkty są tu prawomocne estetycznie albo quasi-estetycznie siłą faktu. Jednak w aspekcie aksjologicznym zbiór ten domaga się rozróżnień. Dlatego można i trzeba mówić o prawdzie (prawdomówności) jednych dzieł – tych, które podnoszą kulturę ku wyżynom człowieczeństwa – i o fałszu albo kłamstwie drugich: tu należałoby wskazać na kryterium upowszechnienia złych gustów i deformację wrażliwości estetycznej społeczeństwa (jak na przykład w utworach muzycznych „disco polo”).

Próba typologii kłamstwa w odniesieniu do dzieła sztuki, jaką poniżej zarysowujemy, powstała na podstawie analiz danych zawartych w powyższych rozważaniach, zwłaszcza zaś w odniesieniu do określeń prawdziwości dotyczących się tych dzieł. I tak pole kłamstwa w dziedzinie sztuki jawi się podzielone na trzy główne części:

1. Kłamstwo zewnętrzne wobec dzieła sztuki
2. Metakłamstwo w stosunku do dzieła sztuki
3. Kłamstwo samego dzieła sztuki (dotyczące jego zawartości lub struktury).

1. Źródłem kłamstwa **z e w n ę t r z n e g o** jest czynnik pochodzący spoza samego dzieła. Jakiś rodzaj zewnętrznej manipulacji sprawia, że istnieją podstawy do stwierdzenia: „Jest to dzieło nieprawdziwe”. Wyróżniamy pięć przypadków takiego kłamstwa.

Pierwsze trzy są związane z **t w ó r c ą** dzieła.

a. Kłamią utwory lub przedmioty udające dzieło sztuki. Istotne narzędzie kłamstwa stanowi tu otoczka marketingowa, ekonomiczna lub instytucjonalna.

b. Fałszerstwo z kolei polega na podrabianiu na przykład partytury Beethovena czy na tworzeniu (niekiedy genialnych) kopii naśladowujących oryginał obrazu.

c. Podobnym typem kłamstwa jest sfalszowanie podpisu pod obrazem, rękopisem itp. w celu podszycia się pod autora (słynne oszustwa dotyczące autorstwa pamiątek słynnych ludzi).

Dwa pozostałe kłamstwa zewnętrzne wobec dzieła sztuki wiążą się z **o d b i o r c ą**.

d. Krytyk kłamie, gdy ocenia dzieło pod dyktando siły politycznej, społecznej lub innej, kierując się koniunkturalizmem, nie zaś własnym sądem estetycznym.

e. Snobizm, polegający na sztucznej afirmacji wartości jakiegoś dzieła sztuki, może szybko stać się autokłamstwem: konwencjonalna percepcja dzieła powoduje, że odbiorca mówi coś, czego nie widzi, i nie wie, że tego nie widzi.

2. Metakłamstwo w dziedzinie sztuki w istocie dotyczy k o n c e p c j i d z i e ł a sztuki. Może się wydawać kontrowersyjnym nazywanie tych odmian kłamstwem (wszak za każdą koncepcją stoją jakieś racje), jednak perspektywa prawdziwościowa dzieła sztuki każe traktować relację między pięknem (wartością estetyczną) a człowiekiem (odbiorcą albo twórcą) jako kryterium diagnostyczne prawidłowości istnienia, a więc w pewnym sensie prawdomówności dzieła sztuki. Łatwo spostrzec, że wymienione niżej opcje odznaczają się bez wyjątków jakimś rodzajem deformacji tego podstawowego stosunku estetyczno-antropologicznego.

a. Przykładem kłamstwa ideologicznego jest sztuka socrealistyczna. Istotą zafałszowania stanowi tu zastąpienie wartości estetycznej przez funkcje polityczne. Dzieło podporządkowane jakiegokolwiek ideologii jest kłamstwem w niniejszym znaczeniu.

b. Dzieło sztuki przeznaczone do spełniania funkcji dydaktycznej jest kłamstwem zbliżonym do poprzedniego typu, jednak różniącym się od dzieła ideologicznego swoim przeznaczeniem i nastawieniem aksjologicznym. Jego cel różni się z powołaniem estetycznym i artystycznym. Przy ocenie poszczególnych dzieł sztuki tego typu należy jednak brać pod uwagę kryterium stosunku między jego intencją pedagogiczną a walorem estetycznym⁵⁶.

c. Ostatni w tym dziale typ kłamstwa wyraża dzieło będące wynikiem postawy twórczej, która głosi hasło „sztuka dla sztuki”; deprecjonuje ono wymiar prawdziwościowy w idei dzieła oraz abstrahuje od człowieka, będącego zawsze twórcą lub odbiorcą dzieła sztuki.

3. W najliczniejszej grupie kłamstw w dziedzinie sztuki źródła fałszu tkwią w samym dziele – w jego strukturze lub zawartości. Pamiętając o umowności poniższych dwóch terminów, wyróżniamy kłamstwa w dziedzinie t r e ś c i i f o r m y dzieła sztuki.

W wymiarze t r e ś c i dzielą się one następująco:

a. Kłamstwo powierzchowności. Dzieło odznaczające się błyskotliwą formą może być płytkie bądź puste; bywa też, że udaje, iż zawiera jakąś ideę czy przesłanie.

⁵⁶ Na przykład *Trylogia* Henryka Sienkiewicza, mimo silnych akcentów „ku pokrzepieniu serc”, zachowuje jednak pierwszorzędny cel dzieła sztuki.

b. Kłamstwo polegające na deformacji treści. Zachodzi wtedy celowe przedstawienie karykatury jakiegoś fragmentu rzeczywistości (postać kułaka w powieści socrealistycznej albo Żyda w filmach goebbelsowskich).

c. Kłamstwo będące niezgodnością treściową dzieła z myślą lub samoświadomością twórcy to najbardziej klasyczny typ kłamstwa w sztuce. Twórca może fałszować swój światopogląd, zakłamywać życiorys lub biogram, może wreszcie kreować rzeczywistość różniącą się od tej, którą widzi naprawdę.

d. Kłamstwo uzurpacji realnościowej ma miejsce wówczas, kiedy intencją dzieła sztuki jest zastąpienie rzeczywistości światem przedstawionym. To szczególnie groźny typ kłamstwa, którego przejawem jest zarówno pornografia, oszustwa komercyjne⁵⁷ czy – coraz groźniejsze w epoce internetu – tworzenie światów wirtualnych.

e. Ostatni typ kłamstwa treściowego wiąże się z metaforą „dzieła zatrutego”. Jego destruktywność egzystencjalna – działająca często niepostrzeżenie – w różnoraki sposób owocuje złem. Z jednej strony można wskazać przykład seansów nienawiści opisanych w *1984* G. Orwella, z drugiej – niektóre z książek J. P. Sartre’a będących w latach pięćdziesiątych „inspiracją” licznych samobójstw⁵⁸. W szerszym sensie należy tu również zaliczyć utwory (zwłaszcza telewizyjne) dla dzieci i młodzieży popychające najmłodszych do agresji, a nawet do zbrodni.

Kłamstwo treści zasadza się zawsze na zafałszowaniu jakiejś rzeczywistości. Dzieło może kłamać odnośnie do: zasobu, „ilości” świata, istoty przedmiotu, który przedstawia, zawartości myślowej twórcy, co do istnienia rzeczywistości, i wreszcie – co do jej płaszczyzny aksjologicznej.

Dzieło sztuki kłamać może również w aspekcie *f o r m y*.

f. Kłamię dzieło, którego forma jest nieodpowiednia w stosunku do treści, środki przedstawiające są rozbieżne w aspekcie statusu istnienia czy na przykład charakteru aksjologicznego ze światem przedstawionym. Jako przykład można podać zdarzenie, które po raz pierwszy miało miejsce podczas Biennale sztuki w Wenecji w 1997 roku, kiedy to zaprezentowano zestaw klocków „lego” do budowania modelu obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu.

g. Kłamię dzieło oparte na formie powielania stylu, motywu lub idei⁵⁹.

Ogólnie można powiedzieć, że kłamstwo formy jest zafałszowaniem zasady jedności bądź oryginalności (niepowtarzalności) dzieła. Trzeba dodać, iż

⁵⁷ Znakomicie przedstawione w filmie Roberta Redforda *Quiz Show*.

⁵⁸ „Dzieło zatrute” nie jest kategorią czysto obiektywną. Może stanowić utwór wybitny o ważkiej egzystencjalnie treści, a jednak trafiwszy na odbiorcę szczególnie wrażliwego lub słabego psychicznie jest w stanie – na drodze sugestii, aluzji, przykładu czy samego nastroju (to właśnie stanowi w nim kłamstwo) – doprowadzić nawet do tragedii.

⁵⁹ Wymienić tu można przypadki dopisywania dalszego ciągu *Przeminęło z wiatrem* M. Mitchell czy *Trylogii* H. Sienkiewicza, mnożenie kolejnych części filmu *Rambo* czy wydawanie przez S. Kinga dziesiątków powieści metodą powielania swoich dawnych wzorów.

w pierwszym przypadku mamy częściej do czynienia z błędem niż z celowym aktem dysonansu formalnego; w drugim zaś istnieje bardzo wiele wyjątków: na przykład multiplikacja fotografii (odbitek) czy grafiki nie jest kłamstwem.

Powiedzieć wreszcie trzeba o dziele, które kłamie zarazem formą i treścią. Jest to k i c z, jego treść jest zazwyczaj płytka, a forma zniekształcona i tandetna. „Obliczony na natychmiastowe dotarcie do odbiorcy, nie stawia mu w odbiorze żadnych trudności, wykorzystując wątki silnie zabarwione sentymentalnie”⁶⁰. Kicz jest k u r i o z u m k ł a m s t w a.

Na koniec trzeba umieścić zastrzeżenie, iż podział powyższy 1-3 nie jest podziałem wykluczającym; zbiory krzyżują się mając wspólne desygnaty (na przykład dzieło ideologiczne często jest kiczem). Można również żywić podejrzenia, że podział ten nie spełnia logicznego wymogu zupełności; jednak, jak się wydaje, wymienione typy pokrywają zasadniczy zakres kłamstwa w królestwie sztuki.

PRAWDA SZTUKI I PRAWDA CZŁOWIEKA

Jak już zauważyliśmy wyżej, w ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat XX wieku dokonała się metodologiczna ewolucja filozofii sztuki. Interpretacja zawartości sądowej dzieł sztuki zbliżyła je z jednej strony do języka naukowego, z drugiej zaś do potocznego. Filozofia egzystencji człowieka znalazła pole wspólne z płaszczyzną filozofii sztuki. Granica między tymi dziedzinami stała się granicą nieostrą, a prawdziwość filozoficzna niekiedy bliska prawdziwości, którą objawiają wartości estetyczne.

Prawda w sztuce ujawnia się przede wszystkim drogą z r o z u m i e n i a – jak pisał Ingarden – „przeświecającego przez wizję i wzruszenie” estetyczne⁶¹. Element zrozumienia pozwala na życie sztuką także w perspektywie egzystencjalnej i prawdziwościowej, on też dostarcza podstaw do przedmiotowo-racjonalnego traktowania niektórych wymiarów dzieła sztuki i przeżywania estetycznego dotychczas sytuowanych w dziedzinie irracjonalności.

Historia sztuki notuje już od dawna próby obiektywizacji takich jakości w dziedzinie przeżywania dzieła sztuki, jak smak. C. P. Richelet pisał o smaku: „aimer ce qui est bon”, czyli „miłość tego, co dobre”⁶², w czym wyrażał prawdziwościowe traktowanie tej jakości estetycznej poprzez wartość obiektywną dobra. O obiektywizacji dzieła świadczy w sposób fundamentalny porcja rzeczywistości, o której pisze A. Camus, niezbędna do tego, aby dzieło sztuki uczestniczyło w świecie: „sztuka: jest ona niczym bez rzeczywistości”, ale i „rzeczywis-

⁶⁰ Hasło „Kicz”, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976.

⁶¹ Ingarden, *O różnych rodzajach „prawdziwości”...*, s. 447.

⁶² Zob. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 520.

tość bez niej jest mało ważna”⁶³. Na pewną głęboką, tym razem esencjalną obiektywność zawartą w dziele sztuki wskazuje Jan Garewicz pisząc o dziele przekładu⁶⁴. Znane powiedzenie: „traduttore – traditore” wskazuje na to, że każdy przekład jest interpretacją, będącą z jednej strony zaciemnieniem (zdradą), ale z drugiej wyjaśnieniem (odkryciem). Proces ten, wiążący się z takimi kategoriami filozofii Heideggera, jak „odkrycie” i „zakrycie”, jest swoistą „twórczą zdradą” (termin używany przez krytyka literackiego i filozofa Roberta Escarpit), pomagającą odkryć w dziele nowe elementy i dotrzeć do obiektywności głębszej, o której niekiedy nie miał pojęcia sam twórca.

Rzeczywistość symboliczna stanowi świat prawdziwościowy. To ona tworzy kulturę będącą wielowarstwowym, przenikającym się *ś w i a t e m s y m b o l i*, który opiera się na atomach symbolicznych w rodzaju sfinksa, serca czy krzyża. Do metafor, którymi wypełniona jest kultura ludzka, odnosi się również kategoria prawdy i fałszu. Analogia stanowi zasadę jednej z głównych metod metafizyki, metafora zaś (obraz, przenośnia) to podstawowy sposób wyrazu prawdy w Biblii. Oto dwa najważniejsze wymiary penetracji prawdy: poznawczy i religijny. Trzecim jest sztuka. Każdy twórca wie, że metafora pozwala nieraz lepiej poznać rzeczywistość niż „szkiełko i oko”.

W y g l ą d y świata widzialnego to kolejny wymiar rzeczywistości dzieł sztuki, który stwarza podstawę do orzekania prawdziwościowego oraz racjonalnej wymiany zdań na temat prawdy sztuki. Wyglądy zmysłowe: ciała ludzkiego, przyrody i przedmiotów wytworzonych przez człowieka nie są obojętne w swojej interpretacji plastycznej; posiadają swoją istotę i w zależności od epoki kultury objawiają swoistą dla siebie prawdę. „Historia artystycznego naturalizmu, od Greków aż po impresjonizm, jest historią [...] prawdziwego odkrywania wygląków” – pisze Roger Fry cytowany w dziele Gombricha⁶⁵. Ten ostatni sugeruje za Wordsworthem odkrywanie prawdy uczuć. Poezja według niego stanowi odzwierciedlenie wygląków uczuć, które – zmienne w epokach kulturowych – objawiają swoją istotę historyczną i umożliwiają orzekanie prawdy albo fałszu poprzez ekspresję poetycką⁶⁶.

Wątki namysłu nad sztuką ujawniające drogi do prawdy, które wiodą przez prawidłowości ludzkiego umysłu poetycznego, naturę odczytywania kształtów, a także określanie sensu wygląków uczuć, zbiegają się na wielkiej planszy *n a t u r y l u d z k i e j*. Ona stanowi ostateczny punkt odniesienia prawdziwościowego wymiaru dzieła sztuki, z jednej strony jako jego źródło, z drugiej – jako

⁶³ A. C a m u s, *Artysta i współczesność*, „Twórczość” 1957 nr 4 (wkładka), s. V.

⁶⁴ Zob. J. G a r e w i c z, *O konsekwencjach pewnej metafory: pan i niewolnik*, „Teksty” 1980 nr 5, s. 30-42.

⁶⁵ Cyt za: G o m b r i c h, dz. cyt. s. 316.

⁶⁶ Zob. W. W o r d s w o r t h, *Przedmowa do Poezji* (rok 1800 i 1815). Por. G o m b r i c h, s. 366.

najgłębsze i najistotniejsze kryterium orzekania prawdy o dziele i odnajdywania w nim obiektywizacji ludzkiego świata.

Wielki filozof włoski G. Vico w swojej koncepcji dziejów myśli ludzkiej zwrócił uwagę, iż na początku dziejów kultury człowiek czerpał treści metafizyczne z p o e z j i⁶⁷. W epoce Homera czy Hezjoda metafizyka, którą człowiek żył w swoich najwyższych przeżyciach i najistotniejszych poznawczo aktach, nie była nauką abstrakcyjną, lecz opierała się na potężnej zmysłowości i silnej wyobraźni, na bogactwie uczuć i obrazów. W swoim dziele *Scienza nuova* (1725) Vico twierdzi, iż ludzie pierwotni wyposażeni byli w odrębny intuicyjny geniusz, którego wyrazem było obrazowanie. Właśnie ten typ kultury naocznej i poetyckiej dał początek ludzkiej cywilizacji, której my jesteśmy późnymi wnukami. To poezja jest pierwszym źródłem cywilizacji, dziś już niekiedy zapomnianym. Nadal jednak tkwią w niej znaczne siły objawiające prawdę; każdy wyraz poezji jest w istocie szczególną obrazową metafizyką. W dalszej historii ludzkości rozwinęła się metafizyka abstrakcyjna, o wiele skuteczniejsza w aspekcie intersubiektywnej kontrolowalności (ze względu na czystą racjonalność, którą się posługiwała), jednak tamta metafizyka poetycka jest ciągle obecna, między innymi w kulturze ludowej oraz w sztuce poetyckiej. „Aby napisać dobry wiersz, trzeba czuć jak lud i dzieci” – napisał Vico⁶⁸.

Dlatego – jak twierdzi – n i e m a k o n f l i k t u między poezją i metafizyką⁶⁹. „Albowiem jedna i druga dąży do prawdy, jedna i druga pomija to, co w rzeczach przypadkowe, aby uchwycić to, co trwałe i konieczne”. „Il vero poetico un vero metafisico”⁷⁰. Jedyne różnica między nimi polega na tym, że „uczony operuje abstrakcyjną refleksją, a poeta konkretnymi przykładami. Poeta odbiega wprawdzie niejednokrotnie od potocznych prawd, ale po to, by dojść do prawdy głębszej; posługuje się nawet fikcją i fałszem, ale po to, aby «w pewnym sensie być bardziej prawdziwym»”⁷¹.

Teorii osiemnastowiecznego historiozofa odpowiada uniwersalna wizja d w ó c h s k r z y d e ł m ą d r o ś c i ludzkiej. Jednym z nich jest metafizyka, myśl filozoficzna ujmująca byt w aspekcie istnienia⁷². Metafizyka egzystencjalna, tak bliska konkretowi, jest może najbliższa prawdzie sztuki, dziedzinie, w której operuje się – jak pisał Vico – „konkretnymi przykładami”. Sztuka, przez piękno dzieł, z których prześwieca prawda eksplorująca naoczne i głębo-

⁶⁷ Zob. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 514.

⁶⁸ W dziele *De constantio jurisprudentis* (1721).

⁶⁹ Inaczej utrzymuje R. Rorty upowszechniający dziś pozornie podobną koncepcję kultury. Według niego filozofia żeruje na poezji i stanowi w istocie czynnik bezwartościowy w aspekcie kulturotwórczym.

⁷⁰ Cyt. za: T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki – III*, s. 513.

⁷¹ Powyższy akapit zawiera myśl Vico w referacie W. Tatarkiewicza, tamże.

⁷² Por. interpretację fenomenu sztuki ujętej na tle tego typu teorii bytu w: P. J a r o s z y ń s k i, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996 oraz w: H. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996.

kie wymiary treściowe indywidualnego bytu, stanowi drugie skrzydło kultury. Mądrość człowieka unosi dziś ducha ludzkiego na tych dwóch skrzydłach, by mógł ujmować prawdę poprzez wyjaśnienie istnienia i poprzez piękno. Tak wyposażone poznanie – samo będąc „uruchomione” ciekawością i pragnieniem zachwytu – służy doskonałości człowieka. Posiada orientację praktyczną.

Sztuka wyraża człowieka poprzez piękno a zarazem zmienia go wewnątrz. Biernej stronie ekspresji odpowiada czynna strona k r e a c j i m o r a l n e j. Prawda służy ostatecznie temu, aby człowiek stawał się lepszym. Vladimir Nabokov z tradycyjnym uporem wskazuje na ciekawość, wrażliwość, dobroć, harmonię i zachwyty⁷³ jako najwyższe cele literatury pięknej.

Akt rozumiejącego współistnienia odbiorcy z dziełem zapoczątkowuje złożony i bogaty w sensy proces, który Ricoeur nazywa „przyswojeniem”. Osoba otwarta na świat dzieła doznaje podmiotowej przemiany, „zakładającej moment wywłaszczenia egoistycznego i narcystycznego ego”⁷⁴. Czytelnik, słuchacz lub widz musi odnaleźć się w nowym świecie. Akt przyswojenia jest częściowo aktem wobec samego siebie; wchodząc w przestrzeń nowej prawdy podmiot powołuje do życia nowe rozumienie siebie. W procesie, który przypomina zapisaną przez starożytnych fazę katharsis, realizuje się „gra”, której skutkiem jest „stopień horyzontów” światów: dzieła sztuki i obcującego z nim człowieka. Sztuka jest tu stroną aktywną w tym sensie, że odpowiada na otwartość odbiorcy i konfrontuje go z kontekstem wartości bardziej adekwatnym do jego głębokiego poczucia tożsamości niż kontekst codziennej potoczności. Ricoeur idąc za H. G. Gadamerem powiada, iż sztuka ustanawia „prawdziwą mimesis”, metamorfozę zgodną z prawdą.

Człowiek poddany działaniu sztuki jest raczej nastawiony na wymiar „jestem”, niż na aspekt „myślę” albo „mam”. Po wysłuchaniu świetnego koncertu lub po seansie dobrego filmu czujemy wezwanie do „innego świata”; w głębokim przeżyciu poezji dowiadujemy się o „imperatywie nawrócenia” („muszę zmienić swoje życie”), który uchyli nam drzwi do królestwa prawdy, dobra i piękna. Przeżycia te i idące za nimi deklaracje wewnętrzne najczęściej spełniają na niczym; przytłacza je i zagłusza twarda i pośpieszna rutyna dnia codziennego. Jednak oczywistość i intencjonalność tych aktów odsłania sferę wartości, których dziedzina wykracza poza subiektywność podmiotu przeżywającego. Jest to s f e r a s z t u k i autotelicznie broniąca do siebie dostępu zła, sfera odczytywana tak samo przez starożytnych myślicieli-poetów, jak i przez teoretyków sztuki XX wieku.

Wiesław Juszczak w tekście zatytułowanym *Sophia* sięga do archaicznych początków sztuki i do frazy Pindara z *Ody olimpijskiej*: „Daénti dé kaī sophīa

⁷³ Por. V. N a b o k o v, *O książce zatytułowanej „Lolita” (rodzaj postowia do „Lolity”)*, Warszawa 1991, s. 410.

⁷⁴ R i c o e u r, dz. cyt., s. 187.

meīdzon àdolas teléthei”. Komentując te słowa pisze: „Mówi on, że dla artysty świadomego, znającego prawa i arkana sztuki, sztuka jest większa, jest prawdziwie wielka, jest prawdziwie sztuką wtedy, gdy jest autentyczna i uczciwa, gdy ani samej siebie nie zwodzi, ani nie jest łudzająca i podstępna, gdy nie ma w niej zdrady, przebiegłości ukrytych celów, które nigdy, jako takie właśnie, jej celami być by nie mogły, wreszcie gdy nie jest występna albo zbrodnicza, gdy nie ma w niej żadnego zła”⁷⁵.

⁷⁵ W. J u s z c z a k, *Sophia*, „Znak” 1989 nr 2-3, s. 140.

BÓG I POEZJA

NIEBO HERBERTA

Analiza kontekstów „nieba” [...] ukazuje poetę głęboko cierpiącego nad chaosem, złem i bólem istnienia, a w tym cierpieniu szarpiącego się pomiędzy całkowitą niewiarą w świat transcendentny, niewiarą w Boga miłującego – i przebłyskami wiary w Boga Niepojętego, do którego prowadzi go piękno świata, tęsknota za harmonią i wciąż obecny w jego poezji, choć nigdzie po imieniu nie nazwany Chrystus.

Tezy, z którymi przystępuję do przedstawienia interesującego mnie problemu, są dwie: po pierwsze, sądzę, że analiza sposobów użycia leksemu „niebo” w poezji Herberta pozwala ukazać to, co lingwiści nazywają językowym obrazem treści danego słowa (w tym wypadku słowa „niebo”) w idiolekcie pisarza czy poety (w tym wypadku Herberta). Po drugie, zakładam (nie ja pierwsza, rzecz jasna), że symbolika, metaforyczne użycia i konotacje wielu wyrazów – w moim opracowaniu „nieba” – istotne dla jego językowego obrazu, dają się odczytać jako wyraz poglądów poety na świat, w tym na istnienie rzeczywistości transcendentnej i jej relacji wobec świata ludzkiego. Spróbuję to pokazać w treści mojego artykułu.

W dziewięciu tomikach poezji Herberta, które stanowiły podstawę moich badań¹, leksem „niebo” występuje siedemdziesiąt pięć razy². Czysto opisowe znaczenie pierwsze: „(pozorne) sklepienie w kształcie kopuły nad ziemią” ma „niebo” w poezji Herberta w pięciu zaledwie użyciach, choć i tu nie zawsze jest ono pozbawione pewnych konotacji³. Znaczenie drugie: „miejsce przebywania Boga i dusz zbawionych”, pojawia się jako jedyne w sposób niewątpliwy tylko w trzech kontekstach (*Pan od przyrody, Hermes, pies i gwiazda; Brzeg, Napis; Rodzina Nepenthes, Elegia na odejście*). W pozostałych sześćdziesięciu siedmiu

¹ Są to następujące tomiki: *Struna światła* 1997; *Hermes, pies i gwiazda* 1997; *Studium przedmiotu* 1997; *Napis* 1999; *Pan Cogito* 1994; *Raport z oblężonego Miasta* 1998; *Elegia na odejście* 1997; *Rovigo* 1998; *Epilog burzy* 1998. Wszystkie te zbiory wierszy zostały wydane przez Wydawnictwo Dolnośląskie we Wrocławiu.

² Prócz tego jako synonimy „nieba” jeden raz pojawiają się „niebiosa”, cztery razy „nieboskłon(y)”, sześć razy „błękit(y)”, jeden raz „lazar” i jeden raz „łaki niebieskie”.

³ Do kontekstów pozbawionych konotacji czy też przynajmniej użyc o wątpliwych konotacjach symbolicznych zaliczam takie, jak: „ci którzy jak nikt potrafią oddać słodycz snu / nagie ramię pod głową otwarty liść i niebo” (*Trzy studia na temat realizmu, Hermes...*); „całe księstwo, to znaczy miasto, morze i kawałek nieba” (*Księstwo, Studium przedmiotu*). Por. też: *Rozważania o problemie narodu (Studium...)*, *Porzucony (Raport z oblężonego Miasta)*, *Mitteleuropa (Rovigo)*, *Pan Cogito. Ars longa (Epilog burzy)*.

użyciach Herbertowskie „niebo” jest podstawą metafor, wyraźnych konotacji o funkcji symbolicznej lub przynajmniej wartościującej albo też łączy w sobie znaczenie pierwsze i drugie.

Przyjrzyjmy się r o l o m s e m a n t y c z n y m, jakie pełni „niebo” w tekstach poetyckich Herberta. (Role te stanowią jeden z istotnych elementów językowego obrazu pojęć.)

Najczęściej „niebo” jest w wierszach Herberta lokalizatorem czynności i stanów różnych istot oraz przedmiotów⁴. „Wszechświat jest tylko światłem / a ziemia jest misą cieni [...] pył się unosi znad morza dymy idą ku niebu” – czytamy w wierszu *Dedal i Ikar (Struna światła)*. „Wariatka” z prozy poetyckiej pod takim właśnie tytułem (*Hermes...*) „jest łagodna [...], ale gdy opuści ją spokój, biegnie nad morzem i wyrzuca ramiona w niebo”. A narrator prozy poetyckiej *Żywot wojownika (Hermes...)* mówi: „Więc kiedy umarł [oficer], wierni żołnierze chcą, aby po drabinie wrzawy wstąpił w niebo”. „Rozgorzała strzelanina / na niebie wybuchały / ognie sztuczne / zdawało się / że to nowa wojna bałkańska” – to z kolei urywek gorzko ironicznej relacji z „Festiwalu Poezji Obu Półkul” w wierszu *Pan Cogito. Ars longa (Epilog...)*.

Bywa też „niebo” szeroko rozumianym przedmiotem czynności, kiedy to na przykład „pocziwy deszcz ceruje niebo z ziemią” (*Szwaczka, Hermes...*) lub kiedy „Mały stwórca” powiada: „podwójnym oczu uderzeniem / utwierdziłem niebo / i z szaleńczą fantazją / nadałem mu kolor niebieski” (*Kłopoty małego stwórcy, Struna...*).

Z rzadka występuje niebo w roli wykonawcy czynności: „to niebo mówi obcą mową” – czytamy w wierszu *Do Marka Aurelego (Struna...)*. „Gdzie jest niebo / potrząsające obłokami / i światłem” – pyta podmiot wiersza *Zbieracz bambusów (Hermes...)*⁵.

M e t a f o r y nieba w wierszach Herberta każą czytelnikowi widzieć je najczęściej jako tkaninę – nawiązują w ten sposób do przypominanego przez słowniki symboli ujmowania nieba jako wielkiego namiotu lub baldachimu rozpiętego nad ziemią. Niewątpliwie są tu metafory w wierszach *Fragment (Studium...)*: „śpimy [...] pod niebem zmiętym od przekleństw”, *Ojcowie gwiazdy (Studium...)* czy też w *Wąwozie Małachowskiego (Napis)*: „Hrabia podnosi oczy, szuka słońca glorii [...], chce wypruć z nieba jeden promień”. W kilku wierszach nie jest jasne, czy mamy do czynienia z metaforą tkaniny, czy też dachu (ta ostatnia opiera się również na ogólnie znanej starej symbolice). Takie wątpliwości można mieć, na przykład czytając w wierszu *Pisanie (Studium...)* o tym, jak „z nieba złośliwie żółtego / sączy się / strużka / piasku”, w wierszu

⁴ Jest ono lokalizatorem w szerokim sensie, to jest miejscem, gdzie lub pod czym coś się znajduje lub dzieje, a także miejscem, ku któremu zdążają, przez które przechodzą lub z którego wydobywają się czy też wychodzą jakieś istoty lub przedmioty.

⁵ Antropomorfizacja jest tu powiązana z metonimią: niebem nazywa Siłę Wyższą zamieszkującą (zgodnie z kulturowym archetypem) ponadziemską przestrzeń.

Ojcowie gwiazdy (Studium...): „spokojni byli pewni na wieży swych obliczeń / [...] / szkłem przykryci i ciszą i niebem bez tajemnic” albo też (w wierszu *Mały ptaszek, Hermes...*) o tym, że: „gdy zginie ptak to zaraz w niebie dziura / przez którą sypie szary proch na zieleni ziemi”⁶. Niewątpliwie twarde jest sklepienie nieba z *Krajobrazu (Elegia...)*, gdzie czytamy: „To co ożywia ten krajobraz to księżyc ostro wbity w niebo”.

Bywa też niebo traktowane jako pomieszczenie czy dom: „sprzęty nieba i ziemi / zaczęły znowu wirować” – czytamy w *Objawieniu (Studium...)*; „o puste niebo kołacze suchy obłok” w *Powrocie prokonsula (Studium...)*. Oryginalne metafory nieba jako pewnego rodzaju pojemnika można znaleźć we fragmentach, w których czytamy o „liście w kopercie nieba” (*Pogoda, Studium...*) i o tym, jak „ogromny Gauguin [...] szuka źródła potem długo pije otwarte nożem niebo” (*Gauguin Koniec, Studium...*) – tu znaczenie nieba to jednocześnie pojemnik i napój znajdujący się w tym pojemniku. Zagadkowa jest przytaczana wyżej metafora „roztopionego nieba” (*Widokówka od Adama Zagajewskiego, Rovigo*). Czy niebo roztopione po prostu przestało istnieć – czy zmieniło (metaforycznie) swój stan ze stałego na ciekły – i co wynika z tej metafory?

Nie jest oczywiste, czym jest „barokowe niebo / całe w bąblach aniołów” (*Mona Liza, Studium...*) – czy te „bąble” pojawiają się na skórze, czy raczej na powierzchni jakiejś substancji płynnej?⁷

Wątpliwości budzi też „liściaste niebo” z prozy poetyckiej *Ozdobne a prawdziwe (Napis)*: „Stoją nieruchomo na jałowych wyspach, wśród żywych kamieni pod liściastym niebem. Symetryczna Afrodyta, Jowisz oplakiwany przez psy, Bachus opity gipsem. Hańba natury”. Czy jest to niebo widziane przez liście drzew – czy liściasty baldachim drzew metaforycznie utożsamiony z niebem?

Przytaczam te niejasne metafory między innymi po to, aby zwrócić uwagę na kontrowersyjność stwierdzeń tych krytyków literackich, którzy traktują poezję Herberta jako językowo prostą i zrozumiałą⁸.

Gry językowe, których przedmiotem czyni poeta niebo, to nie tylko metafory. W wierszu *Chrzest (Hermes...)* mamy do czynienia z zamierzoną niewątpliwie modyfikacją frazeologizmu: zamiast „oberwania chmury” występuje tu „urwanie nieba”: „Weterani czterdziestodniowych potopów / doświadczeni urwaniem nieba / [...] / siedzą teraz na przyzbie”.

W wierszu *Brzeg (Napis)* gra dotyczy dwóch znaczeń w dwóch kolejnych wystąpieniach „nieba”; czytamy tam: „niebo świeci mętnie / (nie jest to zresztą

⁶ „Sypie” w znaczeniu „sypie się”.

⁷ Tu przenośność nieba jest pochodną metaforyczności owych anielskich bąbli.

⁸ Por. J. K w i a t k o w s k i, *Imiona prostoty*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 36-38; K. D e d e c i u s, *Uprawa filozofii*, tamże, s. 128-168; P. C z a p l i ń s k i, *Śmierć czyli o niedoskonałości*, tamże, s. 280-303. Wszyscy ci badacze mówią o prostocie nie tylko w sensie językowym, wszyscy też zastrzegają się przed zbyt uproszczonym rozumieniem.

wcale niebo)”. W pierwszym z tych użyczeń niebo występuje w znaczeniu „nieboskłonu”, w drugim – w znaczeniu „miejsca przebywania Boga”.

Wróćmy jeszcze na chwilę do metafor nieba i zastanówmy się nad skomplikowaną strukturą wielu z nich. Jest to struktura charakterystyczna dla metaforyki, której podstawę stanowią nazwy przedmiotów lub zjawisk fizycznych mających jednocześnie konotacje symboliczne. Oto na przykład kiedy czytamy o „niebie zmiętym od przekleństw”, to z jednej strony niebo zostaje utożsamione z tkaniną (bo jest „zmięte”), z drugiej – z zaświatami i ich mieszkańcami, którzy są adresatami przekleństw. Kiedy Hrabia chce „wypruć z nieba choć jeden promień” [słońca] – to znów niebo postrzegamy jako (haftowaną słonecznymi promieniami) tkaninę, a z drugiej strony jako zaświaty i ich mieszkańców, po których Hrabia spodziewa się czegoś dobrego. Tak więc metafory działają tu „dwukierunkowo”: z jednej strony dostarczają tematu pomocniczego (w naszych przykładach to „tkanina”) niebu jako ich tematowi głównemu, z drugiej strony czynią niebo (w znaczeniu pierwszym) tematem pomocniczym dla zaświatów i ich mieszkańców – jako tematu głównego metafory.

S z e r e g i, w których pojawia się „niebo”, wskazują parokrotnie na ważną dla Herberta przestrzeń między nim a ziemią: „to co zostanie / kropla wody / niech krąży między / ziemią niebem” (*Testament, Struna...*); „[Beethoven] jakby żył jeszcze [...] / między niebem a ziemią nawiązuje kontakty” (*Beethoven, Raport...*); „pomiędzy niebem z ognia trawą z ognia – śnieg” (*Gauguin Koniec, Studium...*). Bywa to też przestrzeń między niebem i oczami: „i zakwitają tęcze od nieba do oczu” (*Biały kamień, Hermes...*), a także między nim a otchłanią: „między otchłanią / a niebem / jego tupot nieustanny” (*Siódmy anioł, Hermes...*).

W *Zimowym ogrodzie* (*Struna...*) pojawia się szereg: „ręka gałąź i niebo” w wymownym kontekście: „– jaki to pasterz wyprowadził drzewa Kto grał / tak aby wszystko pogodzić rękę gałąź i niebo”. Ten „pasterz” to „północny Orfeusz”, który grając na formindze łączy i godzi ze sobą świat człowieka, natury i sacrum.

O k r e ś l e n i a nieba są podobnie różnorodne jak jego metafory; najczęściej – w różny sposób negatywne: niebo jest „niskie i ciemne” (*Pal, Epilog burzy*), „chmurne, niskie” (*Pan Cogito a ruch myśli, Pan Cogito*),⁹ „ciemne burzliwe [...] z jasną pręgą na horyzoncie” (*Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy, Pan Cogito*), „nawisłe grudniowymi chmurami” (*Śmierć Lwa, Elegia...*), „wapienne” (*Kawiarnia, Hermes...*), „przeszyte bielą wapienną” (*Kwiaty, Epilog...*), „złośliwie żółte” (*Pisanie, Studium...*), nieprawdziwe¹⁰

⁹ Jest to jedyny przykład metafory, w której „niebo” jest wyłącznie tematem pomocniczym (tematem głównym zaś jest „czaszka”).

¹⁰ Dosłownie: „nieba sprawdzamy nieprawdziwość”.

(*Pieśń o bębnie, Hermes...*), „urojone” (*Zobacz, Struna...*), „puste” (*Powrót prokonsula, Studium...*), „bez tajemnic” (*Ojcowie gwiazdy, Studium...*), „zimne” (*Kapłan, Struna...*)¹¹; jest też „niebem pożarów” (*Prolog, Napis*), a gdzie indziej jego „cień zarasta ziemię” (*Poległym poetom, Struna...*). Rzadziej pojawiają się określenia neutralne i pozytywne: „niebo poranne” (*Pięciu, Hermes...*), „ogromne” (*Nigdy o Tobie, Hermes...*), „czyste” (*O Troi, Struna...*), „pełne liści i małych zwierząt” (*Dedal i Ikar, Struna...*), „niebo wieczoru” (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy, Elegia...*); są też „złote nieboskłony” (*Dawni Mistrzowie, Raport z oblężonego Miasta*) i „niebo z ognia” (*Gaugin Koniec, Studium...*) – w obu przypadkach chodzi o niebo malowane na obrazach¹². Strofa: „Aniołowie schodzą z nieba / Alleluja / kiedy stawia / swoje pochyłe / rozrzedzone w błękitach / litery” jest częścią wiersza *Do Czesława Miłosza (Rovigo)*, który w całości odbiera się ironicznie.

Obserwacja częstotliwości użycia „nieba” w poezji Herberta prowadzi do wniosku, iż o wiele częściej pojawia się ono (podobnie zresztą jak „gwiazdy” i „słońce”) w jego wczesnej twórczości: w tomikach *Struna światła* (osiemnaście użyci), *Hermes, pies i gwiazda* (dwadzieścia użyci) oraz *Studium przedmiotu* (dziewiętnaście użyci)¹³. W późniejszych zbiorach liczba użyci waha się w granicach od czterech do sześciu. Jest to być może między innymi wyrazem odchodzenia Herberta od klasyczno-(neo)romantycznej symboliki ku słownictwu bardziej codziennemu bądź też intelektualnemu. W zakresie zjawisk natury żywe w symbolice i metaforyce pozostają jednakże rośliny (zwłaszcza drzewa) i zwierzęta, żywioły (zwłaszcza woda), z elementów składających się na firmament niebieski stosunkowo najczęściej pojawiają się jeszcze gwiazdy i obłoki. Nasila się natomiast metaforyka wojenna oraz tkacka.

Bogactwo konotacji i metafor związanych z niebem umożliwia nie tylko pokazanie różnorodności często niezwykłych skojarzeń lub skomplikowanych gier językowych w poezji Herberta. Umożliwia też ono badaczowi leksyki włączyć się w rozważania na temat **e k s p r e s j i u c z u ć i m y ś l i** w dziełach poety.

Liczni krytycy literaccy i historycy literatury interpretujący twórczość Herberta zgodni są w traktowaniu go jako poety cierpienia, wierności i współczucia, jako wielkiego moralisty, głęboko przeżywającego ból istnienia i zło świata. Brak natomiast pełnej zgodności w ocenie stosunku poety do transcendencji, do Boga, także do religii chrześcijańskiej. Nie ma na ogół wątpliwości co do dość niechętnego stosunku Herberta do Kościoła instytucjonalnego i do jego

¹¹ Por. też „Błękit zimny jak kamień” (*Zobacz, Struna...*), i „zły kolor nieboskłonów” – dwukrotnie w wierszu *Poległym poetom* (*Struna...*).

¹² Podobnie jak w przytaczanym cytacie z *Mony Lizy* (*Studium...*), gdzie jest mowa o barokowym niebie w bąblach aniołów.

¹³ Wszystkie te liczby obejmują również użycia synonimów: „niebiosa”, „błękit(y)”, „lazar” i „niebosklon(y)”.

wizji transcendencji¹⁴. Natomiast czy rację ma Paweł Lisicki, który mówi o „pustym niebie Pana Cogito”, Przemysław Czapliński nazywający poetę agnostykiem¹⁵, Stanisław Barańczak i Piotr Śliwiński piszący o Herbertowskiej „etyce bez uzasadnień”¹⁶ – czy też Krzysztof Dybciak, według którego Herbert wkracza „w przestrzenie mistyki”, wybierając „przedmiot, którego nie ma”¹⁷, lub Bogdan Burdziej, który sądzi, że w wierszu *Pan Cogito – Zapiski z martwego domu* Herbert „wchodzi w rolę [...] przypominającą sytuację biblijnego proroka czy chrześcijańskiego mistyka”¹⁸? Sądzę, że w dużym stopniu jest to kwestia różnic w interpretacji, ale także różnic w doborze tekstów, na których opiera się uogólniające wnioski (na co wskazywał już K. Dybciak w cytowanym wyżej artykule). Dobór ten jest także ważny jako tło stanowiące o sposobie interpretowania konkretnych wierszy.

Konteksty, w których pojawia się „niebo”, nie pozwalają oczywiście na ostateczne uogólnienia, część z nich można natomiast traktować jako warte uwagi przy zastanawianiu się nad wewnętrznym portretem poety.

Przykłady użyc, jakie wyżej przytaczałam, w większości wspierają tezy mówiące bądź o całkowitym odrzuceniu przez Herberta istnienia Absolutu¹⁹, bądź o jego braku zainteresowania światem, zimnym lub wręcz okrutnym stosunku wobec świata stworzeń²⁰. Są też sygnały ludzkich żalów wobec nieba (por. niebo „zmięte od przekleństw” we *Fragmencie, Studium...*), daremnych nadziei na pomoc, kiedy Hrabia „chce wypruć z nieba jeden promień” (*Wąwóz Małachowskiego, Napis*). Częste w wierszach Herberta „ciemne niebo” (przykłady por. wyżej) jest natomiast po prostu zwykle sygnałem jakiegoś zagrożenia lub rozpacz.

Niebo bywa jednak zarazem dla poety czymś pięknym, jest niezwykłym źródłem szczęścia, wiąże się z jego zachwytem nad światem. Jest tak, kiedy w *Prześlaniu Pana Cogito (Pan Cogito)* podmiot wiersza nawołuje, by kochać

¹⁴ Stosunkowi temu daje on wyraz w wierszach takich, jak *U wrót doliny (Hermes...)*, *Raj teologów (Hermes...)*, *Ostatnia prośba (Studium...)*, *Msza za uwięzionych (Elegia...)*, *Homilia (Rovigo)*.

¹⁵ Por. P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 241-263; P. Czapliński, *Śmierć czyli o niedoskonłości*, tamże, s. 286.

¹⁶ Por. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1994, s. 212-214; P. Śliwiński, *Poezja, czyli bunt*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 149-166.

¹⁷ Por. K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, tamże, s. 130-147.

¹⁸ Por. B. Burdziej, *Objawienie w Martwym Domu według Zbigniewa Herberta*, tamże, s. 405-435.

¹⁹ Por. puste niebo z *Powrotu prokonsula*, niebo, które nie jest niebem z *Brzegu*, niebo utwierdzone „podwójnym oczu uderzeniem” w *Kłopotach małego Stwórcy*.

²⁰ Por. „dym ofiarny / dążący w zimne niebo” z wiersza *Kapłan (Studium...)*, „złośliwie żółte niebo” z *Pisania (Studium...)*, „niebo które powtarza / nikczemne hekatomb” (*Raport...*), które „mówi obcą mową” (*Do Marka Aurelego, Struna...*).

„splendor nieba”, w *Podróży (Elegia...)*, powiada: „a ziemia jest jak niebo / drogowskazy wiatrów światła wysokie i niskie”, a w *Strunie światła* różę nazywa „źródłem nieba na ziemi” (*O róży*).

Bywa też niebo synonimem tego, co transcendentne i nieprzemijalne, jak w wierszu *O Troi (Struna...)*, gdzie poeta, nawiązując do Mickiewicza, mówi: „Pieśń ujdzie cało / Uszła cało / płomiennym skrzydłem / w czyste niebo”. W wierszu *Pica pica L. (Epilog...)* szafirowe pióra złowrogiej sroki, „morderczyni niemowląt”, określone są jako „soczyste listowie nieba”. Jednakże piękno wiążące się z niebem jest tu wprzęgnięte w opis pozorów, który „osłania zbrodnię”. Toteż autor nakłania do zderzenia z metaforycznej sroki „obłoku zachwyty”, który ją otacza.

Czasem pozytywne postrzeganie nieba trzeba przypisać tylko bohaterom wierszy Herberta. Tak jest z „niebem pełnym liści i małych zwierząt” z *Dedala i Ikara (Struna...)* czy też z aniołami wstępującymi w niebo z ironicznego wiersza *Do Czesława Miłosza (Rovigo...)*.

Jest natomiast kilka kontekstów, w których trzeba (lub można) widzieć silne implikatury Herbertowego uznania, że istnieje niebo w sensie siły wyższej czy też bliżej nieokreślonego świata transcendentnego. Jest tak, kiedy w *Testamencie (Struna...)*, dając wyraz swojemu umiłowaniu ziemi, poeta pisze:

to co [ze mnie] zostanie
kropla wody
niech krąży między
ziemią niebem

[...]
niech nie doszedłszy nigdy nieba
ku łez dolinie mojej ziemi

powraca wiernie czystą rosą
cierpliwie krusząc twardą glebę

Jest to metaforyczny obraz pośredniczenia między nigdy nie do końca osiągalnym światem nadprzyrodzonym – i światem ludzkim, ową „łez doliną”.

Tak też można odczytać przytaczany wyżej wers opisujący Beethovena, który „między niebem a ziemią nawiązuje kontakty”, i metaforyczny obraz z *Podróży (Elegia...)*:

zegar staje i odtąd godziny [...]
nasiąkają myślą że tracisz rysy twarzy
kiedy niebo położy pieczęć na twojej głowie
[...]

oddaj puste siodło bez żalu
oddaj powietrze innemu

Warte szczególnej uwagi są dwa teksty zawierające leksem „niebo”: *Zobacz* (*Struna...*) i *Gwóźdź w niebie* (*Studium...*). Janina Abramowska traktuje *Zobacz* jako „bardzo piękny, raczej wyjątkowy w twórczości Herberta utwór miłosny”, wiążąc go z „bardziej dosłownym *Jedwabiem duszy* (*Hermes...*)” oraz „znów enigmatycznym *Gwoździem w niebie*”²¹.

Przytoczmy je w całości.

Błękit zimny jak kamień o który ostrzą skrzydła
aniołowie wynieśli i bardzo nieziemscy
idąc po szczeblach blasku i po głazach cienia
zapadają się z wolna w urojone niebo
lecz po chwili wychodzą jeszcze bardziej bladzi
po tamtej stronie nieba po tamtej stronie oczu
Nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów
pogrążona w sadzawce leniwego ciała
ty która widzisz wszystko w kolorze swych oczu
i stajesz syta świata – na granicy rzęs

(*Zobacz*)

To był najpiękniejszy błękit mego życia: suchy, twardy, i tak czysty, że zapierał oddech. Wychodziły z niego wolno ogromne anioły powietrza.

Aż nagle zobaczyłem gwóźdź, zardzewiały, wbity ukosem w niebo. Starłem się o tym zapomnieć. Daremnie; kątem oka wciąż zawadzałem o gwóźdź.

I co zostało z mego nieba? Błękit w sińcach.

(*Gwóźdź w niebie*)

Czy rzeczywiście należy odczytywać oba te utwory jako erotyki? Czy *Zobacz* nie jest raczej dialogiem z kobietą „pogrążoną w sadzawce leniwego ciała”, niezdolną do wyobrażania sobie tego, co jest poza „granicy rzęs”, „po tamtej stronie oczu”? Czy tytuł wiersza *Zobacz* nie jest zachętą do innego spojrzenia na świat, między innymi na „urojone niebo” (które J. Abramowska traktuje – jak sądzę niesłusznie – wraz z „błękitem zimnym jak kamień”, jako metaforę niebieskich oczu kochanki).

O ile w *Zobacz* niebo jest tylko punktem wyjścia dla gry wyobraźni, o tyle w prozie poetyckiej *Gwóźdź w niebie* jest ono symbolem młodzińskich wzniosłych myśli o idealnym świecie sacrum. Wbity w nie gwóźdź i końcowy „błękit w sińcach” można interpretować dwojako: można widzieć tu aluzję do męki Chrystusa (tak często obecnej w poezji Herberta), metonimiczne nawiązanie

²¹ Por. J. A b r a m o w s k a, *Wiersze z aniołami*, w: *Poznawanie Herberta 2*, s. 174.

do Boga cierpiącego, można też uważać, że poeta daje w tym utworze wyraz swojemu rozczarowaniu do świata sacrum. W każdym razie nie wydaje mi się możliwe interpretowanie tego nieba jako metafory oczu pięknej kobiety – trzeba by chyba wówczas potraktować ten tekst jako poetycko chybiony.

Utworem, który można odczytać jako wyraz dobrego, choć niejasnego w treści kontaktu z niebem w sensie zaświatów, jest *Pogoda (Studium...)*. Zacytujmy ją w całości:

W kopercie nieba jest list do nas. Ogromne powietrze w szerokie,
pomarańczowe i białe pasy. Idzie przed nami ten łagodny olbrzym: kołysze się.
Niesie na drągu błyszczącą kulę.

Tekst nie jest w pełni jasny. Czy „kopertę nieba” należy utożsamić z „ogromnym powietrzem w szerokie pomarańczowe i białe pasy”? Byłoby to zapewne niebo o zachodzie słońca²². Czy to ono w kolejnym zdaniu zostaje wyobrażone jako „łagodny olbrzym”, niosący na drągu „błyszczącą kulę”, czy też ów łagodny olbrzym pełni tu funkcję listonosza?²³ Ważny jest tytuł tej prozy. Zapewne odnosi się on nie tylko do pogody w sensie meteorologicznym, ale i do pogodnego stanu ducha (umożliwiającego dostrzeżenie owego „listu do nas”).

Oto zebrane przez nas treści filozoficzno-eschatologiczno-egzystencjalne „nieba” w poezji Herberta. Silny związek poety z „niepewną jasnością” jest nieco wyraźniejszy, kiedy bierze się pod uwagę nie tylko samo niebo, ale także jego elementy, przede wszystkim gwiazdy i obłoki²⁴. Przykładem niech będą tu *Obłoki nad Ferrarą (Rovigo)*; oto zakończenie tego pięknego wiersza, stanowiącego w pierwszej części poetycki zapis wrażeń z oglądania obrazu Ghirlandaja, a w drugiej – refleksje nad własnym życiem:

a teraz widzę jasno
obłoki nad Ferrarą
białe
podłużne
bez żagli
prawie nieruchome
suną wolno
lecz pewnie

²² W twórczości Herberta jest szczególnie dużo obrazów zachodzącego słońca.

²³ Jeden z interpretatorów sądzi, że słońce jest w tym obrazie pieczęcią na „liście do nas”. Jednakże taką interpretację roli słońca w tym obrazie utrudnia fakt, iż jest ono „niesione na drągu” przez owego olbrzyma.

²⁴ W poezji Herberta „gwiazdy” pojawiają się czterdzieści dziewięć razy (podobnie jak „niebo” – najczęściej w dwóch najwcześniejszych zbiorach wierszy, *Strunie światła* i *Hermesie, psie i gwiazdach*, „obłoki” – trzydzieści razy (z tego aż siedem razy w *Rovigo*). Większość użyc obu tych leksemów wplata się również w myśli o Absolucie zimnym, pozbawionym zainteresowania ludzkim losem, o śmierci wiary, o przemijaniu.

ku nieznanym
wybrzeżom
to w nich
a nie w gwiazdach
rozstrzyga się los

Obłoki – symbol tajemnicy i sacrum – w Biblii towarzyszące epifaniom Boga – tu wydają się także pełnić swoją archetypiczną funkcję.

W *Epilogu burzy* jeden z końcowych wierszy to przejmujący *Portret końca wieku*. W jego pierwszych dwóch strofach poeta ukazuje wiek XX: „szalem spalin uduszony / spalony w gwiazdę płonącą”, widzi w nim „jarmarczną apokalipsę” i przemawia do „karzełka naszych czasów, gwiazdki zetlałych wieczorów”. Natomiast w trzeciej strofie zwraca się do „księcia lunatyków”, to jest do księżycy, by przywołał „Baranka wody oczyszczenia” i „gwiazdę prawdziwą”. Ta prośba o „gwiazdę prawdziwą” zostaje dwukrotnie powtórzona. „Gwiazda” wydaje się tu symbolem piękna, czystości, transcendencji, autentycznego ideału, który wraz z Barankiem, wodą oczyszczenia, pięknem muzyki i poezji ma ratować upadły świat chaosu, namiastek i narkotyków. U końca życia Herbert, wielokrotnie przedtem wyrażający swoją niechęć wobec wszelkiej doskonałości – pragnie doskonałej, transcendentnej harmonii, której symbolem stają się zarówno „kręgi na wodzie” z *Brewiarza* [IV]²⁵, jak też „Lacrimoso Mozarta” i „gwiazda prawdziwa” z *Portretu końca wieku*.

Analiza kontekstów „nieba” w twórczości Herberta nasuwa refleksje idące w dwóch kierunkach. Po pierwsze, każe zadziwić się bogactwem obrazowania poetyckiego, opartego na starych symbolach, przybierających w niesamowitym świecie wyobraźni wielkiego artysty niespodziewane kształty i odniesienia. Po drugie, ukazuje poetę głęboko cierpiącego nad chaosem, złem i bólem istnienia, a w tym cierpieniu szarpiącego się pomiędzy całkowitą niewiarą w świat transcendentny, niewiarą w Boga miłującego – i przebłyskami wiary w Boga Niepojętego, do którego prowadzi go piękno świata, tęsknota za harmonią i wciąż obecny w jego poezji, choć nigdzie po imieniu nie nazwany Chrystus. W wierszu *Homilia (Rovigo)* można znaleźć ważne słowa świadczące o tym, jak sam poeta postrzegał swoją relację wobec Boga, a zarazem jak ona była dla niego ważna. Czytamy tam:

²⁵ Przypomnijmy szerszy kontekst „kręgów na wodzie” z końcowej części tego przejmującego wiersza: „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 // dlaczego / życie moje / nie było jak kręgi na wodzie / obudzonym w nieskończonych głębiach / początkiem który rośnie / układa się w słoje stopnie fałdy / by skończyć spokojnie / u twoich nieodgadnionych kolan”.

[...] są także tacy którzy wątpią niepokorni
bądźmy szczerzy – to jest także boży lud

Herbert należał do takich wątpiących i niepokornych, ale zarazem wciąż widział siebie jako cząstkę „bożego ludu”. I choć „milczał – niepojęty Logos”, choć wbrew oczekiwaniom z kart książek „Znak” nie powstał, to przecież trudnym poszukiwaniom poety „w noc burzliwą pośród skał” towarzyszył wciąż, jak pisze, „Krzyż płonący w górze”, który „t r w a ł” (podkr. – J. P.).

KILKA CZYSTYCH TAKTÓW

Herbertowy Chrystus, Bóg współczujący z cierpieniem człowieka, nadaje ludzkiemu losowi nowe znaczenie, odsłaniając prawdę o wspólnocie cierpienia pomiędzy Bogiem i człowiekiem.

„Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”¹ – to wyznanie, w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika (Raport z oblężonego Miasta)* stające się prośbą o rozumienie cierpienia innych, przypomina o całej galerii Herbertowych postaci i przedmiotów obdarzonych współczuciem z powodu ich losu przegranych, pokonanych, słabych i skrzywdzonych. Małżonkowie ginący w płomieniach wojennej pożogi (*Dwie krople, Struna światła*), skrzypce, które „są nagie” i „Płaczą ze wstydu i zimna” (*Skrzypce, Hermes, pies i gwiazda*), Marsjasz doznający okrucieństwa Apollina (*Apollo i Marsjasz, Studium przedmiotu*), upośledzony Minotaur uwięziony w labiryncie i zabity przez „zręcznego mordercę Tezeusza” (*Historia Minotaura, Pan Cogito*), Atlas, dla Herberta jeden z „poniżonych, wszystkich wyzutych z praw” (*Atlas*)² – to tylko niektóre figury galerii mieszczącej się w przestrzeni całej twórczości Herberta, nie tylko poetyckiej, ale i prozatorskiej³. Źródła Herbertowej postawy współczucia, otwartości na to, co słabe, odnajdujemy blisko tych obszarów poetyckiej wrażliwości, które rodzą wierność wartościom podstawowym. Tę bliskość tworzy duchowa przestrzeń, w której afirmacja wartości dokonuje się niejednokrotnie w obronie słabych, a opowiedzenie się po stronie pokonanych i przegranych staje się zarazem wyznaniem wiary w to, co najważniejsze. Tak dzieje się w *Przesłaniu Pana Cogito (Pan Cogito)*. Gilgamesz, Hektor, Roland to przecież p o k o n a n i obrońcy „królestwa bez kresu”, bohaterowie p r z e g r a n e j walki w obronie wartości dla nich najcenniejszych. Podobnie jest w *Przemianach Liwiusza (Elegia na odejście)* – poczucie bycia członkiem podbitego narodu skłania do współczucia dla pokonanych przez Rzym ludów: „skłonni byliśmy wzruszać się klęską / Samnitów Gallów czy Etrusków”.

¹ Z. H e r b e r t, *Labirynt nad morzem*, „Twórczość” 1973, nr 2, s. 40.

² Zob. „Rzeczpospolita” z 19-20 VII 1997.

³ W niniejszym artykule korzystam z następujących wydań poezji Z. Herberta: *Struna światła*, Wrocław 1994; *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997; *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997; *Napis*, Wrocław 1999; *Pan Cogito*, Wrocław 1994; *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992; *Elegia na odejście*, Wrocław 1992; *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

WIERNOŚĆ BEZWARUNKOWA

Pan Cogito czyni wyznanie na temat wyobraźni w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia (Raport...)* mówiąc, że „chciał z niej uczynić / narzędzie współczucia”, a dalej stwierdza, że wyobraźnia „przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia”. Współczucie dla tego, co słabe, skrzywdzone, poniżone, ale także drobne, niepozorne, mało zauważane, czasami staje się u Herberta afirmacją. Tak dzieje się w wierszu *Tarnina (Elegia...)*. W kończących go słowach – „tak tarnino / kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko” – słyhać podziw dla postawy symbolizowanej przez tarninę. Trudno jednoznacznie tę postawę określić. Bogactwo metafor i porównań świadczy o trudności jej nazwania. Wśród licznych przywołanych w wierszu obrazów powtarza się motyw sprzeciwu – dwukrotnie pojawiająca się fraza „wbrew najgorszym przewidywaniom”, wyrażenia: „wbrew instynktowi życia”, „wbrew zegarom historii” i zwroty: „łamie z mowę ostrożnych”, „mimo wszystko zaczynają”. Tarnina jawi się jako znak sprzeciwu wobec zdrowego rozsądku, jako symbol życia wbrew „strategii przetrwania”. W postawie odrzucenia zasad dyktowanych przez instynkt samozachowawczy jest szaleństwo, o którym wiersz mówi wprost: „o szaleństwo białych niewinnych kwiatów”. Wydaje się, że pojawiający się w tej metaforze motyw niewinności, podobnie jak motyw szaleństwa, podpowiada sens całego utworu. Niewinność, czystość intencji, a także brak wyrachowania odnajdujemy właściwie we wszystkich postawach przywołanych w porównaniach: w postawie młodych ochotników ginących pierwszego dnia wojny, tak jak w postawie powstańców nie zrażających się najgorszymi przewidywaniami.

Niepozorna, bezbronna tarnina wystawia się na niebezpieczeństwo dlatego, że „ktoś jednak musi mieć odwagę / ktoś musi zacząć”. Pozwala się skrzywdzić. Właśnie ten ostatni aspekt jej losu został w wierszu wyeksponowany. W dramatycznej apostrofie: „tak tarnino / parę taktów / w pustej sali / a potem potargane nuty / leżą wśród kałuż i rudych chwastów / by nikt nie wspominał” odnajdujemy obraz niewinności samotnie cierpiącej, znieważonej i skazanej na zapomnienie. Gdyby nie perspektywa, którą otwiera zakończenie, można by powiedzieć, parafrazując wcześniej wypowiedzianą w wierszu apostrofę: „o naiwności białych niewinnych kwiatów”. Byłaby to jednak błędna konkluzja. Szaleństwo nie okazuje się tu naiwnością, ale heroizmem. Podobnie niewinności nie należy utożsamiać z łatwowiernością, ale z czystością, o której mowa w zakończeniu wiersza: „tak tarnino / kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko” (podkr. – T. G.).

Ostatni wers *Tarniny* to najwyższa moralna ocena postawy wierności „mimo wszystko”, postawy, którą można by nazwać conradowską. Znamienna jest anegdota, którą zanotował Ford Madox Hueffer, współpracownik J. Conrada przy pisaniu dwu powieści. Pisząc zakończenie *Romance* wprowadził jako po-

wtarzający się motyw zdanie: „Losem człowieka jest cierpienie”. Sam Conrad dopisał zaś: „lecz nie nieunikniona klęska albo bezwartościowa rozpacz, nie mająca kresu ale cierpienie jako znamię męstwa, kryjące we wnętrzu udręki nadzieję szczęścia jak klejnot oprawny w żelazo”⁴. Ten, kto wypowiada słowa: „tak tarnino / kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko”, pełne afirmacji dla męznego przyjęcia cierpienia, zapewne zgodziłby się z tym sądem Conrada. Apostrofa „o szaleństwo białych niewinnych kwiatów” objawia przesłanie wiersza, prawdę o tym, iż „szaleństwo niewinności” prowadzi ku owemu „wszystko” – ku temu, co ostateczne: ku wierności istocie dobra, istocie życia, istocie bytu, ku wierności bezwarunkowej.

Wieloraka symbolika tarniny obejmuje znaczenie bliskie temu, które odnajdujemy w utworze Herberta. Jest ona obecna zwłaszcza w kulturze Dalekiego Wschodu. W Chinach kwiat tarniny symbolizuje wezwanie: „dotrzymaj obietnicy”⁵, będąc jednocześnie symbolem integralności adepta konfucjanizmu⁶. Jeden z czternastowiecznych poetów tego kręgu kulturowego, Chong To-jeń, jest autorem tekstu poetyckiego poświęconego tej roślinie: „You engraved jade to make a dress, / Drank ice to nurture your spirit. / Every year girdled with frost and snow, / You do not know the splendors of spring”⁷. Pokorna, okupiona cierpieniem, zadziwiająca szlachetnością wierność łączy wersy koreańskiego poety z utworem Herberta. Dodajmy, że przywoływany tu kontekst wydaje się usprawiedliwiony w wypadku kogoś, kto chińskich poetów uważał za „największych liryków literatury powszechnej”⁸.

Taka wierność wydaje się postawą szczególnie bliską autorowi *Tarniny*. Można by powiedzieć, że jest dla niego wartością uniwersalną – o tyle, o ile stanowi sedno tak różnych wydarzeń, jak „gwiazdy poezji przedwcześnie zagasłe”, jak „wycieczka szkolna zabrana przez lawinę”, czy jak powstańcy rozpoczynający „mimo wszystko”. Więcej, wierność taka jest w tej poezji ważnym punktem odniesienia w ocenie teraźniejszości i przeszłości, pomaga odnaleźć ciągłość pomiędzy nimi, ciągłość kultury. Jak się to dzieje? Przyjrzyjmy się dwóm wierszom, których bohaterami są osoby żyjące w epokach odległych o dwadzieścia pięć wieków: *Babcia (Epilog burzy)* i *Dlaczego klasycy (Napis)*.

⁴ Cyt. za: Z. N a j d e r, *O „filozofii” Conrada*, w: tenże, *Nad Conradem*, Warszawa 1965, s. 203.

⁵ Por. M. L u r k e r, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 239.

⁶ Por. J. H a l l, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, Kraków 1997.

⁷ *Anthology of Korean Literature. From Early Times to the Nineteenth Century*, red. i tłum. P. H. Lee, Honolulu 1981, s. 64.

⁸ Zob. Z. H e r b e r t, *Spojrzenia Jana Czarnego*, „Twórczość” 1956, nr 5, s. 148.

CNOTA POWŚCIAĞLIWOŚCI

Już pierwsze słowa wiersza *Babcia* mają charakter żarliwego wyznania: „moja przenajświętsza babcia”. Jest tak nie tylko ze względu na intymną więź – której istnienia możemy się domyślać – łączącą poetę z bohaterką utworu. Nawet bowiem nie wnikając w szczegóły biografii Herberta, odwołując się jedynie do tego, co mówi sam tekst, możemy zrozumieć obecność tonu podziwu, wyraźnie słyszalnego w pierwszym wersie.

Wnuk jest oczarowany osobą swojej babci. Wszystko, co się z nią wiąże, jest wyjątkowe: suknia ma niezliczoną ilość guzików, jej opowieści ogarniają wszechświat, a słuchając ich można powiedzieć: „wiem wszystko”. Wszystkie te przymioty współtworzą jej niezwykłość, a sposób ich przywołania – słowami oznaczającymi pełnię – pozwala zrozumieć, dlaczego wnuk nazywa ją „przenajświętszą”. Zarazem jednak tym, co tłumaczy użycie tego przymiotnika, jest nie tylko język pełnej afirmacji, ale i postawa babci, o której mówi sam wiersz – jej milczenie na temat masakry Armenii: „nic nie mówi / o masakrze / Armenii / masakrze Turków”. Zbyt mało wiemy o rodzinie Herberta, by stwierdzić, czy „Maria z Bałabanów” osobiście doświadczyła tego, co historycy nazywają pierwszym w dziejach aktem ludobójstwa. Możemy natomiast przypuszczać, że akcja eksterminacyjna podjęta przez rząd turecki wobec ludności ormiańskiej w maju 1915 roku, jako zemsta za rzekome sprzyjanie Rosjanom na froncie kaukaskim (w czasie pierwszej wojny światowej)⁹, stała się, choćby pośrednio, bolesnym przeżyciem dla Ormianki. Prawdopodobnie do tych właśnie przeżyć babci odwołuje się poeta nazywając ją „Marią Doświadczoną”, a być może również przyrównując ją do orchidei, symbolu doskonałości¹⁰. Przemilczenie przez nią tragedii własnego narodu, powstrzymanie się od skargi, można postrzegać jako przejawy pogodzenia się z cierpieniem, emocjonalnej i duchowej doskonałości, która ujawnia się w umiejętności zachowania dystansu do własnych bolesnych doświadczeń. Można by bowiem powiedzieć, że jeśli Maria z Bałabanów „nic nie mówi / o masakrze / Armenii / masakrze Turków”, to nie dlatego, że n i e m o ż e, nie potrafi, ale dlatego, że n i e c h c e. Herbert wyznaje przecież: „c h c e mi zaoszczędzić / kilku lat złudzenia” (podkr. – T. G.). Czy takie przeżywanie cierpienia nie czyni jej w oczach wnuka „przenajświętszą”? Nie tylko – ale również – ono.

Dystans do własnych doświadczeń, powściągliwość, powstrzymanie żalu, mądrość przemilczenia własnej krzywdy sprawiają, że postawa Herbertowej babci wydaje się podobna do zachowania Tuczdydesa z wiersza *Dlaczego klasycy*. Ten ateński strateg został wygnany z miasta za to, że dowodzona przez niego flota nie zdołała obronić kolonii Amfipolis. Opisuując ten epizod w dziele

⁹ Por. M. Z a k r z e w s k a - D u b a s o w a, *Historia Armenii*, Wrocław 1990, s. 227-230.

¹⁰ Zob. M. B r u c e - M i t f o r d, *Ilustrowana księga znaków i symboli*, Warszawa 1997.

Wojna peloponeska Tocydydes nie uskarża się jednak na niesprawiedliwość wyroku (choć nie ponosił winy, skoro mieszkańcy kolonii zdradzili Ateny), ale ogranicza się do zdania relacji z nieudanej wyprawy¹¹: „Tocydydes mówi tylko / że miał siedem okrętów / była zima / i płynął szybko”. Herbert przeciwstawia jego spokój, przemilczenie własnej krzywdy, przyjęcie wyroku, postawie „generałów ostatnich wojen”, którzy „jeśli zdarzy się podobna afera / skomlą na kolanach przed potomnością / zachwalają swoje bohaterstwo / i niewinność // oskarżają podwładnych / zawistnych kolegów / nieprzyjazne wiatry”.

Czy nie dostrzegamy bliskości postaw obydwu postaci, Marii z Bałabanów i Tocydydesa? Stosunkowo łatwo ją uchwycić w sferze zewnętrznej – w słownej powściągliwości. Zwraca uwagę podobieństwo fraz opisujących obydwój bohaterów: babcia „nie zdradza mi tylko”, „nic nie mówi”; Tocydydes „mówi tylko”. Ta bliskość istnieje też jednak na głębszym poziomie. O czym bowiem świadczy to jakże wymowne milczenie?

Zygmunt Kubiak swoje uwagi o błogosławieństwie „ubogich w duchu” podsumował słowami: „Jeżeli pokora grecka jawi się nam nieraz jako coś odmiennego od pokory biblijnej, przyczyną jest być może to, że podczas gdy grecka tradycja wskazuje na ułomność człowieka (postarałem się to zdefiniować: «Jestem człowiekiem – cóż ja na to poradzę?»), tradycja biblijna mówi o jego skażeniu. Lecz jeśli oba rodzaje pokory gdzieś głęboko łączyły się ze sobą, to może nie byłoby też, w owej głębi, przeciwieństwa między pojęciem ułomności i pojęciem skażenia?”¹²

Czy poezja Herberta nie okazuje się przestrzenią, w której „grecka” pokora Tocydydesa jawi się nam jako bliska biblijnej, ewangelicznej pokorze „Marii Doświadczonej”? Jeśli mówimy o pokorze biblijnej, mamy na myśli hebrajskie „anawah” (pokora), a zatem i ewangeliczne błogosławieństwo ubogich „anawim”¹³. Myślmy wtedy również – wspierani mądrością proroka Sofoniasza, splatającego pojęcie „ubogich” i „cichych” (por. Sof 2, 3; 3, 11-12) – o tych, którym Wulgata przeciwstawia „magniloqui” (wielomównych, gadatliwych): o „cichych”, czyli również o tych, którzy są oszczędni w słowach, nie są gadatliwi. To, co sugeruje analiza języka, potwierdza też intuicja, która nie zaprzecza przecież bliskości znaczeniowej takich pojęć, jak: pokora, cichość, umiarkowanie, ubóstwo. Czy tej bliskości nie dostrzegamy i u Herberta?

Oczywiście postawy „Marii Doświadczonej” i Tocydydesa nie są w pełni tożsame. Mógłby ktoś zauważyć, że autor *Wojny peloponeskiej* ma w sobie więcej dumy niż pokory. Być może to prawda, ale na pewno nie jest to duma urażona, chora ani pyszna. Czym jest bowiem to, co za Kubiakiem nazywamy

¹¹ Por. T u k i d y d e s, *Wojna peloponeska*, Warszawa 1988, IV, 104-105.

¹² Z. K u b i a k, *Ubodzy w duchu*, „Więź” 1999, nr 8, s. 8.

¹³ Por. hasło „Ubodzy”, w: *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, opr. bp K. Romaniuk, Poznań 1990, s. 998.

grecką pokorą? To pewien *modus vivendi*, opierający się na kilku prostych zasadach: nie rozdzierać szat, uznając pewną podstawową samotność człowieka i godząc się z nią; jak najmniej oczekiwać od innych, jak najmniej mieć pretensji do ludzi, a jak najwięcej wymagać od samego siebie; uwolnić się od lamentów nad własną niedolą¹⁴. Jak się wydaje, są to zasady bliskie postawie „Marii Doświadczonej”.

Milczenie „Marii z Bałabanów” i Tocydydesa, jako znak ich „cichości”, zostaje obdarzone podziwem, poetyckim „błogosławieństwem”. W ich świadomej rezygnacji ze skoncentrowanego na sobie wielomówstwa, w milczącym przyjęciu wyroków losu, możemy zauważyć pokrewieństwo „greckiej” i „chrześcijańskiej” pokory, a może i więcej – „greckiej” pokory i biblijnej cichości, ewangelicznego ubóstwa.

Tym, co pozwala właśnie tak – w duchu biblijnym – opisać osobę i postawę babci, są pewne pozatekstowe dane. Halina Żebrowska, siostra poety, wspomina swoją babcię jako osobę „ogromnie dobrą”, „orędowniczkę pokrzywdzonych”. Od niej wiemy, że „Maria z Bałabanów” należała do trzeciego zakonu franciszkańskiego i „uwielbiała ideę franciszkańską”. Codziennie chodziła do kościoła i zajmowała się wychowaniem religijnym wnuków. Katarzyna Herbert przypomina zaś, że babcia jej męża „dla biednych poświęcała czas i całą rentę po mężu; zabierała Zbyszka na swoje wyprawy po dzielnicach nędzy, do biednych szwaczek i ich rodzin, które mieszkały w suterrenach”. Żona poety uważa nawet, że to „właśnie babcia ukształtowała jego duchowość i niezwykłą wrażliwość”¹⁵.

Posiadając tę wiedzę dobrze rozumiemy, dlaczego Herbert woła w wierszu: „moja przenajświętsza babcia”. Co ważniejsze jednak, zyskujemy przekonanie, że – wskazując na rozumiane w duchu biblijnym cichość i ubóstwo jako duchowe źródła jej milczenia – podążamy za trafną intuicją. Pozwala nam tak sądzić zwłaszcza informacja o umiłowaniu przez babcię idei franciszkańskiej, której centrum stanowi przecież duch ubóstwa.

Pojęcia, którymi dają się opisać postawy Tocydydesa i „Marii Doświadczonej”, wyrastają z różnych kultur i posiadają różne znaczenia. Zarazem jednak, kiedy przyglądamy się, jak kryjące się za nimi wartości urzeczywistniają się w osobach Herbertowych bohaterów, dostrzegamy wspólnotę obu postaw, bliskość obu stosunków do świata. Wspólnota ta posiada zresztą również aspekt estetyczny. Obydwa wiersze wskazują na związek owej milczącej pokory ze sztuką. W *Dlaczego klasycy* brak pokory, którego symbolem jest „dzbanek rozbity / mała rozbita dusza / z wielkim żalem nad sobą”, okazuje się przyczyną

¹⁴ Por. Z. K u b i a k, *Tradycja klasyczna*, w: tenże, *Przestrzeń dzieł wiecznych. Eseje o tradycji kultury śródziemnomorskiej*, Kraków 1993, s. 263.

¹⁵ Zob. A. D z i u r d a, *Nie lubił opowiadać o Lwowie*, „Życie” z 28 VII 1999, dodatek poświęcony Herbertowi w pierwszą rocznicę śmierci.

artystycznej degradacji sprawiającej, że „to co po nas zostanie / będzie jak płacz kochanków / w małym brudnym hotelu / kiedy świtają tapety”. W wierszu *Babcia* zaś obcowanie z kimś, kto ową pokorę praktykuje, pozwala poznać „szorstką / powierzchnię / i dno / słowa”, staje się drogą poezjorodnego, jak możemy się domyślać, odkrywania słowa. W obydwu wierszach wyraźny jest swoisty splot myślenia o człowieku i refleksji nad sztuką. Można by powiedzieć, że to, co w ocenie Herberta zasługuje w ludzkich postawach na poetyckie błogosławieństwo, poeta ukazuje zarazem jako drogę sztuki i poezji. Tę diagnozę potwierdzałyby, wielokrotnie przywoływana w literaturze przedmiotu, wypowiedź Herberta: „Mniej [...] podobają mi się wiersze gęste od metafor o wydziwnionej składni, «wiersze przedmioty», poza którymi nic nie widać, których celem jest zatrzymanie uwagi czytelnika na mistrzostwie autora.

Stąd postulat prostoty, który najpiękniej wyraził w swojej modlitwie Tomasz Morus, i bardzo się dziwię, że nie stanowiła ona dotychczas ważnej części manifestu poetyckiego: Zechciej mi dać duszę, której obca jest nuda, / która nie zna szemrania, wzdychań i użalań / i nie pozwól, ażebym kłopotał się zbyt wiele / wokół tego panoszącego się czegoś, które nazywa się «ja»”¹⁶.

Widzimy tu, jak postulat „prostoty” rozumianej wyraźnie jako kwestia stylu i poetyki, jest jednocześnie wyrazem oczekiwania prostoty od samego człowieka. Prostotę rozumie zaś Herbert, za Morusem, jako dystans wobec własnego „ja”, jako wolność od żalu nad własną krzywdą, a więc podobnie, jak widzieliśmy to w postawie Tucydidesa i „Marii Doświadczonej”.

Być skrzywdzonym, ale przyjmować los; przemilczać własne cierpienie pozostając przekonanym o głębokim sensie takiego postępowania; znać własną słabość, a być gotowym „zacząć mimo wszystko”, właśnie w przekonaniu, że nie wszystko od nas zależy – jesteśmy tu bardzo blisko tego, co Ewangelie nazywają byciem „ubogim w duchu”. Hebrajskie słowo „anawim”, powtórzone w ewangelicznych błogosławieństwach jako „ubodzy w duchu” (Mt 5, 3; por. Łk 6, 20), oznacza człowieka wzgardzonego, poniżonego, pozbawionego praw, ale jednocześnie pokornego, sprawiedliwego i wiernego, dotkniętego cierpieniem, ale otwartego na odnalezienie jego sensu.

Przywołujemy kontekst ewangelicznych błogosławieństw¹⁷ jako ten, który przybliży nas do źródeł głębokiego, być może najgłębszego nurtu poezji Herberta, nurtu afirmacji dla skrzywdzonych, dla pokory i prostoty.

Gdy *Pan Cogito spotyka w Luwrze posązek Wielkiej Matki (Pan Cogito)*, rodzi się w nim refleksja: „wystarczy kamień drzewo proste imiona rzeczy”. W *Brewiarzu [I] (Epilog...)*, jednym z ostatnich wierszy Herberta, pojawia się motyw swoistego przywiązania do najdrobniejszych konkretów codzienności.

¹⁶ Z. H e r b e r t, *Poeta wobec współczesności*, „Odra” 1972, nr 11, s. 50 (głos w ankiecie).

¹⁷ Jako pierwszy wskazał ten kontekst S. Sawicki, zob. S. S a w i c k i, *Po stronie słabych*, „Roczniki Humanistyczne KUL” (w druku).

Ta więź staje się w *Brewiarzu* dziękczynieniem człowieka skupionego „na ciągłym poszukiwaniu drobiazgów”. To hymn pochwalny na cześć Pana, który obdarowuje człowieka zwykłymi, prostymi przedmiotami. Właśnie ta zwyczajność i prostota są dla Herberta najważniejsze. Na nie zwraca uwagę i za nie dziękuje Bogu: „Bądź pochwalony, że dałeś mi niepozorne guziki / szpilki, szelki, okulary, strugi atramentu, zawsze / gościnne nie zapisane karty papieru, przezroczyście koszulki, teczki cierpliwe, / czekające. // Panie, dzięki ci składam za strzykawki z igłą grubą i cienką jak / włos, bandaże, wszelki przyklepiec, pokorny kompres, dzięki / za kroplówkę, sole mineralne, wenflony, a nade wszystko / za pigułki na sen o nazwach jak rzymskie nimfy, // które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują śmierć”. Niepozorne, gościnne, przezroczyście, cierpliwe, czekające, pokorny, dobre – jesteśmy ciągle w kręgu tych samych jakości, tych samych wartości. Za nie Herbert dziękuje, zakorzenienia w nich pragnie, o nie się modli. W *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* prosi: „a nade wszystko żebym był pokorny to znaczy ten który / pragnie źródła”, a w utworze *Dawni Mistrzowie (Raport...)* kieruje do anonimowych malarzy średniowiecznej sztuki sakralnej słowa: „sprawcie niech spadnie ze mnie / węzowa łuska pychy // niechaj zostanę głuchy / na pokuszenie sławy” – słowa, które są prośbą o pokorę. Mówimy tu zarówno o pokorze artysty, jak i o pokorze człowieka, a związek między pokorą i sztuką pojawia się u Herberta nie tylko w tym utworze.

ŹRÓDŁO PASJI

Tym jednak, co najlepiej uzasadnia tu przywołanie kontekstu ewangelicznych błogosławieństw, jest poetycka kreacja postaci Chrystusa u Herberta.

Nietrudno zauważyć, że wszystkie utwory autora *Pana Cogito* nawiązujące do faktów z życia i działalności Jezusa Chrystusa łączy skoncentrowanie uwagi podmiotu mówiącego na wydarzeniach Pasji, skoncentrowanie poetyckiego spojrzenia na postaci Chrystusa, na tym, co wiąże się z Jego procesem i śmiercią. *Na marginesie procesu i Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* (z tomu *Napis*), *Hakeldama* i *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu* (z tomu *Pan Cogito*), *Domysły na temat Barabasha (Elegia na odejście)*, a nawet wiersz *Tomasz (Epilog burzy)*, pomimo obecnego w nim odwołania do faktu zmartwychwstania – przywołują postać Jezusa ze względu na Jego cierpienie. Herbert poetycko opracowuje ten temat w sposób nietypowy. Na czym polega ta oryginalność?

We wszystkich wymienionych utworach uwagę zwraca, na poziomie języka poetyckiego, nieobecność imienia Chrystusa, stała tendencja do zastępowania go peryfrazą. Przypomnijmy: w *Na marginesie procesu* – „mało groźny Galilejczyk”, w *Rozmyśleniach...* – „syn”, w *Domysłach...* – „Nazareńczyk”, w *Toma-*

szu – „Mistrz”, w wierszu *Hakeldama* zaś brak jest jakiegokolwiek bezpośredniego nawiązania do osoby Jezusa. Wyjątkiem, w pewnym sensie potwierdzającym ową regułę peryfrazy, jest *Męczeństwo*....

Przemilczanie imienia to jeden z mechanizmów współtworzących wrażenie nieobecności najważniejszej – uzasadniającej sens zajmowania się przywołanymi w tekstach wydarzeniami – postaci, która umiejscowiona zostaje w tle utworu, na drugim planie. Najczęstszym i najważniejszym mechanizmem wywoływania tego wrażenia jest dobór tematu. Zauważmy: na poziomie znaczeń dosłownych nigdy nie jest nim osoba Chrystusa. Może nim natomiast być refleksja nad zgodnością przekazów ewangelicznych z historycznymi realiami (*Na marginesie procesu*), obojętność oprawców jako temat obrazu (*Męczeństwo*...), dalsze losy Barabasa (*Domysły*...), rozterki kapłanów zastanawiających się, co zrobić z „Judaszowymi” srebrnikami (*Hakeldama*), „niewierność” Tomasza (*Tomasz*). Pewne wątpliwości mogą budzić w tym kontekście *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*, w których postać Jezusa wydaje się wyjątkowo mocno obecna. Zauważmy jednak, że ważniejszą od Chrystusa postacią, jeśli rozważamy poziom znaczeń dosłownych, okazuje się tutaj ojciec posyłający syna. To jego osoba budzi wątpliwości skłaniające do rozmyślań, o czym dobitnie świadczy składnia zdań spinających klamrą cały wiersz: „nie powinien przysyłać syna”. Ich podmiotem jest przecież ojciec.

Zarazem jednak umieszczenie postaci cierpiącego Chrystusa na drugim planie, nie zaś w centrum, nie oznacza jej lekceważenia. Wprost przeciwnie, okazuje się zabiegiem, który tym silniej koncentruje uwagę czytelnika na dramacie Chrystusa, im mniej przypomina środek z repertuaru tradycyjnych kreacji postaci cierpiącego Mesjasza. Myślę tu o tych przedstawieniach męki krzyżowej (częstych zarówno w obszarze kultury wysokiej, jak i popularnej), które głównym tematem czynią fizyczne cierpienie Jezusa – tak, by skłonić odbiorcę do współczucia. Poezja Herberta również prowadzi ku współczuciu. Jednak jej czytelnik przybliży się do prawdy o cierpieniu Chrystusa, gdy – przyzwyczajony do hiperbolizowania tematu Pasji – pozwala się zaintrygować „pomniejszającej” perspektywie.

Nie powinniśmy ulegać złudzeniu, że seria poetyckich zaprzeczeń pojawiających się w wierszu *Na marginesie procesu* – „nie sądził”, „nie zgadza się ze zwyczajem”, „jest rzeczą nieprawdopodobną”, „podejrzana wydaje się” – świadczy o tym, że wypowiadająca je osoba dąży do ustalenia historycznej prawdy demaskującej rzekomy fałsz ewangelicznego przekazu. Czy nie tak właśnie myśli o tym utworze A. Kaliszewski, którego zdaniem „małe słówko «mogło» [w zakończeniu wiersza: „To mogło być szare”] wyraża jednak kapitulację niedowiarka¹⁸”? Czasownik „mogło” jest tu raczej jeszcze jednym znakiem wątpliwości ze strony podmiotu mówiącego, który wydaje się bliski au-

¹⁸ A. K a l i s z e w s k i, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 148.

torowi, co do „udramatyzowanej” wizji procesu. To również wyraz przeświadczenia o prawdziwości wizji cierpienia zadawanego z obojętnością przez wykonawców procedur sądowych, a nie z poczuciem winy „płochliwych brodaczy”, cierpienia przeżywanego w samotności, nie zaś na oczach motłochu, „który idzie pod górę zwaną / czaszka”.

Te poetyckie myśli „na marginesie procesu”, które pozornie wskazują na brak dramatyzmu w wydarzeniach towarzyszących śmierci Chrystusa, w istocie odsłaniają bardziej przerażającą prawdę o Jego losie. Można by powiedzieć, że o tyle bardziej, o ile większym lękiem i współczuciem napawa nas samotne cierpienie niż zgłębienie tłumy gapiów, zagłuszający cichy głos bólu. Czy „tłum wyjący uwolnij Barabasa” nie przeszkadza nam dostrzec i usłyszeć „mało groźnego Galilejczyka”, a zarazem – czy nie pomaga nam w tym pustka szarej i beznamietnej scenerii, w której postać niesprawiedliwie skazanego wysuwa się na pierwszy plan, przykuwa uwagę?

A *Domysły na temat Barabasa*? Ostatnia ich całość to bardzo sugestywny obraz cierpienia Chrystusa. Tym bardziej sugestywny, im wyraźniej dostrzegamy, że jego lakoniczność skrywa, ale i potęguje siłę poetyckiej ekspresji. Graficzny kształt tych sześciu wersów daje się interpretować jako artystyczny zabieg z arsenału środków poezji konkretnej. Ostatnie cztery wersy bowiem następują po sobie w porządku: od najdłuższego do najkrótszego, rodząc wrażenie stopniowego ograniczania perspektywy u obserwatora, który śledzi wzrokiem Chrystusa wspinającego się po „stromej ścieżce”: „bez alternatywy / ze stromą / ścieżką krwi”.

Ostatnie słowo wiersza, „krwi”, jest w tym porządku szczytem. Jest nim również w porządku ściśle semantycznym, odsłania bowiem prawdę o nieuchronności krwawego końca losu Chrystusa, o nieuchronności Jego śmierci. Rozmiar ostatnich wersów, ich „zwięzłość”, rodzi wrażenie bezradności mówiącego w stosunku do tej okrutnej prawdy, unaocznia, jak niewiele można o niej powiedzieć, zwłaszcza w porównaniu do możliwości snucia domysłów na temat Barabasa.

Wszystko, co zostało powiedziane w wierszu *Hakeldama*, wydaje się co prawda próbą usprawiedliwienia zbrodni, zgodnie z logiką rozumowania kapłanów. Im mniej nas jednak ta próba przekonuje, tym bardziej zdajemy sobie sprawę z niesprawiedliwości i zła, które się dokonały; tym bardziej pytanie, „dlaczego / huczy przez stulecia / nazwa tego miejsca / hakeldama / hakeldama / to jest pole krwi”, brzmi jak oskarżenie. Jego retoryczność, kompromitując logikę kapłanów, staje się sygnałem ironii. Podmiot mówiący przyjmuje ich punkt widzenia, ale sam dyskredytuje swoje stanowisko.

Zakończenie prozy poetyckiej *Męczeństwo...* obnaża ułomność estetyki „dobrych rzemieślników”, która wyżej ceni porządne ułożenie narzędzi tortur na piasku („Sznury, gwoździe, kamień do ostrzenia narzędzi ułożone są porządnie na piasku”) niż prawdę o zadawanym za ich pomocą cierpieniu; obnaża

ułomność estetyki, która pojmuje sztukę jako umiejętność, nie zaś jako poznanie prawdy¹⁹. Estetyka ta, modelując punkt widzenia narratora prozy poetyckiej, który bliski jest porządkowi myślenia autora opisywanego obrazu, uzasadnia obecność w tekście formuły „Pan Nasz Jezus Chrystus”. W zakończeniu pojawia się sygnał ironii – jak się wydaje – ironii „udramatyzowanej”, „zdrady na samym sobie” (według klasyfikacji Barańczaka²⁰). Przeniesienie wzroku z oprawców i ich narzędzi tortur na szczegóły krajobrazu – zupełnie już nie związane z cierpieniem Chrystusa – to przejaw bliskiego absurdu zastosowania owej estetyki. Podmiot mówiący sam kompromituje swój punkt widzenia roztkliwiając się nad „niewinnie białą stokrótką”, nie dostrzegając zaś męki ukrzyżowanego. Właśnie takie zdrobnienia są znakiem ironii, dystansu między podmiotem mówiącym i autorem, dystansu przywracającego właściwe proporcje estetyczne i moralne. Ironia staje się znakiem sprzeciwu wobec braku współczucia dla cierpienia.

Drugoplanowość postaci Jezusa kieruje zatem naszą uwagę na dramat Jego cierpienia, a zarazem – zwracając uwagę na zwykłość tego cierpienia, banalność dokonującego się zła – pomaga dostrzec człowieczeństwo Chrystusa. Człowieczeństwo Jezusa nie jest zresztą jedynie funkcją owej drugoplanowości, ale równorzędną, ściśle z nią powiązaną cechą Herbertowych kreacji postaci Syna Bożego. To właśnie cierpienie pozbawione niezwykłości, tak zwyczajne, że nie budzące szczególnego zainteresowania obserwatorów, jest w przywołanych tu utworach najbardziej wyraźnym znakiem człowieczeństwa.

W niektórych utworach zaakcentowanie człowieczeństwa Jezusa stanowi fundament poetyckiej kreacji tej postaci. Myślę o wierszach *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu* i *Tomasz. Rozmyślenia...* prezentują osobę Jezusa w aspekcie cierpienia. „Przebite dłonie syna”, „jego zwykła skóra”, „zapach jego strachu”, krew – to poetyckie obrazy cierpienia. Podkreślają one człowieczeństwo Chrystusa, człowieczeństwo oznaczające zarazem podatność na cierpienie. Podobną funkcję pełni też zwrócenie uwagi na jego synostwo. Charakter relacji między osobami, którą stanowi synostwo, nie jest w wierszu dookreślony. Frazę stanowiącą klamrę kompozycyjną utworu: „nie powinien przysyłać syna”, cechuje powściągliwość. Odnosimy wrażenie, że wypowiedziana ją osoba jako oczywistą traktuje tożsamość ojca i syna. Zarazem jednak przemilczenie, ale nie zanegowanie bóstwa syna, podobnie jak cielesność Jego cierpienia, kieruje naszą uwagę na człowieczeństwo Jezusa. Rzeczownik „syn” – powtórzony w wierszu trzykrotnie – można potraktować jako elipsę, pominięcie na-

¹⁹ Por. B. S i e n k i e w i c z, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999, s. 121-124.

²⁰ Zob. S. B a r a ń c z a k, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 91-93.

rzucającego się tu przymiotnika „człowieczy”²¹. Nie kłóci się to z jego peryfrastycznym znaczeniem, a współgra z eksponowaniem ludzkiej natury Jezusa.

Tylko pozornie wiersz odrzuca człowieczeństwo syna, jego wcielenie. Zauważmy, że posiada on kompozycję klamrową. Pomiędzy wersami spiętymi klamrą frazy „nie powinien przysyłać syna” a czterema ostatnimi wersami, rozpoczynającymi się od słów „lepiej było królować” – istnieje konflikt. Jego istotą nie jest jednak sprzeczność, ale przerysownie, przejaskrawienie: zakończenie doprowadza do skrajności wcześniejsze rozumowanie, podmiot mówiący sam podważa w nim słuszność swojego stanowiska. Konkluzja „lepiej było królować / w barokowym pałacu z marmurowych chmur / na tronie przerażenia / z berłem śmierci”, rozumiana wprost oznacza wybór śmierci zamiast odkupienia. Trudność takiego jej przyjęcia ostrzega przed dosłownym, nie uwzględniającym ironii odczytaniem wcześniejszej fazy *Rozmyślań...* Zarazem skrajność sądu wyrażonego w zakończeniu pozwala widzieć w przekornym obrazie „króla z berłem śmierci” idealne wyobrażenie ojca a rebours. Wizerunek władcy „na tronie przerażenia” przywołuje – na zasadzie kontrastu, antytezy – obraz miłosiernego ojca przynoszącego pojednanie, a nie śmierć.

Wiersz *Tomasz* i proza poetycka o takim samym tytule²² zwracają uwagę na bezpośredni kontakt apostoła ze znakami cierpienia Chrystusa, jakby sugerując, że to właśnie dotknięcie rany – najbardziej wymownego znamienia Pasji – jest dla niego najważniejsze. W obydwu utworach bardzo ważny jest obraz rany, który w obu wiąże się z krzykiem. W wierszu rana „krzyczy we wszelkich językach ryby”, proza zaś mówi o niej, że „przypominała [...] usta złożone do krzyku”. Niezwykła nie jest tu „krzycząca rana”, ale cała poetycka sytuacja: Chrystus zmartwychwstał, ale dla Tomasza ważniejsze okazuje się to, że cierpiał.

SYN CZŁOWIECZY – WSPÓŁCIERPIĄCY BÓG

Mogłoby się wydawać, że drugoplanowość, szarość, zwyczajność losu i postaci Jezusa to znaki ich desakralizacji. Takie wrażenie może się rodzić, jeśli w poezji tej na pierwszym planie widzimy ludzki wymiar śmierci Chrystusa. Zauważmy jednak, że przyjęcie przez Herberta takiej perspektywy nie ma charakteru demaskatorskiego – nie prowadzi do zakwestionowania boskości Chrystusa czy zbawczego sensu Jego śmierci. *Rozmyślenia...* wskazują na nie niemal wprost, mówiąc o odkupieniu. W innych tekstach o bóstwie Chrystusa

²¹ Mówiąc o „synu człowieczym” mam na myśli dosłowne znaczenie tego wyrażenia, zbliżone do synonimu wyrazu „człowiek”, a pomijam jego wielorakie biblijne rozumienia, zwłaszcza te, które wskazują na transcendentność osoby określonej tym mianem.

²² Zob. „Rzeczpospolita” z 19-20 IV 1997.

w ogóle się nie wspomina, ale również się mu nie zaprzecza. Jednocześnie zaś odwołują się one do wiedzy czytelnika wykraczającej poza informacje zawarte w samych utworach, wyraźnie zakładając konkretyzację Nazareńczyka, „mało groźnego Galilejczyka”, skazańca, o którym przypomina nazwa Hakeldama, jako Jezusa Chrystusa. Jeśli to poetyckie „zapatrzenie się” w człowieka w Chrystusie można nazwać desakralizacją, świadectwem „odbóstwionej wyobraźni”²³, to jedynie w neutralnym, opisowym znaczeniu tego terminu. Jesteśmy tu bowiem świadkami raczej przemyślanej redukcji znaków świętości, boskości Syna Człowieczego, niż ich odrzucania albo nieświadomego pomijania.

Redukcja ta – wyjątkowo zresztą usprawiedliwiona i zrozumiała w opisie śmierci najpełniej przecież odsłaniającej ludzką naturę Chrystusa, jego „cierpiące człowieczeństwo” – przybliżyła nas do prawdy, otwiera nam oczy na to, czego nie dostrzegamy zapatrzeni w blask aureoli. Więcej, sama ona jest poetycką drogą poszukiwania prawdy, drogą odwracania wzroku od tego, co boskie, i koncentrowania się na tym, co ludzkie, bliskie doświadczeniu człowieka, dające się zrozumieć, odczuć i opisać w jego kategoriach. Rozróżnienie między tym, co boskie, i tym, co ludzkie, nie ma jednak nic wspólnego z teologicznymi spekulacjami na temat natury Chrystusa. Nie o spekulacje chodzi w tej poezji, ale o skierowanie wewnętrznego wzroku tam, gdzie zdoła on najwięcej ogarnąć.

Kim jest zatem Chrystus Herberta, jaka jest poetycka „chrystologia” autora *Pana Cogito*? Zdaniem A. Fiuta „Chrystus [...] stanowi dla poety wzór nieugiętej postawy, rygoryzmu moralnych rozstrzygnięć, godnego milczenia wobec prześladowców oraz spokojnego i pokornego przyjęcia śmierci, jako ceny za bronione prawdy”²⁴. A. Franaszek zaś widzi w Herbertowym Chrystusie kogoś, kto „bierze na siebie ludzki los, by w ten sposób stać się «Bogiem bliskim»”²⁵, ale dodaje, że wizja „bliskiego Boga” nie może zostać przez bohatera tej poezji zaakceptowana jako pozbawiona wymiaru tremendum²⁶.

Ta ostatnia wątpliwość Franaszka wydaje się nieuzasadniona. Jego przekonanie o ujawniającej się w Herbertowej poezji potrzebie wymiaru tremendum opiera się na nie uwzględniającym ironii odczytaniu zakończenia *Rozmyślań...: „lepiej było królować / w barokowym pałacu z marmurowych chmur / na tronie przerażenia / z berłem śmierci”*. Interpretacja Fiuta zaś nie docenia dobrowolności przyjęcia cierpienia przez Jezusa; dobrowolności, dzięki której

²³ Por. W. G u t o w s k i, *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*, w: tenże, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

²⁴ A. F i u t, *Język wiary i niewiary*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 275.

²⁵ A. F r a n a s z e k, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 218.

²⁶ Por. tamże, s. 220.

osoba ta staje się – jak trafnie zauważa autor *Ciemnego źródła* – znakiem bliskości Boga. Cierpiący dojmująco i po ludzku Chrystus, któremu poezja ta nie odmawia boskości, jest w niej przecież kimś więcej niż tylko wzorem heroizmu moralnego. Nieprzypadkowo w *Portrecie końca wieku* (z tomu *Epilog burzy*) przywołuje Herbert „Baranka”: „póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia”. „Baranek” – ratunkiem dla świata końca wieku; właśnie na ten symbol Chrystusa padł wybór. W nim zawierają się – stale, chociaż z różną intensywnością, związane u Herberta z Chrystusem – zarówno uległość wobec cierpienia, jak i zbawczy sens poniesionej ofiary²⁷. Mówiąc o zbawczym sensie, myślę nie tylko o wyrażonym wprost w *Rozmyślaniach...* przyjęciu prawdy o odkupieniu, które się dokonało dzięki cierpieniu „syna”. Herbertowy Chrystus, Bóg współczujący z cierpieniem człowieka, nadaje ludzkiemu losowi nowe znaczenie, odsłaniając prawdę o wspólności cierpienia pomiędzy Bogiem i człowiekiem.

Umiejscowione na drugim planie, nie rzucające się w oczy „cierpiące człowieczeństwo” i przemilczane, ale nie zanegowane bóstwo – to najważniejsze elementy Herbertowych kreacji Chrystusa. To one decydują o specyfice poetyckiej chrystologii autora *Pana Cogito*. Wskazując na ludzki charakter cierpienia Jezusa, poezja ta nie popada w przesadę naturalistycznych opisów męki, a dzięki temu zachowuje świeżość ujęcia tematu wielokrotnie poetycko opracowanego.

Wizja Chrystusa jako „Boga bliskiego” kontrastuje w poezji Herberta z wyobrażeniem nieludzkich w swej doskonałości raju i aniołów. Niezgoda na bycie aniołem, „przeraźliwie przeźroczystą doskonałością” (*Żeby tylko nie anioł*, z tomu *Studium przedmiotu*), odrzucenie raju z długimi alejami wysadzonymi „drzewami starannie przyciętymi jak w parku angielskim” (*Raj teologów*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) – wydają się konsekwencją postrzegania osoby Jezusa. Zarazem zaś niezgoda ta tłumaczy swoje przeciwieństwo – afirmację Chrystusa bliskiego człowiekowi w cierpieniu, można by powiedzieć „ludzkiego w swej niedoskonałości” (niedoskonałości, którą wyraża cierpienie).

Herbertowa wizja Chrystusa to najpełniejsza realizacja postawy afirmacji słabości i pokory. Ten Chrystus to przede wszystkim Syn Człowieczy, „ktoś, kto podlega śmierci”, a zarazem wierzy „w sprawstwo Boga, bez którego woli nawet wróbel nie spadnie na ziemię”²⁸, to naprawdę „anaw”, ubogi – dotknięty cierpieniem i skrzywdzony, ale i ktoś, kto w milczeniu i pokorze przyjmuje swój los. Ktoś, kto najbliższy jest człowiekowi w doświadczeniu cierpienia i człowie-

²⁷ Zob. hasło „Baranek Boży”, w: *Słownik teologii biblijnej*, s. 63-65.

²⁸ Por. J. B o w k e r, *Sens śmierci*, Warszawa 1996, s. 96. Autor zwraca uwagę na to, że Jezus sprzeciwiał się różnym wzniosłym określeniom Jego osoby, jak np. Mesjasz (por. Mk 8, 30-31) czy Syn Boży (por. Mk 3, 10-12), gdyż nazywając siebie „Synem Człowieczym”, chciał podkreślić, że działał jako śmiertelnik wierzący w nieograniczone sprawstwo Boga.

czeństwie w ogóle, ktoś, kto nie tylko współczuje, ale sam przeżywa to, co jest udziałem człowieka.

Jeśli tam, gdzie w poezji autora *Pana Cogito* mowa o ubóstwie, pokorze, słabości czy małości słyszymy „kilka czystych taktów”, to wizja Chrystusa jest wśród nich „taktem najczystszy”. Dopiero gdy wybrzmi, zaczynamy słyszeć harmonię. Ubóstwo Chrystusa nadaje sens afirmacji pokory, a wszystkie przedmioty, osoby i postawy, w których Herbert dostrzega ubóstwo, nabierają nowego znaczenia. Znaczą więcej przywołując te same wartości, które odkrywamy w postawie Chrystusa, skłaniają do spojrzenia głębiej, do odkrycia rzeczywistości, w której to, co małe, pokorne, słabe i ubogie, jest bliskie temu, co boskie.

Osoba Chrystusa jest w tej poezji niewątpliwie najpewniejszym punktem odniesienia, chociaż, jak mogliśmy się przekonać, nie oznacza to, że nie rodzi ona żadnych wątpliwości. Renacie Gorczyńskiej Herbert wyznał: „Jestem raczej za wcieleniem, ukonkretnieniem. Moje pojęcie Boga jest niejasne, natomiast pojęcie Chrystusa i Pasji – to wszystko są dla mnie rzeczy konkretne, wzruszające, bulwersujące, budzące gniew i miłość. Pomieszane są te uczucia, ambiwalentne. Gniew, bo czy trzeba było tak wielkiej ofiary za tę straszną ludzkość? Gdyby w religii chrześcijańskiej nie było świadectwa, gdyby nie było Ewangelii, tobym prawdopodobnie nie mógł się poruszać w tym świecie”²⁹. Czy to wyznanie poety nie znajduje potwierdzenia w jego dziele? Szczególnie ważne i bliskie temu, co dostrzegliśmy w analizowanych utworach, wydaje się w nim podkreślenie znaczenia osoby Chrystusa i jego Pasji jako świadectwa, które nadaje sens ludzkiemu życiu.

Można by Herbertowe słowa – „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”³⁰ – odnieść właśnie do Chrystusa. Jego współczujące cierpienie jest w tej poezji drogą do świata, do odnalezienia jego sensu. Tak, sensu – nie ma bowiem odkupienia bez „przebitych dłoni syna” ani pogodzenia się z własnym zwątpieniem bez rany, która „krzyczy we wszelkich językach ryby”. Być może wolno pójść jeszcze dalej: czy Herbertowi nie jest bliskie przekonanie, że nie ma również innej drogi Boga ku człowiekowi, jak tylko droga współczucia, drogą, którą przeszedł Chrystus?

²⁹ *Sztuka empatii – Zbigniew Herbert*, w: R. G o r c z y ń s k a, *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 176.

³⁰ Zob. przyp. 1.

„...STOPIEŃ DO MOJEJ UŁOMNEJ METAFIZYKI”. HERBERT I LITURGIA

Herbert akcentuje – pomijając inne elementy Eucharystii – jej pasyjny charakter: Jezus cierpiący, Jezus utożsamiający się z cierpiącymi, oddający za nich życie. Taki jest obraz Jezusa wyprowadzony z momentów liturgicznych poezji Herberta. Pomimo więc całej „filozoficzności” tej poezji, nie jest to „Chrystus filozofów”, ale raczej Chrystus z ostatnich rozdziałów Ewangelii.

Zagadnienie obecności elementów liturgii chrześcijańskiej w dziele poetyckim Zbigniewa Herberta nie stanowiło do tej pory tematu osobnych rozważań. Tymczasem zjawisko to, występujące już u początków jego twórczości, okazało się trwałym elementem poetyki autora *Brewiarza*. Warto więc przyjrzeć się mu dokładniej.

Bohater *Ostatniej prośby (Studium przedmiotu)*¹ uczestniczący w zamówionej za dwieście złotych (a pojawia się sugestia, że być może za trochę więcej) Mszy gregoriańskiej strasznie się męczy. Jest mu niemiłosiernie duszno i z tego powodu ma trudności z koncentracją uwagi na sprawowanych obrzędach. Gdy traci już nadzieję na „przewiew”, a także na rozwiązanie zagadki spływającego marnotrawnie wosku („co oni robią z tym woskiem / czy zbierają na nowe świece / czy wyrzucają”), rodzi się w nim myśl:

może
ten ksiądz
zrobi za nas
to czego my nie możemy zrobić
może on się choć trochę wzniesie

Niestety, chociaż ksiądz jest posiadaczem srebrnych skrzydeł, to jednak „ślizga się w dół / jak mucha”, a zgromadzeni tkwią do końca celebry „przypięci do ziemi / nitką potu”. Sytuacja zmienia się dopiero po opuszczeniu wnętrza dusznej świątyni.

¹ O ile nie podano inaczej, utwory Herberta cytowane są według następujących wydań: *Struna światła*, Wrocław 1994; *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997; *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997; *Pan Cogito*, Wrocław 1994; *Elegia na odejście*, Wrocław 1992; *Rovigo*, Wrocław 1992; *Epilog burzy*, Wrocław 1998; *Dramaty*, Wrocław 1997. Wszystkie podkreślenia w cytowanych utworach pochodzą ode mnie.

Ruch w dół – ruch w górę, a właściwie: przytwierdzenie do ziemi, tkwienie przy niej i jednocześnie pragnienie poderwania się, tęsknota za wzniesieniem, a więc przekroczeniem owego stanu uziemienia, to zasadnicze napięcia pojawiające się w tym utworze. Pragnienie poderwania wiąże się tutaj wyraźnie z akcją liturgiczną, z działaniami celebransa. Uczestnicy Mszy gregoriańskiej są wyraźnie udręczeni zaistniałą sytuacją, która może wydawać się nawet banalna, ale – podobnie jak w prozie poetyckiej *Pan Cogito a perła (Pan Cogito)*² – prowadzi to do zasadniczych wniosków. Niefortunni żalobnicy dotkliwie odczuwają swoją cielesność, która wiąże ich z ziemią i staje się przyczyną udręki. Dlatego kierują swe pragnienia ku kapłanowi, który przewodniczy zgromadzeniu i na którego barkach spoczywa obowiązek przeprowadzenia zebranych przez kolejne etapy liturgii, będącej przecież wtajemniczeniem w święty czas i przestrzeń. Na czym więc miałyby polegać wyrażone w wierszu pragnienie? Na co ma nadzieję bohater liryczny, wyraźnie mówiący „z głębokości”, de profundis?³ Czy idzie tu o to, co nazywa się wzniesieniem duszy, podniesieniem ku boskim tajemnicom uobecnianym w Mszy? Bardzo trudno udzielić tu jednoznacznej odpowiedzi. Nie mówi się przecież wprost, ku czemu ma nastąpić wzniesienie, na zbliżenie do czego się tutaj liczy, w czym miałyby więc ostatecznie wyręczyć żalobników „ten ksiądz”. Nie ma wątpliwości, iż ma to jakiś związek z odbywającym się misterium. Niestety, wyrażone pragnienie nie zostaje zaspokojone. Przeszkodą nie do przewyciężenia stała się udręka zmysłów. Ulgę przynosi dopiero żywioł powietrza – pozwala on na wykonanie „aktu strzelistego / głębokiego oddechu”. Poprzez konstrukcję tej finałowej metafory prosta czynność fizjologiczna zostaje skojarzona z działaniem religijnym⁴, z zalecaną w różnych tradycjach duchowych formą modlitwy nieustającej. Wywołuje to wrażenie jakiegoś – tym razem udanego – wydarzenia duchowego, odbywającego się prawem poetyckiej semantyki gdzieś pomiędzy tym, co w dole („g ł ę b o k i oddech”) a tym, co w górze („akt s t r z e l i s t y”). Trudno nie dostrzec w tym efekcie przedłużonego trwania zakończonej z ulgą liturgii mszalnej.

Wznoszenie, kierunek ku górze, ma w twórczości Herberta znaczenie uwalniania od zła, kojarzonego z cierpieniem, ma charakter zbliżania się ku temu, co jako nieporuszenie trwale przeciwstawia się przemijaniu: jest to ruch ku Transcendencji rozumianej religijnie⁵. W *Widokówce od Adama Zagajewskie-*

² „Pięta rosła, rozbrzmiewała, pulsowała, [...] wypierała z głowy nie tylko ideę Platona, ale wszystkie inne idee”.

³ Por. R. G u a r d i n i, *Znaki święte*, Wrocław 1991, s. 78.

⁴ Akt strzelisty jest rodzajem modlitwy, to „krótkotrwałe, intensywne wybieganie myślą ku Bogu, Jezusowi, NMP i świętym w celu nawiązania z nimi duchowego kontaktu” (hasło „Akt strzelisty”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 1., kol. 275).

⁵ Sokrates, mówiący o sobie w *Jaskini filozofów*: „zawsze byłem przywiązany do ciała i jego tylko pewny” (s. 33), zwraca się do swych uczniów: „[...] naszą rzeczą jest przebić się ku temu, co

go (*Rovigo*) ruch ku górze staje się ostatnim aktem Końca, dramatyczną konkluzją obwieszczanego przez Anioła Zagłady pożaru świata. Proklamowana przez poetę „chwila ostateczna” ma w „wygłosie” *Widokówki...* – co zaskakuje – wyraźnie eucharystyczny charakter:

Oto zbliża się chwila ostateczna
podniesienie
ofiara
chwila która rozdzieli

i wstąpimy osobno w roztopione niebo

Podobnie jak w omawianej niżej *Mszy za uwięzionych (Elegia na odejście)*, również i tutaj wydarzenie eucharystyczne, zasugerowane przez formę rzeczownikową czasownika „podniesienie”⁶, rozumiane jest jako ofiara. W teologii Mszę nazywa się pamiątką męki i śmierci Jezusa, a o czynnościach kultowych mówi się, iż symbolizują Chrystusa „w stanie ofiary”. Samo zaś wznoszenie w górę przeistoczonych postaci chleba i wina przypominać ma o wywyższeniu Jezusa na krzyżu, o jego zawieszeniu pomiędzy niebem a ziemią, o tym, iż dokonała się tu kaźnia-ofiarowanie. Głoszenie t e j śmierci połączone jest w liturgii (obrzędy po przeistoczeniu) z oczekiwaniem na nadejście Jezusa w czasach ostatecznych. Msza ma więc charakter eschatologiczny, wiąże spełniającą się na ołtarzu tajemnicę sakramentalnego przyjścia Chrystusa (pod postaciami chleba i wina) z wydarzeniami, o których mówi ostatnia księga Biblii, czyli z przyjściem Jezusa Apokalipsy. Podobne związanie zdarzenia eucharystycznego z momentem apokaliptycznego przejścia jest chyba najbardziej intrygującym momentem *Widokówki...* Poeta w swoisty dla siebie sposób – znany choćby z utworu *U wrót doliny (Hermes, pies i gwiazda)* – dramatyzuje tę chwilę, ukazując bezradność tych, którzy zostali zaskoczeni głosem trąby Anioła Zagłady: „na nic nasze zaklęcia modlitwy talizmany różańce”. „Chwila ostateczna” została tu jednak, zupełnie inaczej niż w wierszu *U wrót doliny* (najbardziej znanym tekście eschatologicznym Herberta), skojarzona z obrzędem konsekracji, z Jezusem eucharystii, z Barankiem ofiarnym. Ten ciąg skojarzeniowy znajduje swoje dopełnienie w innym utworze, w pochodzącym z *Epilogu burzy* wierszu *Portret końca wieku*, który wieńczy strofa:

ponad chaosem źródeł trwa jak gwiazda” (s. 32). A także: „Zbyt młodzi jesteście. Ogłuszeni kłótnią życia i śmierci. Ale kiedyś porzucicie dom pełen hałasów. I zacnie się wasza podróż w górę” (s. 32). I wreszcie: „Trzeba dojrzewać, rosnać w górę, rzucać nasiona i cień – czekać” (s. 34), w: H e r b e r t, *Dramaty*.

⁶ *Słownik języka polskiego*, (red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, t. 6) notuje m. in. takie rozumienie podniesienia: „w Kościele katolickim: część mszy po konsekracji, w czasie której ksiądz podnosi w górę hostię i kielich”.

póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia
niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimoso* Mozarta
przywołaj gwiazdę prawdziwą krainę stulistną
niech ziści się Epifania otwarta jest Nowa Karta

Wydaje się, iż poetycka eschatologia, wyprowadzana ze śladów liturgicznej Obecności, pozbawiona jest tu sprzeciwu, tak zdecydowanie wypowiedzianego w innych wierszach poety. Sądzić można, iż dzieje się to poprzez postać Jezusa, w *Widokówce...* obecnego poprzez znaki eucharystyczne, a w przytoczonym ostatnio wierszu – przez symbolikę zaczerpniętą z Objawienia św. Jana (nawiązanie do ujmującej liryzmem części *Requiem* Mozarta wprowadza tu nuty wręcz elegijne). W ten sposób utwór opowiadający o postępującej inwazji zła, dotykającej nie tylko współczesnego krajobrazu, wprowadza perspektywę trudnej nadziei, związanej z chrześcijańskim rozumieniem końca czasu.

Powróćmy do naszego punktu wyjścia, do tekstu *Ostatnia prośba*. Utwór poprzez swą somatyczną dramaturgię potwierdza wielokrotnie podkreślany przez piszących o Herbercie związek z cielesnością, z materią, z konkretem. W świecie poetyckiej wrażliwości Herberta nic pozytywnego się nie wydarza, gdy gwałci się prawa ciała-konkretu. Nie może być inaczej z tym, który wyznaje, iż „przyjął chrzest ziemi” (*Chrzest*, z tomiku *Hermes, pies i gwiazda*), a potencjalnego wędrowca namawia do wyprawy intensywnie angażującej zmysły: „żebyś nie tylko oczami ale także dotykiem poznał szorstkość ziemi / i abyś całą skórą zmierzył się ze światem” (*Podróż*, z tomiku *Elegia na odejście*). Jak wspomiano wcześniej, trudno zaprzeczyć, iż uczestnicy „gregorianki” pokładają w celebrze pewną nadzieję, tyle że nadzieję nie spełnioną. Może zatem liturgia wyprowadzana „z ciała”, a nawet prawem poetyckiej wyobraźni odbywająca się w jego wnętrzu, będzie spełniała swój cel?

W *Modlitwie starców* (*Elegia na odejście*) sytuacja liturgiczna zostaje zainicjowana eucharystycznym w swej istotnej symbolice sformułowaniem rozpoczynającym czwartą strofę utworu: „wiem / to sprawa krwi”. Początek kolejnego wersu wskazuje na osobę adresata *Modlitwy*:

znów ciebie wprowadzają
przez astmatyczne sapanie dzwonów
przy zapalonych kwiatach
uczepieni smaku opłatka i białego płótna

Jest nim Chrystus obecny w obrzędzie komunii, ważnym momencie liturgii mszalnej. Celebracja tajemnic wiary w tym utworze odbywa się jakby w ukryciu, w jakimś „wewnątrz” budowanym przez cielesność. Zaczyna się, jak to już zauważyliśmy, od „sprawy krwi”. To jest klucz, stąd wyprowadzane są kolejne obrazy:

nasłuchujemy jak się w żyłach przesypuje piasek
i w ciemnym wnętrzu biały rośnie kościół
z soli wspomnień wapna i niewymownej słabości

Ciemna barwa owego „wnętrza” bierze się oczywiście z krwi, tej, o której w *Jaskini filozofów* Sokrates mówi uczniom, iż „bije głęboko w piersi”, jest „ciemnym źródłem” i budzi lęk (s. 31)⁷. Wydaje się, iż symbolizuje ona pierwotne żywioły, z których „uczyniony jest człowiek”, te wiążące go ze światem natury, ze sferą chtoniczną, którą rządzi, jak mówi Herbert w *Dębach (Elegia...)*, „bóg wodnistooki”. Już na poziomie ogólnej semantyki barw przeciwstawia się tej strefie ciemności „biały kościół”, który wzrasta – tak chyba można powiedzieć – z ludzkiego cierpienia („z soli wspomnień wapna i niewymownej słabości”). I to już przekracza krąg systemowych tylko przeciwstawień. Kościół składający się z materii ludzkiego bólu i poprzez to przeciwstawiający się ciemności, świątynia, której wzrost jakby nie miał mieć granic, a także żadnego ludzkiego budowniczego, to Kościół ocalenia i współczucia. Liturgia chrześcijańska mówi o nim, że wzniesiony jest „z żywych i wybranych kamieni”. To Kościół, któremu wzrost daje ktoś spoza rzeczywistości empirycznej. Mówi się w tym wierszu: „biały rośnie kościół”, a więc nikt go bezpośrednio nie tworzy. Kto daje mu zatem wzrost? Czyż nie Ten, do którego skierowana jest cała modlitwa, a na którego tożsamość wskazują przytaczane już słowa mówiące o obrzędzie komunii?⁸ Liturgia powiązana została tutaj z tajemnicą Kościoła, z jego zakorzenieniem w cierpieniu, które stało się udziałem jego Budowniczego. W *Modlitwie starców* cierpienie zostaje ukazane jako droga do Niego.

Wspominałem już o pasyjnej intuicji zawartej w obrazie kończącym *Widokówkę...*, ale również w *Mszy za uwięzionych* tytułowe wydarzenie nazwane jest ofiarą. Zaraz w pierwszym wersie:

⁷ We *Wrózeniu (Struna światła)* przestrzeń wnętrza ciała jest miejscem spotkania z umarłymi. Obserwowana na dłoni linia wierności prowadzi do jego wnętrza:

może głębiej pod skórą przedłużyć się ona
rozgarnia tkankę mięśni i wchodzi w arterie
byśmy spotykać mogli nocą naszych zmarłych
we wnętrzu gdzie się toczy wspomnienie i krew
w sztolniach studniach komorach
pełnych ciemnych imion

Warto zauważyć, że podobnie jak w *Modlitwie starców*, tak i tu kojarzone są ze sobą wspomnienia i krew, wnętrze ciała i ciemność.

⁸ Św. Paweł, ganiąc niedojrzałość Koryntian, pisał do nich: „Ja siałem, Apollos podlewał, lecz Bóg dał wzrost. Otóż nic nie znaczy ten, który sieje, ani ten, który podlewa, tylko Ten, który daje wzrost – Bóg” (1 Kor 3, 6-7).

Jeśli to ma być ofiara za moich uwięzionych
niech się odbędzie najlepiej w niestosownym miejscu

i następnie również w trybie warunkowym:

jeśli to ma być ofiara
trzeba się pojednać

Co to znaczy, że „podniesienie = ofiara” (*Widokówka...*), że tytułowa Msza ma być „ofiara za moich uwięzionych”, a więc, co oznacza wyprowadzane z tych tekstów równanie: Msza = ofiara? Wydaje się, że jest to wskazanie na Chrystusa ofiarnika, na tego, który *j e s t o f i a r ą*, na tego, który odbył Pasję z miłości. Herbert akcentuje więc – pomijając inne elementy Eucharystii – właśnie jej pasyjny charakter: Jezus cierpiący, Jezus utożsamiający się z cierpiącymi, oddający za nich życie⁹. Taki jest obraz Jezusa wyprowadzony z momentów liturgicznych poezji Herberta¹⁰. Pomimo więc całej „filozoficzności” tej poezji, nie jest to „Chrystus filozofów”, ale raczej Chrystus z ostatnich rozdziałów Ewangelii.

W *Mszy za uwięzionych* warunkiem przystąpienia do ołtarza, do celebracji ofiary, oprócz znalezienia dla niej odpowiedniego miejsca (o czym za chwilę), jest pojednanie z braćmi. Warunek ten ma swoją wyraźną analogię w obrzędach wstępnych Mszy świętej (tzw. akt pokutny). Sformułowanie „jeśli to ma być ofiara / trzeba się pojednać / z braćmi” zakorzenione jest bezpośrednio w Ewangelii. U Mateusza czytamy: „Jeśli więc przyniesiesz dar swój przed ołtarz i tam wspomnisz, że brat twój ma coś przeciw tobie, zostaw tam dar swój przed ołtarzem, a najpierw idź i pojednaj się z bratem swoim!” (5, 23-25).

W *Mszy...* wyraźnie poszukuje się odpowiedniego dla jej sprawowania miejsca. Liturgia nie odbywa się tutaj w świątyni, której przestrzeń poprzez konsekrację otrzymuje charakter eksterytorialny wobec naturalnego świata¹¹, a więc jest przestrzenią wydzieloną, specjalnie przygotowaną dla przywoływania i uo-

⁹ Poeta wcześniej uświadomił sobie swoją wrażliwość na cierpienie, które pojmował w perspektywie ofiary. Dwudziestoośmioletni Herbert pisał do Elzenberga: „Rozumiem bardzo dobrze sens cierpienia tylko dlatego, że jest to zawsze ofiara, albo raczej można sobie wyobrazić, że jest to jakaś ofiara”. Z. H e r b e r t, H. E l z e n b e r g, *Korespondencja*, „Zeszyty Literackie” 1999, z. 68, s. 137.

¹⁰ Jezus, jako ktoś z marginesu, zmiażdżony przez historię, jawi się Herbertowi jako Bóg, Któremu warto zawierzyć. Taki wniosek można chyba wyprowadzić z fragmentu wywiadu opublikowanego w 1981 roku:

„– Czy wierzy pan w Boga?

– Kiedyś Julian Przyboś zapytał mnie o to samo. Wtedy nie bardzo wierzyłem, miałem wątpliwości potężne, ale odpowiedziałem: tak. I wówczas zacząłem wierzyć. Przyboś zdziwił się. Pan, taki inteligentny, wierzy w tego ukrzyżowanego niewolnika? Pan, esteta, od bogów greckich - i im bardziej mi bluźnił i zozydzał, tym bardziej się w tej wierze umacniałem”. (*Poeta sensu*. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Oramus, „ItD.” 1981, nr 14.)

¹¹ Zob. J. P i n s k, *Świat i sakramenty*, Kraków 1997, s. 246-252.

becniania sacrum. W *Mszy...* Herberta – można by rzec – sacrum zmuszone jest do uobecniania się „w niestosownym miejscu”, w profanum, na które składają się „polskie” rekwizyty (wierzba, fatalna, jak to bywa w naszym klimacie, aura), ale również peerelowskie, a więc nie przyrodnicze, lecz historyczne dekoracje (magazyn głodu wraz z octem i solą przywołuje ekonomiczną mizериę stanu wojennego). Można więc powiedzieć, parafrazując spopularyzowane przez M. Heideggera sformułowanie F. Hölderlina, iż eucharystyczne sacrum ma się tu wydarzyć w czasie marnym, ale przede wszystkim – w marnej przestrzeni.

Chociaż przedstawiona w utworze liturgia odbywa się w miejscu położonym na uboczu, to jednak dzieje się przecież w absolutnym centrum spraw ważnych w Herbertowskiej aksjologii. Ma to być przecież Msza za uwięzionych, za prześladowanych i cierpiących, za tych którym zadano gwałt, a są to przecież pozytywni bohaterowie tej twórczości. Nazywający siebie orantem podmiot mówiący przywołuje braci, „którzy są w mocy nieprawości”, wydają się być na jakimś radykalnym uboczu, w jakimś absolutnym p o z a – „walczą na krańcach”. Ich obraz jest jakby zaczerpnięty z opisów łagrowego infernum:

widzę
 beczynne ręce
 nieporadne łokcie i kolana
 policzki w których zagnieździł się cień
 usta otwarte we śnie
 bezbronne plecy

Nie będzie tu chyba nadużyciem przypomnienie, iż w sytuacji uwięzionego widzi siebie sam Jezus mówiący: „byłem w więzieniu, a przyszlście do Mnie” (Mt 25, 36). Odrzuceni, opuszczeni, przegrani to – jak wspomniałem – pozytywni bohaterowie twórczości Herberta; w tym utworze to także wzbudzający współczucie potrzebujący, i to za nich ma się spełnić Msza-ofiara. Jeśli tak, to musi być to celebra uboga, licha, która uszanuje kondycję tych, w których intencji jest sprawowana, musi operować środkami na ich miarę, takimi, które ich nie przesłonią. A tak mogłoby się stać właśnie w „miejscu stosownym”: ozdobionym „marmurową muzyką”, kapiącym złotem, w bieli „spowitej kadzidlany dymem”¹². W związku z tym można się dopatrywać w *Mszy...* Herberta pewnej analogii do jednej z fraszek Cypriana Norwida, w której autor *Quidama* przeciwstawia sobie nadmierne przywiązanie do oficjalnych, skrępo-

¹² Postawa niechęci wobec patetycznej wielkości ujawnia się również w eseistyce Herberta. Stwierdza on na przykład: „To, co jest najbardziej uderzające w cywilizacji minojskiej i co w moim odczuciu zbliża ją do cywilizacji etruskiej, to brak cech pompatycznej wielkości, majestatu, posępnej potęgi, które emanują z pomników Egiptu czy Asyrii – piramid, groźnego sfinksa, kamiennych tablic, na których zapisana jest zemsta króla królów”. Z. H e r b e r t, *Labirynt nad morzem*, „Twórczość” 1973, nr 2, s. 28.

wanych rytuałem zachowań i spontaniczne odruchy serca będące wyrazem uwewnętrznionej cnoty miłosierdzia:

Dewocja krzyczy: „Michelet wychodzi z Kościoła!”
 Prawda; Dewocja tylko tego nie postrzegła,
 Że za kościołem człowiek o ratunek woła,
 Że kona że ażeby krew go nie ubiegła,
 To ornat drze się w pasy i związuje rany.
 *
 A faryzeusz mimo idzie zadumany...¹³

W utworze Norwida aluzja do przypowieści o miłosiernym Samarytaninie ma w sferze ewokowanych przez nią wartości odpowiednik w postawie oranta z *Mszy... Herberta*. On również kierując się odruchem serca idzie z pomocą; w reakcji tej nie liczą się dla niego ograniczenia formy: „marmurową muzykę, złoto, kadzidło i biel” po prostu odrzuca. W utworze współczesnego poety liturgia udaje się do tych, którzy wołają o ratunek, którzy są opuszczeni, niczym owa opuszczona kopalnia z początku utworu, przywołująca tragiczny w skutkach opór śląskich górników w grudniu 1981 roku.

W eks-centrycznie położonym centrum (określenie W. Panasa¹⁴) tego utworu można chyba widzieć uczestników tej „zdegradowanej” celebracji, czyli osobę mówiącą (oranta) oraz postać mistagoga; tajemniczą nieco, gdyż pozbawioną innych identyfikacji niż te, które wiążą się ze sprawowanymi przez niego czynnościami. Eucharystia, choć nazwana zdegradowaną, zachowuje jednak swoje liturgiczne jądro: moment ofiarowania – przeistoczenia – komunii:

jesteśmy tutaj sami
 – mój mistagogu –
 żadnych innych orantów
 patrzę jak rozmawiasz z kielichem
 splatasz i rozsypujesz węzeł
 ronisz i zbierasz okruchy

Ruch ujawniający się w tym fragmencie jest wyraźnie zakotwiczony w obserwacji rzeczywistych działań odbywających się podczas obrzędów Mszy świętej. „Rozmowa z kielichem” przypomina o kapłanie pochylającym się nad darami ofiarnymi i wypowiadającym słowa konsekracji. Natomiast wersy mówiące o następnych czynnościach („splatasz i rozsypujesz węzeł / ronisz i zbierasz okruchy”) wyraźnie przekraczają ściśle rozumianą funkcję opisową. „Splatanie i rozsypywanie” należy połączyć z „ronieniem i zbieraniem okruchów” – czynności te posiadają tę samą podstawę znaczeniową. Dotykają ukrytej w działa-

¹³ C. N o r w i d, *Fraszka (!)*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 1, Warszawa 1971, s. 168.

¹⁴ Zob. W. P a n a s, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

niach kultowych prawdy o nawiązywaniu więzi z Transcendencją: „okruchy” rozumiane jako pokarm eucharystyczny (por. określenie „kruszyna Bożej obecności” użyte przez Norwida w *Bransoletce*) mogłyby symbolizować obrzęd komunii; tuż przed proklamacją „Oto Baranek Boży” kapłan łamie hostię konsekrowaną podczas Mszy. „Splatanie wężła” w tym utworze należałoby wtedy połączyć z obrazem zamykającym wiersz *Kapłan (Struna światła)*, w którym dym ofiarny:

dążący w zimne niebo
zapłata warkocz bóstwu
bez głowy

Obydwa te obrazy: splatania wężła i zaplatania warkocza mogą nawiązywać do słowa religia (łac. re-ligo: związać, przywiązać, przewiązać). Łączenie, nawiązywanie więzi z Bogiem, ale również z ludźmi, z ową szerszą wspólnotą, która powstaje z tych, za których składa się ofiarę, a którzy „są w mocy nieprawości” – to istota owej poetyckiej mszy.

Liturgia taka nie jest „w stanie” celebrować „czegoś zupełnie innego” („das ganz Andere” fenomenologów religii), oddzielonego od „czegoś zupełnie bliższego”:

a ja nad słuchuję
jak nad moją głową
polatuje
szeleści
szare numinozum

Poprzez przywołanie wieloznacznej kategorii numinosum, służącej Rudolfowi Otto do opisu przedmiotu doświadczenia religijnego, Herbert po raz kolejny uderza w coś, co mogłoby wnieść do świata *Mszy*... fałszywe tony. Czyni to poprzez odjęcie numinosum atrybutów czegoś nieludzko doskonałego i abstrakcyjnie odległego: „polatuje”, „szeleści” i do tego jest „szare” – to stylistyczne sposoby uzwyklenia, a także znoszenia dystansu. Herbertowskie numinosum jest więc czymś bliskim, po części dostępnym zmysłami (widać je i słyszeć). Nie wzbudza świętego strachu czy przerażenia, nie lokuje się w zimnych zaświatach, choć umiejscawia się w sakralnej górze symbolizującej Transcendencję. „Szare numinosum” to jakby numinosum składające się z elementów marnej-szarej przestrzeni, w której odbywa się ofiara „za moich uwięzionych”, czyli numinosum „wzięte stąd”, tu zakorzenione, w tej przypominającej inscenizację T. Kantora, scenerii u-bogiej.

W analizowanym utworze celebrowanie odbywa się – o czym była mowa – w swoistej scenerii, jest to – mówiąc nieco żartobliwie – Msza polowa. Praw-

dopodobnie zadowoleni byliby z tego uczestnicy niefortunnej „gregorianki” z *Ostatniej prośby*. O takiej liturgii mówi Herbert w napisanych chyba nie całkiem serio *Dziesięciu ścieżkach cnoty*, dokładnie w „ścieżce” czwartej:

Modlić można się wszędzie. Najgorszym
miejscem są świątynie. Panuje tam zaduch¹⁵.

Manifestującej się w tych tekstach rezygnacji z tradycyjnych wewnątrz sakralnych towarzyszy lokowanie świętych obrzędów w miejscach odrzuconych, dotkniętych jakąś destrukcją, a także ukrytych (nieprzypadkowo najpiękniejsze fragmenty eseju *Lascaux* poświęcone są temu paleolitycznemu sanktuarium). Właśnie w miejscu ukrytym pojawia się świątynia, która wydaje się szczególnie bliska poecie. Myślę o przytaczanych już wersach z *Modlitwy starców*:

i w ciemnym wnętrzu biały rośnie kościół
z soli wspomnień wapna i niewymownej słabości

Kościół w poezji Herberta to wspólnota tworzona przede wszystkim przez słabych, dotkniętych cierpieniem. Spróbujmy teraz spojrzeć na liturgiczność omawianej twórczości właśnie w kontekście tej poetyckiej eklezjologii.

Do istoty liturgii należy jej wspólnotowy charakter, jest ona celebracją podejmowaną we wspólnocie, ale także celebracją, którą sprawuje wspólnota-Kościół. M. D. Chenu widzi tę kwestię jako dialektykę tego, co indywidualne, i tego, co wspólnotowe: „Liturgia realizuje równowagę między jednostką a zbiorowością, albo mówiąc ściślej – dostarcza ona osobie ludzkiej terenu wspólnotowego, który jest konieczny dla rozwoju łaski”¹⁶. Odnajdywane w poezji Herberta sytuacje liturgiczne także mają wspólnotowy charakter. W Mszy z *Ostatniej prośby* uczestniczy brat głównego bohatera i jego siostra, nie licząc celebransa. *Widokówka od Adama Zagajewskiego* do chwili, gdy niewinny z pozoru Anioł „w komeżce pierwszego śniegu” okazuje się być Aniołem Zagłady, utrzymana jest w tonie indywidualnej wypowiedzi lirycznej. Dopiero głos apokaliptycznej trąby zmienia tę optykę i podmiot odnajduje się we wspólnocie („na nic nasze zaklęcia” i „wstąpimy osobno”). W *Modlitwie starców* mamy sytuację nieco odmienną, tutaj w imieniu zbiorowości mówi jeden jej przedstawiciel, jeden ze starców („pytam o to / czy wtedy / przygarniesz nas z powrotem”). Wygląda, jakby owa wspólnota modlących się „z koślawym psalmem w garbatych palcach” miała swego – jak nazywają go niektóre biblijne psalmy – przewodnika chóru. Wspólnota wraz ze swoim przewodnikiem zaprzestaje i tak już minimalnej aktywności, gdy mowa o działaniu sfery sakralnej

¹⁵ „Gazeta Wyborcza” z 29 VII 1998.

¹⁶ M. D. Chenu, *Antropologia i liturgia*, w: tenże, *Wybór pism*, Warszawa 1971, s. 115.

– o powstającej z cierpienia świątyni, której wzrost daje Bóg. Tak więc wspólnota w *Modlitwie starców* ma charakter bosko-ludzki. Współtworzy ją zbiorowy podmiot tekstu wraz z wpisanym weni Adresatem. Natomiast w *Mszy...*, jeśli ograniczyć się wyłącznie do przedstawionej w niej akcji liturgicznej, bierze udział „wspólnota minimum”, czyli dwaj oranci: ten, który mówi oraz „jego mistagog”. Ale przecież już tytuł sugeruje obecność w świecie *Mszy...* o wiele szerszej wspólnoty. Ową całość zgromadzenia tworzą ci, którzy ją sprawują, ale w równym stopniu ci, za których msza jest sprawowana („bracia którzy są w mocy nieprawości”).

Takie poszerzenie wspólnoty przywołuje katolicki dogmat o świętych obcowaniu – wiarę w ów dogmat Herbert deklarował w wywiadzie z Renatą Gorczyńską: „Wie pani, w co ja wierzę? W świętych obcowanie, jak to się nazywa w Kościele katolickim. To znaczy, we wspólnoty żywych i umarłych. Tego ja doświadczam. I to jest właśnie ten stopień do mojej ułomnej metafizyki, do poznawania Boga. Zakładam nieśmiało, że istnieje współzycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby kultura. Ale nie mówmy o kulturze, tylko o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni. Nie wydaje mi się, że to ja ich stwarzam pamięcią, tylko że oni są istotnie obecni. To zresztą tym razem jest zgodne z nauką Kościoła katolickiego – oni pośredniczą pomiędzy mną a Niepojętym, o którym nie jestem w stanie niczego powiedzieć. Ale istnieją te dobre duchy, które nam pomagają, do których można się zwracać”¹⁷.

*

W artykule tym dominowały interpretacje tych utworów Herberta, dla których kontekst liturgii chrześcijańskiej jest według mnie czymś zasadniczym. W *Widokówce...* Eucharystia niespodziewanie spotyka się z eschatologią, z – po chrześcijańsku rozumianym – momentem „wygłosu” apokaliptycznie szpetnej terażniejszości. W *Modlitwie starców* natomiast „język” eucharystii łączy się z „sakramentem” ludzkiego cierpienia, które odnajduje się i wyraża w Kościele. *Msza...* dotyka natomiast tajemnicy wspólnoty, jej rozległości mierzonej dogmatem o świętych obcowaniu. Ale również wskazuje na podstawę, na której rodzi się ta wspólnota, a jest nią ewangeliczne miłosierdzie, stające się w *Mszy za uwięzionych* drogą ku Bogu, ale chyba i drogą Boga ku ludziom¹⁸.

¹⁷ *Sztuka empatii – Zbigniew Herbert*, w: R. G o r c z y ń s k a, *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 187.

¹⁸ We współczesnej chrześcijańskiej refleksji teologicznej miłosierdzie stanowi jeden z dominujących motywów. Jan Paweł II poświęcił temu zagadnieniu osobną encyklikę *Dives in misericordia*, w której miłosierdzie ukazane zostało jako fundamentalny przymiot Boga Ojca.

Herbert ogałaca liturgię z tego, co w konfrontacji z wrażliwością dwudziestowiecznego poety okazuje się zbyt, nadane, bez czego może się ona obyć, a nawet bez czego musi się obyć, aby spełnić swój cel. Procesem tym rządzi mechanizm konfrontacji „świata znaków wyrażających tajemnice” (tak nazywa liturgię II Sobór Watykański) z dojmująco głębokim doświadczeniem ludzkiego losu. Taka liturgia okazuje się być nadal celebracją spotkania z Bogiem, chociaż jest znakiem, którego strona znacząca utraciła swój blask. Chciałoby się powiedzieć, że jest to „cena”, którą liturgia musi zapłacić za obecność w tej poezji. Ale przecież czymś naturalnym dla literatury w ogóle jest dynamiczne i nie pozbawione konfliktów przekształcanie form „oficjalnych”, niekiedy ukazywanie innej ich strony, tej tylko przeczuwanej, istniejącej potencjalnie. Tak dzieje się właśnie we wspomnianych utworach Herberta, których mechanizm semantyczny zasadza się na deformacji elementów rytuału. We wszystkich tych poetyckich przekroczeniach idzie jednak o uobecnienie w dziele momentu zbliżenia do związanej z liturgią Tajemnicy¹⁹.

¹⁹ Na temat różnych rodzajów poetyckich przekroczeń zob. S. S a w i c k i, *O poezji, czyli o przekraczaniu granic*, „Ethos” 1997, nr 40, s. 83-89.

PIĘKNO WOBEC CIERPIENIA

BÓG POETY

Zachowując w swej duszy grecką żywiolowość egzystencjalną, stoicką gorycz, a także nowożytny, kartezjański zachwyty nad podmiotowością osoby, Herbert pozostawał niejako na rozstaju dróg. Zdobył się na pełen dystansu opis rozpadającego się świata. Nie potrafił jednak odrzucić dojmującego przeczucia, że bez doświadczenia religijnego nikt nie ocala wartości, że rzeczywistość pozbawiona „Boskiej mowy” staje się zbiorem porzrzucanych w nieładzie rzeczy i przedmiotów, a wszelkie wysiłki nadania im sensu pozostają nadaremne.

Istnieje Bóg filozofów, Bóg
maluczkich, Bóg poetów.

Zbigniew Herbert¹

WSTĘPNE WYJAŚNIENIA

Punkt wyjścia prezentowanych tutaj interpretacji poezji Zbigniewa Herberta wyznacza opinia Janiny Abramowskiej – polemiczna wobec moich dotychczasowych odczytań poezji autora *Rovigo* – że „niebo Herberta istotnie jest puste w tym sensie, że z istnienia bądź nieistnienia Boga nic nie wynika. W każdym razie nic pocieszającego dla tych, którzy próbują zaliczyć poetę do twórców metafizycznych. I nic dla etyki”². Otóż spróbuję uzasadnić tezę całkowicie odmienną. Opiszę te „chwile” Herbertowskiej ekspresji poetyckiej, w których ujawnia się nachylenie ku przestrzeni sakralnej, wiodącej w stronę osobowo pojętego Boga, w pobliże Chrystusa i Ewangelii, bez której poeta, jak sam przyznał, nie mógłby się w ogóle poruszać w tym świecie³. Oczywiście łatwo przyjąć konwencjonalne już niemal przekonanie o wszechwładnie rozpanoszone w świecie poety sceptycyzmie, o ironii, spinozjańskiej nieufności odrzucającej Boga troszczącego się o człowieka, a także głosy domagające się włączenia refleksji Herberta w obszar konstruowany przez różnego rodzaju „etyki niezależne”. Jednak sam problem pozostaje dyskusyjny i wciąż jest przedmiotem

¹ *Sztuka empatii – Zbigniew Herbert*, w: R. G o r c z y ń s k a, *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 185.

² J. A b r a m o w s k a, *Wiersze z aniołami*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 180.

³ Zob. G o r c z y ń s k a, dz. cyt., s. 176.

refleksji. Racje przemawiające za wskazanymi interpretacjami są poważne. Czy jednak zamykają możliwości innych odczytań tej poezji?

TROCHEŃ WSPOMNIENI

W ostatnich latach życia Herberta dość rzadko można go było spotkać podczas oficjalnych wystąpień czy autorskich wieczorów z czytelnikami. Niemniej opublikował w Wydawnictwie Dolnośląskim dwa zupełnie nowe tomy wierszy: *Rovigo* (1992, 1993) oraz *Epilog burzy* (1998). Ryszard Krynicki przedstawił wybór tekstów lirycznych *89 wierszy* (1998) ułożony przez samego Autora, Państwowy Instytut Wydawniczy wydał obszerny tom zatytułowany *Poezje* (1998), redakcja „Zeszytów Literackich” zaś nie ustaje w udostępnianiu czytelnikom tekstów poety pozostających w autorskim archiwum. W Teatrze Narodowym, na scenie przy Wierzbowej, odbył się wieczór poświęcony twórczości Zbigniewa Herberta. „Zeszyty Literackie”, żona poety Katarzyna Herbertowa i Piotr Kłoczowski, który na prośbę pani Katarzyny opiekuje się archiwum autora *Pana Cogito*, zaprosili miłośników poezji na spotkanie. Aktorzy tej miary, co J. Duriasz, T. Budzisz-Krzyżanowska, D. Segda, O. Łukaszewicz, M. Bonaszewski i M. Lewandowski zaprezentowali dziesięć nieznanych wierszy Herberta, erotyki, fragmenty prozy i listów. Dlaczego nie zostały one ogłoszone drukiem za życia pisarza? Być może dlatego, że miał on zawsze określoną wizję każdej książki, którą komponował, a nadto lubił „mieć w zapasie” coś do wydania. Piotr Kłoczowski mówił, że zagłębiając się w przepaściach poetyckich „papierów” łatwo dostrzec w nich tajemny porządek, jakiś zamysł dotyczący ułoże-

nia poszczególnych kartek. Okazuje się, iż zrośnięcie życia Herberta z jego poezją było totalne. Znaczną część archiwum stanowią małe notatniki ze szkicownikami z odbywanych podróży, ale są w nim również strony, na których poeta nakreślił na przykład tylko trzy słowa. Twórczość tę w stopniu zadziwiającym przenika potrzeba mistrzostwa, która łączy się z pragnieniem nieustannego uczenia się, czerpania od innych, ale też z potrzebą dawania siebie innym.

W ostatnich latach kończącego się wieku pisarz wiódł życie ukryte, jedynie z rzadka zabierając głos w sprawach publicznych. Przypuszczam, że powody tej sytuacji wiązały się z poczynionymi przez niego wyborami politycznymi, aczkolwiek również stan zdrowia nie pozwalał mu zapewne na zbyt aktywne uczestnictwo w życiu społecznym.

Ostatni raz widziałem Herberta w Paryżu i wciąż mam przed oczyma jego postać z zauważalnym wysiłkiem przemierzającą ulice miasta nad Sekwaną. Wiem, że jego wiersze stanowią odpowiedź na życie – wezwanie do wysiłku przynoszącego na ogół dobro, mimo groźby dobiegającej ze świata, że losem

człowieka jest i pozostaje tułaczka, poszukiwanie „złotego runa nicości”. Teraz, gdy Herbert, jeden z najwybitniejszych twórców światowej kultury, nie żyje, żywię mocną nadzieję, że logika życiowego działania doprowadziła go do tajemnicy bliskości z Chrystusem. Równocześnie jako wierny czytelnik jego wierszy, dramatów i eseistyki odczuwam smutek i żal – trudniej jest rozpoznawać „narodowy ethos”, kiedy nie towarzyszy nam czujne i krytyczne zarazem spojrzenie poety. Był on człowiekiem niesłychanie prostolinijnym i – w przeciwieństwie do wielu ludzi swojego pokolenia – nie godził się nawet na najmniejszy ukłon w stronę władzy komunistycznej. Czystość etyczna, jawne opowiedzenie się po stronie ludzi, których sumienia obudziła solidarnościowa rewolucja, zrosły się niejako naturalnie z „godnością słowa poetyckiego” budującego artystyczne doświadczenie Herberta. Warto chyba zaryzykować przypuszczenie, że gdyby nie moralna siła literackiego przesłania, zawarta w takich chociażby wierszach jak *Przesłanie Pana Cogito* (przy okazji podkreślam konieczność ponownej interpretacji tego tekstu, mniej nastawionej na jego aspekt społeczno-polityczny), *Raport z oblężonego Miasta*, *Potęga smaku*, *Kamyk* czy *Brewiarz*, nie przeżylibyśmy jako ojczyzniana wspólnota ciemnych godzin zniewolenia bez popadnięcia w sarmacką melancholię, by użyć sformułowania Stanisława Wyspiańskiego.

Herbert towarzyszył nam szczególnie wtedy, gdy kruszyły się więzy społecznej jedności, gdy – wiedzeni nie tylko komunistycznymi ułudami, lecz i liberalną swobodą – traciliśmy poczucie zakorzenienia w wartościach tradycji śródziemnomorskiej. Fascynowała go bowiem „geografia wewnętrzna”, a więc konkret życia odwołujący się bezpośrednio do pamięci, do serca oraz do tajemnicy cierpienia. Stąd sporo w omawianej twórczości opisów udręki, choroby, niemożliwości przekroczenia zaklętego kręgu konieczności wyznaczanych przez cielesność, historię, przynależność do wspólnoty. Wiele niepohamowanego dążenia do przekraczania tego, co kruche, przy równoczesnej postawie silnego sceptycyzmu, bo osiągnięcie wiedzy pewnej zasadniczo nie jest możliwe.

Poeta zatrzymał się na „progu zaufania”, żyjąc, wolno przypuścić, w trwożliwym nasłuchiowaniu, aczkolwiek wiersze zamieszczone w ostatnim tomie *Epilog burzy* wyraźnie sugerują, że w pisarskim sercu doszło do przewyciężenia sceptycyzmu na rzecz poczucia jedności ze Stwórcą Wszechrzeczy. Powiadał on przecież wprost, że doświadczył wiele: przeszedł przez trwogę ideologii i politycznej zdrady, dotknął również własnych słabości. Wszystko to jednak nie oddaliło go od Boga, lecz raczej wzmogło pragnienie odczucia Miłości, gdyż bez niej człowiecza obecność nie ma realnie uchwytnego sensu. Pamiętajmy o wyrażonej przez niego z niezrównaną prostotą prośbie:

naucz mnie rzeko uporu i trwania
 abym zasłużył w ostatniej godzinie
 na odpoczynek w cieniu wielkiej delty
 w świętym trójkącie początku i końca
 (Do rzeki, s. 445)⁴

Wyrażona tu nadzieja wiąże się ze swego rodzaju projektem metafizycznym, nawiązującym nie tylko do tego wszystkiego, co zostało zgromadzone w tradycji filozoficznej, ale i do bardzo osobistego doświadczenia rzeczywistości, konkretnego tkającego świat uchwytny zmysłowo, od którego nie sposób się uwolnić, ani go porzucić na rzecz choćby najbardziej wysublimowanych ujęć, nastawionych wyłącznie na kontemplację estetyczną, bądź na kontemplację nicości, by całą rzecz tak właśnie paradoksalnie nazwać. Nietrudno zauważyć, że ów projekt metafizyczny ma charakter negatywny. Świat kończącej się epoki wymaga naprawy, został on bowiem odarty z religijnej aury i z moralnej odpowiedzialności. Herbert wyraźnie opowiada się po stronie tych myślicieli, którzy doświadczyli duchowego niepokoju dostrzegając pustkę, która powstała po „stłumieniu” wrażliwości religijnej przez nowoczesność. Jeden z wierszy z tomu *Struna światła* poeta poświęcił „czcicielom umarłych religii”. Oznaczało to, być może, pragnienie zachowania resztek ufności w jednoczącą moc wiary i kultowych zachowań ludzi:

– a jednak
 podnoszę oczy i ręce
 podnoszę śpiew
 i wiem że dym ofiarny
 dążący w zimne niebo
 zaplata warkocz bóstwu
 bez głowy
 (Kapłan, s. 30)

Pomimo wyakcentowania potrzeby świętości, Herbert podtrzymuje jednak linię oddzielającą – w sferze historii – współczesność od greckiej tradycji, w porządku metafizycznym zaś – doświadczenie przygodnego świata od duchowego doświadczenia wiary. Próbuje te porządki scalać poprzez pragnienie zachowania eschatologicznego wymiaru życia i doświadczenia rzeczywistości, umacnianie świadomości, że świat żywych i umarłych dzieli jedynie „fizyczność”, nigdy natomiast „duchowość”. Wie, oczywiście, że niechęć do religii zakorzeniła się nader głęboko w kulturowej świadomości naszego czasu, a ateizm stał się faktem nie wywołującym specjalnych emocji natury intelektualnej czy socjologicznej. Także i z tego powodu samo pojęcie Boga pozostaje niejasne, wymyka się

⁴ Wiersze poety cytuję, jeżeli nie zaznaczam inaczej, za: Z. H e r b e r t, *Poezje*, Warszawa 1998.

bliższym znaczeniowym precyzacjom. Herbertowi nie chodzi o ujmowaną w myśleniu filozoficzno-teologicznym niemożliwość „opisania” istoty Boga, zwieńczoną apofatycznością i teorią analogii metafizycznej, ale o coś całkowicie innego, mianowicie o swoisty rys Boga uniemożliwiający pełną o Nim refleksję. Z natury pozostaje On niepojęty, przekracza wszelkie konstrukcje intelektu, nie poddaje się żadnym pojęciowym czy obrazowym wyobrażeniom. Tymczasem ludzie nieustannie posługują się chwytami antropomorfizacyjnymi. Chcą rozjaśnić transcendentne sfery istnienia. A poeta?

Najgłębiej przenika go pragnienie odnalezienia wewnętrznej struktury rzeczy oraz zgłębienia tajemnicy istnienia. Podobnie jak kapłan, nie ustaje w poszukiwaniu wartości godnych ostatecznych poświęceń, aczkolwiek chciałby tylko o własnych (artystycznych) siłach „dotknąć niewyrażalnego”. To zaufanie słowu poetyckiemu wywodzi się z przekonania o niezbywalnej roli myślenia twórczego, które potrafi sugerować to, co zaledwie przeczuwalne, opisać świat w jego autentyczności, w ciągłym ruchu, pięknie. I przede wszystkim umożliwia istnienie w żywole wartości:

Poeta naśladuje głosy ptaków
wyciąga długą szyję
a wystająca grdyka
jest jak palec niezgrabny na skrzydłach melodii
[...]
śpiąc wierzy że on jeden
zgłębi tajemnicę istnienia
i że bez pomocy teologów
chwyci w spragnione usta wieczność
(Przypowieść, s. 99)

Poeta jest bowiem szczególnie czuły na dobro, piękno i prawdę. Charakteryzuje go wewnętrzne ciążenie do tego, co absolutne. Herbert nigdy nie skłaniał się ku teoriom, które ograniczałyby ludzkie pragnienia do poziomu ziemskiego. Istnieje obiektywny stan rzeczy. Odkrywamy wielkości przerastające człowieka, wywołujące poczucie duchowego drżenia, niepokoju, fascynacji. Sprawiają one, że jesteśmy w stanie pokonywać w sobie nadmierną skłonność do subiektywizmu, zdajemy się na to, co ponadczasowe, a co przejawia się również w dziełach ludzkiej kultury. Na tym polega, między innymi, wartość twórczego wysiłku, który dąży wzwyż, przekracza naturalne ograniczenia, godzi tajemne sprzeczności odnajdywane u spodu rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że w przekonaniu autora *Rovigo* nie mogą udać się żadne odwołania do „nieruchomych posągów wyobraźni”. Partnerem człowieka musi pozostawać ktoś nie tylko żyjący w głębi podstawowych wartości, ale je ustanawiający. Herbert ma na myśli Chrystusa. Nim jednak rozwinął w swej twórczości ów „motyw Chrystusowy”, przeszedł przez grecko-po-oświeceniowy etap refleksji.

OD APOLLINA DO CHRYSTUSA

Twórcze doświadczenie Herberta przenika konieczność określenia się wobec dziedzictwa tradycji europejskiej. Poeta pojmował tę tradycję dynamicznie – jako sumę wartości, którą należy przyswoić lub przewyciężyć. Nie sposób bowiem pozostawać artystą, gdy nie rozpoznało się tego, co wpłynęło i wciąż wpływa na „kształty współczesności”. Dlatego też Herbert podejmował wędrówki w najróżniejsze strony świata kultury, chcąc osobiście zetknąć się ze znakami tworzącej się historii. Pytał: Czy rzeczywiście można odnaleźć elementy tworzące jej wewnętrzną logikę? Co sprawia, że mówienie o tożsamości ludzkiej natury nie wydaje się interpretacyjnym nadużyciem? Są to pytania przejęte z terenów tradycyjnie zastrzeżonych dla namysłu filozoficznego; Herbert formułował jednak własne odpowiedzi na nie w języku poetyckim. Pierwsze próby odnalezienia archetypowych wymiarów europejskiej wyobraźni związał z „gestami mitologicznymi”, dawały one bowiem poczucie zakorzenienia w tym, co trwałe, co odsyła do źródłowych ujęć rzeczywistości.

To przecież Grecy rozpoczęli jedną z największych przygód ludzkości, gdy postanowili zbadać swe intelektualne możliwości wobec świata, zadziwieni harmonią kosmosu i człowiekiem, „od zawsze” włączonym w wieczny kołowrót życia. Zauważyli, że nie tylko sfery religijne, ale też doświadczenie zmysłowe i rozum umożliwiają głębsze poznanie. Ich pytania zarysowały horyzont wszelkich następnych pytań stawianych przez kolejne pokolenia.

Herbert starał się przyjrzeć człowiekowi poprzez mit Apollina – niebiańskiego łucznika, boga światła, patrona muzyków oraz wszelkiego piękna, a także poprzez mit Ateny, dziewiczej bogini wojny, oraz Hermesa – posłańca bogów i opiekuna podróżników. Z dokonanego przez poetę oglądu wynika ponad wszelką wątpliwość, że natura ludzka zawsze pozostaje w okowach tych samych ograniczeń i zniewoleń. Zmieniają się „historyczne scenografie”, lecz lęki, dramaty oraz nadzieje są podobne. Człowiek gnębiony ostrzem zła, nawet po śmierci bóstw nie traci nadziei na uzyskanie wewnętrznej równowagi oraz duchowego ukojenia. I chociaż „wyławia tylko słone strzaskane torsy”, nie umniejsza w sobie identyfikacji z wartościami, które musi porządkować, odpowiednio hierarchizować na „aksjologicznej tablicy”. Zachowując w swej duszy grecką żywiołowość egzystencjalną, stoicką gorycz, a także nowożytny, kartezjański zachwyt nad podmiotowością osoby, Herbert pozostawał niejako na rozstaju dróg. Zdobył się na pełen dystansu opis rozpadającego się świata. Nie potrafił jednak odrzucić dojmującego przeczucia, że bez doświadczenia religijnego nikt nie ocala wartości, że rzeczywistość pozbawiona „Boskiej mowy” staje się zbiorem porozrzucanych w nieładzie rzeczy i przedmiotów, a wszelkie wysiłki nadania im sensu pozostają nadaremne.

Z tego też powodu nieustannie powracał do „greckiego poddasza” ufając, że istnieje swoista ciągłość antropologiczna, że ludzie wciąż zmagają się z kwes-

tiami o archetypowym charakterze, że starają się przybliżyć sobie Boga, ujmować Go w ludzkich kategoriach. Dlatego właśnie perspektywa greckiej wrażliwości religijnej wydawała się Herbertowi tak bardzo pociągająca. Grecy bowiem nie znali głębokiego podziału na „czas boski” i „czas ludzki”. Nie dysponowali również pojęciem zaświatów. W okresie od dawnej epoki archaicznej, aż do pojawienia się przedsokratyków, różnice między ateizmem a wiarą są trudne do ustalenia. Człowiek i bogowie tworzyli jeden wszechświat odnawiający się w miarowych kosmicznych obrotach. Religia grecka przedstawiała się tradycyjnie jako forma naturalnego panteizmu, była nabudowana na treściach mitycznych, często obniżonych do poziomu poetyckich legend, a jej obecność w wymiarach popularno-ludowych ograniczała się w zasadzie do magicznych i okultystycznych praktyk. I co interesujące, słowo „teos” jest nieobecne w greckim kulcie. W starożytnej gramatyce nie odnajdujemy formy wołacza od tego wyrazu. Dopiero w języku późnogreckim, u pisarzy żydowskich i chrześcijańskich, pojawia się forma wołacza potrzebna w kulcie i w modlitwach. Czymś typowym było wówczas powiedzenie o jakimś zdarzeniu: „To jest teos”. Bóg – w przywołanym doświadczeniu – był kimś, kto pojawia się i rozbłyskuje we wszystkim⁵.

Herbert lubił tę „uczłowieczoną religijną mityczność”, gdyż nie mogąc niczego orzec o Niepojętym odwoływał się do pośrednictwa stanowionego przez najróżniejsze bóstwa, bezcielesne istoty albo osoby zmarłe. Tak oto łączył w jedno tradycje neoplatońskie i chrześcijańskie. Poszukiwał tego, co trwałe, niepodlegające przemijaniu. W ziemskim porządku pewną, jakkolwiek przygodną cechą trwałości dysponują rzeczy konkretne: dzban, fajka czy kamień. Co jednak pozostanie na zawsze w wymiarze eschatologicznym?

Interpretacje krytyków są rozbieżne i kwestionują się nawzajem. Jedni rzeczywiście widzą w wierszach poety powracające pytanie: Dionizos czy Ukrzyżowany, pogaństwo czy chrześcijaństwo? Drudzy we współczującej stoickiej zgodzie na przygodną rzeczywistość widzą prześwit ocalenia; inni jeszcze umieszczają egzystencjalną perspektywę tej poezji poza Objawieniem i Bogiem, proponując hybrydalne kategorie interpretacyjne w rodzaju pamięci, która w ujęciu Herberta ma być „Bogiem w sobie”. Istnieją jednak granice czytelnich innowacji. W kwestiach dotyczących wiary i religii nie sposób zdawać się na przypuszczenia albo na zbyt „synkretyczną wielorakość”. Sprawy te domagają się jednoznaczności i świadectwa. Uważam, że na przestrzeni lat religijna wrażliwość Herberta nabierała ewangelicznej konkretności. Cóż to znaczy?

Pod koniec lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych teksty pisarza przywołują bohaterów „zapadających w urojone niebo”, a sam poeta przypuszczał wówczas, że nigdy nie powróci do „źródła spokoju”. Filozofia wydawała mu się

⁵ Szerzej na ten temat zob. ks. J. S o c h o ń, *Bóg i język*, Warszawa 2000.

martwym narzędziem, które nie jest w stanie reagować na ból i egzystencjalne emocje, eschatyczne zaś nadzieje zdawały się być przekreślone, gdy:

Po deszczu gwiazd
na łące popiołów
zebrali się wszyscy pod strażą aniołów

z ocalałego wzgórza
można objąć okiem
całe beczące stado dwunogów
(*U wrót doliny*, s. 81)

Nawet świat klasycznego ładu i harmonii ostatecznie się nie ostał. Religia nie przynosiła zatem ukojenia, choć dawała perspektywy oraz nadzieję, nie rozwiązującą jednakże nasuwających się pytań w sposób sprawdzalny w sensie pozytywistycznym. Lecz przecież nie mogła tego – z oczywistych powodów – czynić. Herbert był tego świadom. I chociaż w swej poezji mnożył „metafizyczne aporie”, podawał niekiedy w wątpliwość dogmatyczne wymiary nauki kościelnej, niemniej uczestniczył aktywnie w życiu liturgicznym, odwiedzał kościoły nie tylko w celach estetycznych. Jego dyskretna pobożność nie pozostawała bez wpływu na działania typowo literackie.

W STRONĘ MISTYKI

Sfer transcendentnych nie dotknie żaden „palec marzenia”. Pozostają one poza jakimkolwiek doświadczeniem. Niektóre teksty Herberta przekonują, że niczym nie można zasypać przepaści, o której zresztą wspominają ewangeliczne przypowieści:

zaprawdę zaprawdę powiadam wam
wielka jest przepaść
między nami
a światłem
(*Struna*, s. 36)

Równocześnie jednak poeta – stosując mitologiczne figury retoryczne – próbuje zbliżyć ku sobie to, co ziemskie, i to, co boskie. Nie jest to jednak proste, gdyż sytuacja współczesnego świata daleka jest od wymarzonej przez chrześcijaństwo. Obojętność religijna zapanowała niemal powszechnie, a wiele osób uznających się za wierzące wybiórczo traktuje treść religijnego przesłania, akceptując jedynie te wartości, które uznaje za godne uwagi i nie zobowiązujące do wielkiego wysiłku czy do podjęcia moralnie jednoznacznych decyzji. Wewnętrznej wrażliwości współczesnego człowieka nie wypełniają tęsknoty ewangeliczne; zagnieździły się w niej natomiast najróżniejsze formy

magii, pragnienie osiągnięcia „sztucznych rajów”. Ale też konwencje kościelnych praktyk nie wszystkim umożliwiają unię z tym, co święte. Często wywołują wewnętrzny skurcz, wzmacniają zniechęcenie. Zdaniem niektórych drogi religijnych spełnień mogą się realizować tylko w subiektywnej ekspresji, wiążącej się z doświadczeniem estetycznym, erotycznym bądź przeżyciowym jakiegoś innego rodzaju. W każdym razie Bóg pojęty osobowo nie jest do tego konieczny.

Zaprezentowana diagnoza Herberta wskazuje, że poeta dostrzegał zawiłości i trudności doświadczenia religijnego w dzisiejszych czasach. Raczej nie odzierał z sensów tradycji religijnych, lecz co najwyżej sugerował, że obecnie są one odbierane negatywnie, samo zaś pojęcie Boga prowadzi do obumierania sfer sakralnych, a przynajmniej do podtrzymywania chłodnego do nich dystansu:

Pan Bóg kiedy budował świat
marszczył czoło
obliczał obliczał obliczał
dlatego świat jest doskonały
i nie można w nim mieszkać

za to
świat malarza
jest dobry
i pełen pomyłek

(*W pracowni*, s. 235)

Herberta fascynowała idea religijnej doskonałości. Jej źródła są greckie, a w dokładniejszym przybliżeniu – parmenidejskie. Problem tkwi w dramatycznym rozdarciu ontologicznym tworzącym się między rzeczywistością zarezerwowaną dla bytu obdarzonego absolutnością a bytami zjawiskowymi, mogącymi jedynie nieporadnie uczestniczyć w transcendentnej doskonałości. Okazuje się, że do Absolutu – do Boga Parmenidesa, Arystotelesa, Plotyna czy Spinozy, do Boga doskonałej geometrii – nie sposób odnosić się z czcią religijną. Być może zaspokaja on określone pragnienia intelektualne, lecz nie jest w stanie ukoić osobowych tęsknot. Nie interesuje się on bowiem ludzkim światem, jest zapatrzony jedynie we własną boskość. Dlatego też Herbert przeciwstawiał absolutną doskonałość (której personifikacją często bywa anioł) przygodności świata ziemskiego. W prozie poetyckiej *Żeby tylko nie anioł* pisał: „Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przezroczywą doskonałością” (s. 299).

Konsekwencją wskazanego rozróżnienia było przekonanie o istotnej wartości prostej wiary, głębokiego zaufania, sprawiającego, że znikają wszelkiego rodzaju „intelektualne podejrzenia” i teodycealne zafałszowania. Do takiej

wiary Herbert, jak sam przyznawał, nie zdołał się w pełni zbliżyć, niemniej chciał łączyć w osobistym przeżyciu mistykę oraz fizykę⁶. Było to zresztą zgodne z najgłębszymi intuicjami filozofii chrześcijańskiej, według której Bóg pozostaje kimś w swej istocie transcendentnym, chociaż w działaniu przejawiającym się w ludzkiej historii. Medytacja filozoficzna wskazuje na tę tajemnicę, choć nie potrafi jej wytłumaczyć. Cała rzecz musi pozostać niedopowiedziana. Ale najważniejsze jest to, że Bóg pozostaje w osobowych relacjach z ludźmi, że troszczy się o świat, zabiega o jego zbawienie. Herbert, choć o Bogu wypowiadał się z pewnego rodzaju intelektualną bezradnością, to jednak gdy myślał o Chrystusie i Pasji, wyrażał się jasno, nawet emocjonalnie. Bo Chrystusowe zbawcze cierpienie jest realnym, rzeczywistym, zrozumiałym wydarzeniem: „Moje pojęcie Boga jest niejasne, natomiast pojęcie Chrystusa i Pasji – to wszystko są dla mnie rzeczy konkretne, wzruszające, bulwersujące, budzące gniew i miłość. Pomieszane są te uczucia i ambiwalentne. Gniew, bo czy trzeba było tak wielkiej ofiary za tę straszną ludzkość? Gdyby w religii chrześcijańskiej nie było świadectwa, gdyby nie było Ewangelii, tobym prawdopodobnie nie mógł się poruszać w tym świecie”⁷. Oto fundamentalne stwierdzenia poety. Zobaczmy, jak realizują się one w materiale poetyckim.

CHRYSTOLOGIA CIERPIENIA

Pytania zanotowane przez św. Mateusza: „Za kogo ludzie uważają Syna Człowieczego?” (Mt 16, 13) oraz „A wy za kogo Mnie uważacie?” (Mt 16, 15) tworzą zręby refleksji chrystologicznej. Ma ona charakter pośredni, gdyż zawsze odwołuje się do obrazu Jezusa utrwalonego w doświadczeniu Pasji i Zmartwychwstania. A ponieważ różnorako odczytywano naukę Objawienia o Jezusie Chrystusie przechowywaną w Kościele, pojawiły się różnorodne jej interpretacje, charakterystyczne dla poszczególnych pokoleń. Były one determinowane „duchem epoki”, specyfiką stawianych pytań i stosowanych narzędzi badawczych. W teologii okresu starożytności i średniowiecza po licznych sporach wypracowano podstawy dogmatu chrystologicznego, sformułowano odpowiednią terminologię zakreślając pole ortodoksji. Nie oznaczało to jednak, że polemiki umilkły. Aż do czasów współczesnych postać Chrystusa wywołuje żarliwe emocje natury egzystencjalnej i naukowej, także pośród pisarzy i artystów. Trudno jest zresztą oddzielić myślenie teologiczne od narracji poetyckiej, gdyż sam rdzeń języka biblijnego ma charakter symboliczny i odwołuje się do jakości estetycznych oraz do niedopowiedzeń semantycznych.

⁶ Zob. G o r c z y ń s k a, dz. cyt., s. 186.

⁷ Tamże, s. 176.

Nic przeto dziwnego, że w dziejach chrystologii ważną rolę odgrywają propozycje zgłaszane przez twórczą wyobraźnię pisarzy. Herbert świadom był historycznych kontrowersji związanych ze zbawczym dziełem Jezusa, jak również z wyobrażeniami samego Boga. Zarówno „tragiczny Chrystus” romantyków, jak i „Chrystus profetyczny”, ale też „Chrystus podejrzany” czasów epoki „śmierci Boga”, znajdują swe miejsce w jego poetyckiej wizji. Nie tyle jednak świadczy to o światopoglądowych preferencjach samego pisarza, co raczej pozostaje znakiem opisującym moralny stan współczesności odznaczającej się erozją wyobraźni religijnej. Dlatego nie jest łatwo wydobyć z wierszy autora *Epilogu burzy* jego własną postawę chrystologiczną. Uwikłana jest ona bowiem w polemikę z różnego rodzaju ujęciami ponowoczesnymi, które odrywają postać Mistrza z Nazaretu od realizmu historycznych wydarzeń i nie przyjmują zbawczego orędzia miłości:

 Nie powinien przysyłać syna

 zbyt wielu widziało
 przebite dłonie syna
 jego zwykłą skórę
 [...]
 nie wolno schodzić
 nisko
 bratać się z krwią

 (*Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*, s. 421)

Z punktu widzenia nowoczesnych ideologii, związanych z polityką, ekonomią bądź z liberalnymi projektami społecznymi, Chrystus nabiera, by tak rzec, coraz to innych „barw”, które jednak są zawsze pozbawione religijnych odniesień. Powtarzają one – w pewnego rodzaju historycznym skrócie – dzieje dyskusji wokół dogmatu o bóstwie Chrystusa, poczynając od błędów powstałych wśród tak zwanych judaizujących, ubogich, doketystów, manichejczyków czy arian, by przywołać najstarsze i najbardziej znane. Herbert jednakże nie tylko znakomicie demaskował pułapki zdesakralizowanej wyobraźni, ale również bardzo dyskretnie wskazywał na możliwość uobecniania sacrum w polu ludzkiego doświadczenia. Nie proponował żadnych wzorów, modeli, reguł, jedynie ujawniał ślady autentycznej obecności numinosum⁸. Cóż więcej może uczynić poeta? Wiersz nie zastępuje przecież traktatu teologicznego, analizy wersetów biblijnych, ani – tym bardziej – gestów osobistej modlitwy. Może jedynie prowokować do podejmowania konkretnych, choć otwartych na wielość możliwych (mających jednak granice) odczytań. Może wskazywać drogi wyboru wartości, hierarchizować je. Natomiast ich realizacja następuje już w przestrzeni

⁸ Zob. W. G u t o w s k i, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 158n.

osobistych wyborów poszczególnych czytelników i przekracza sferę autorskiej aktywności.

Dlatego też Herbert niczego odbiorcom swojej poezji nie narzucał. Zwracał jedynie uwagę na podstawowe wymiary zjawiska religii. W jej centrum postawił Chrystusa. W dość specyficznym sensie Chrystus łączy mityczną wyobraźnię grecką z wyobraźnią chrześcijańską. To jest właśnie paradoks Herbertowskiego spojrzenia, które, choć zafascynowane „pojęciowością filozofii”, z życzliwością odnosi się przede wszystkim do doświadczanego konkretnego życia. Boleśnie przeżywa rozdarcie między „boskością” a „ziemskością”. Grecki panteon bogów uczestniczył w działaniach ludzkiej kultury. Politeistyczne sacrum epifanicznie objawiało się pośród rzeczywistości polis. Jednak myśl o złożeniu ofiary z życia czy o wcieleniu bóstwa była obca wrażliwości greckiej. Nasuwała wręcz obrazobórcze implikacje, choć pamiętajmy o intuicjach Platona zawartych w II księdze *Państwa*, a dotyczących sprawiedliwego, który będzie biczowany, torturowany i wbity na pal. To jednak, że Bóg zjawia się jako człowiek na ziemi, stanowi, zdaniem Herberta, wydarzenie o randze przekraczającej wszelkie wyobrażenia. Jest też ogniskową wszelkich pytań i nadziei. Jezus dobrowolnie przyjmujący krzyż potwierdza, że być człowiekiem oznacza nade wszystko być dotykanym przez nieszczęście, niemoc i skończoność egzystencji. Cierpienie przybiera różne formy: winy, choroby, wyzysku, strachu, prześladowania, potępienia. Jeżeli wobec tego wszystkiego potrafimy zachować własną godność, to tylko dlatego, że odnajdujemy drogę do Chrystusa, porzuconego nawet przez tych, których ukochał, i skazanego na mękę. Nie jest On „myślą myśli” (jak u Arystotelesa), „Jednym” (jak u Plotyna) czy „wiedzą absolutną” (jak u Hegla), lecz Miłością Trójjedyną, która idzie na spotkanie z nami, aby poprzez krzyż przemienić ułomny świat w rzeczywistość odkupioną.

Aby jednak móc przyjąć tego rodzaju nadzieję, trzeba przewyciężyć narzucające się ułudy. Nie wolno unosić się pychą, gdyż nic nie zdoła wyjaśnić cierpienia. Świadectwo Hioba zdaje się rozstrzygające. Ani filozofia, ani psychologia, ani żadna inna nauka nie przynoszą ukojenia, bo przynieść go nie mogą. Cóż zatem pozostaje? Herbert nie powtarza drogi sceptyków, szyderców albo ludzi dotkliwie zniechęconych. Nie uważa cierpienia za „dramatyczny skandal”. „Kielich goryczy” przynależy istnieniu z natury rzeczy. Nawet religia niczego w tej kwestii nie zmienia:

Wszystkie próby oddalenia
tak zwanego kielicha goryczy –
przez refleksję
opętającą akcję na rzecz bezdomnych kotów
głęboki oddech
religię –
zawiodły

(*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, s. 370)

Ale nie zawiódł Chrystus, zapraszający do dzielenia się darami współczującej obecności. Tutaj Herbert niespodziewanie znajduje sprzymierzeńca w pisarstwie Miłosza. Bo to właśnie Miłosz ponowił w tomach *Dalsze okolice* oraz *Na brzegu rzeki* odwieczną kwestię usprawiedliwienia cierpienia, prowokując do dyskusji Leszka Kołakowskiego i Jana Andrzeja Kłoczowskiego OP. Po przedstawieniu pozytywnych i negatywnych argumentów, którymi zresztą wypełniona jest historia religii i historia filozofii, wnioski uczestników „poetyckiej biesiady” sprowadzają się do następującego stwierdzenia: tajemnica cierpienia musi pozostać tajemnicą, lecz winno się ją ujmować jako kosmiczny dramat ogarniający cały wszechświat, nasze zaś odniesienie do bólu musi charakteryzować się przynajmniej „niemym współcierpieniem”:

Ale jeżeli tak, to lituje się
Nad każdą schwytaną myszą, skaleczonym ptakiem.
Wszechświat dla Niego jak Ukrzyżowanie⁹.

Odnalazł więc Herbert ostateczną drogę samoakceptacji i samozrozumienia. Jest nią kenotyczna zgoda Chrystusa, aby – wypełniając wolę Ojca – poprzez krzyż odkupić świat. Wobec tego wypada „wziąć w nawias” nie tylko najróżniejsze nihilistyczne ekspresje kultury, ale również unikać ostrza ironii, gdyż wobec Boskiej miłości cierpiącej należy milczeć bądź włączać ciężar istnienia w krąg współcierpienia:

wytłumacz to innym
miałem wspaniałe życie
cierpiałem
(*Do Piotra Vujičića*, s. 595)

Powraca jednak pytanie: czy po doświadczeniach zbrodniczego wieku można nadal przyjmować postawę Chrystusową? Siła okrucieństwa wydaje się znosić potrzebę religijnego zaufania. Herbert jednak dyskretnie podpowiada, byśmy nie usiłowali za wszelką cenę zgłębiać zamysłów Bożych i byśmy z pokorą przyznali, że nigdy nie zdołamy rozwiązać zagadek życia. Abyśmy również nie unosili się przed Bogiem tak zwanym „słusznym gniewem” i byśmy nie przeciwstawiali Mu naszej własnej sprawiedliwości. Ważniejsze, przynoszące nadzieję, będzie zapewne milczenie serca oraz wyzwalające ryzyko wiary, dzięki której można cierpienie przynajmniej przeboleć, przemóc. Stańmy – zaprasza poeta – obok Jezusa i pogódźmy się z tym wszystkim, co dokonało się w Jego

⁹ Cz. Miłosz, *Do Pani Profesor w obronie honoru kota i nie tylko*, w: tenże, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 59.

ziemskiej egzystencji. Zaakceptujmy niejasne przeczucie czasów nowożytnych, wzmocnione narracją Dostojewskiego, że cierpienie zostaje przewyciężone przez krzyż i bywa miejscem spotkania z Bogiem, pomimo dojmującego odczucia, że zostaliśmy całkowicie opuszczeni przez Stwórcę. Zbiorowy głos tradycji chrześcijańskiej oznajmia, że wierzący nie znają drogi omijającej cierpienie. Znają natomiast drogę, która przez nie wiedzie, gdyż radość i lęk, ból i samotność, melancholia i wolność – wszystko to stanowi miejsce autentycznego życia, dorastania do męstwa, heroizmu, modlitwy.

Każdy z twórców ma swą wizję Boga. I trudno zdobyć się na pozbawioną niepewności sugestię, że anioły R. M. Rilkego, P. Claudela, W. Wirpszy czy Herberta oznaczają „puste niebo”. Bądźmy ostrożnymi czytelnikami! Nigdy nie wiadomo, co kryje się u spodu artystycznych fascynacji i wyborów, i w którym momencie dosięga artystę Boża życzliwość, czyli łaska. Wiemy jednak na pewno, że Herbert był przeciwko „marmurowym chmurom (pewnie z lekka różowym), przeciwko przerażeniu i śmierci, a cenił tych, co «bratają się krwią» i zdobywają pojednanie «przebitymi dłońmi»”¹⁰. Porzućmy więc sugestię, że budował on swoją etykę bez sankcji metafizycznej, pozbawiając ją elementu chrześcijańskiego przebaczenia¹¹. Pamiętając, że poeta ujawniał osobiste przekonania negując tezy kreowane w poszczególnych sytuacjach poetyckich, określmymy twórczość Herberta jako pozostającą pod wyraźnym wpływem chrześcijańskiego modelu życia, choć przyjmowanego z poczuciem ułomności przynależnej wszystkim bytom przygodnym. Był wyznawcą wartości trwałych, zakorzenionych w stałej naturze ludzkiej. Swą twórczością niósł ich „wyciosane tablice” z nadzieją, że nigdy nie zostaną one rozstrzaskane. Wystarczy „wmyśleć się” w przejmujący cykl *Brewiarz*¹², aby porzucić wątpliwości co do preferencji pisarza. Jednoczyły się one w nadziei, że całość istnienia, wraz z wszelkim dobrem mieszczącym w sobie także cierpienie, zostanie przeniesiona w tajemnicę osobowej z Bogiem wieczności, gdyż i Bogu cierpienie nie jest obce. Bóg jest czystą, pozbawioną egoizmu miłością, nigdy nie odwołującą się do przemocy i właśnie z tego powodu bywa narażony na ryzyko odmowy. Jeśli zatem w Bogu istnieje cierpienie, to nie należy ono do istoty Boga, ale pozostaje skutkiem Jego osobowej miłości, ogarniającej wszystkie stworzenia. Jest to cierpienie Boga-Miłości.

Herbert wiedział, że taki Bóg nie może zapraszać do jakiegoś innego świata, pozbawionego związków z ludzką stworzoną naturą i ze środowiskiem kultury. Każdy szlachetny gest naszej woli, praca przynosząca owoce, po prostu

¹⁰ K. D y b c i a k, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, w: *Poznawanie Herberta 2*, s. 148.

¹¹ J. A b r a m o w s k a, dz. cyt., s. 180.

¹² Ważne uwagi poczynił na temat tego cyklu ks. J. Szymik w eseju *Nad „Brewiarzem” Zbigniewa Herberta*, „Pastores” 1999 nr 3, s. 69-86.

– cały krajobraz naszego życia – przeniesione w szczęście wieczności – będą czynem zmartwychwstania Jezusowego:

Bór nici wąskie palce i krosna wierności
oczekiwania ciemne flukta
więc przy mnie bądź pamięci krucha
udziel swej nieskończoności

Słabe światło sumienia stuk jednostajny
odmierza lata wyspy wieki
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki
czołno i wątek osnowy i całun
(*Tkanina*)¹³

Bóg, który przyjął ciało i duszę Herberta, to Bóg Jezusa Chrystusa, cierpiący i wzniosły, łaskawy i miłosierny – ocalenie świata. Możemy z Nim się spotykać się w ciszy modlitwy, w darze miłości, gdy ziszcza się Epifania.

¹³ Z tomu *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 76. Wersja tego wiersza zamieszczona w zbiorze *Poezje* jest w ostatnim wersie odmienna i brzmi następująco: „czołno i wątek osnowę i całun” (s. 685).

Lesław HOSTYŃSKI

HERBERTA METAFIZYKA CIERPIENIA A FILOZOFIA HENRYKA ELZENBERGA

Zarówno w przypadku twórczości Herberta, jak i w filozofii jego mistrza Henryka, [...] cierpienie staje się czynnikiem kreatywnym, umożliwiającym uzyskanie jednostkowej samoświadomości (Elzenberg) czy konstytuującym osobę (Herbert).

wytłumacz to innym
miałem wspaniałe życie
cierpiałem
(Do Piotra Vujičića, Rovigo)¹

Chcąc zbliżyć się do filozoficznej głębi poezji Zbigniewa Herberta, uznanego na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych za najwybitniejszego żyjącego poetę europejskiego², nie można ulec pokusie zastosowania jednego uniwersalnego klucza interpretacyjnego, gdyż klucza takiego po prostu nie ma. W rozważaniach poniższych postaram się zatem przede wszystkim prześledzić, w jakim stopniu Herbertowska metafizyka cierpienia znajduje jedną ze swoich podstaw w filozofii Henryka Elzenberga. Wzajemne relacje zachodzące między tymi dwoma wybitnymi przedstawicielami polskiej humanistyki XX wieku mają charakter szczególny i daleko wykraczają poza utarte kanony mistrz – uczeń³. Zastanawiający jest fakt, że niemal we wszystkich tekstach krytyczno-literackich i w różnego rodzaju syntezach twórczości autora *Pana Cogito* pomijany jest wpływ postawy osobistej i filozofii Elzenberga na twórczość literacką Herberta. Wyjątek stanowi szkic Karla Dedeciusa *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, w którym autor zauważa: „Na każdej stronicy Elzenbergowskiego *Kłopotu z istnieniem*

¹ O ile nie podano inaczej, utwory poetyckie Z. Herberta cytowane są według następujących wydań: *Rovigo* (Wrocław 1992), *Pan Cogito* (Wrocław 1994), *Napis* (Wrocław 1999), *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze* (Wrocław 1992), *Epilog burzy* (Wrocław 1998).

² Por. A. A l v a r e z, „Nie walczysz, to umierasz”, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” nr 1/2 (33/34) z 18 IV 1999, s. I, VI.

³ Por. L. H o s t y Ń s k i, *Mistrz i uczeń. O Henryku Elzenbergu i Zbigniewie Herbercie*, tamże, s. III, VIII.

spotykamy nazwiska, obrazy, formuły i cytaty, które znajdujemy i w wierszach Herberta”⁴.

Stosunkowo słabą znajomość filozofii Elzenberga wśród humanistów tłumaczyć można w pewnej mierze względami obiektywnymi. Elzenberg – idealista, ochotnik w Legionach Piłsudskiego, ochotnik wojny polsko-bolszewickiej, odznaczony Medalem Niepodległości – nie był mile widziany w świecie budowanym przez „postępowych materialistów”. Nie mógł więc liczyć na przychyłność wydawniczą. Na szczęście pod koniec życia został „przygarnięty” przez Wydawnictwo „Znak”, w którym ukazał się *Kłopot z istnieniem* i *Próby kontaktu*.

W jednym z wywiadów przeprowadzonych w 1981 roku, zapytany, w jaki sposób doszedł do fundamentalnej zasady życiowej znajdującej pełną realizację w twórczości – zasady w swej istocie Elzenbergowskiej, polegającej na poczuciu „heroicznego wyboru za cenę wierności sobie, wierności tym wartościom, które są wartościami dzięki temu, że za nie się płaci” – Herbert odpowiada: „Ja jestem przeciwko pragmatycznej zasadzie, że trzeba tylko wykonywać jakieś zadania celowe, dążyć do celów osiągalnych, że natomiast nieosiągalne cele są poza dyskusją, to znaczy są bezsensowne. Wydaje mi się, że podejmuje się walkę nie dla wygranej, bo to by było zbyt łatwe, i nie tylko dla samej walki, ale w obronie wartości, dla których warto żyć i za które można umrzeć. [...] Musi być element walki i musi być założona w tej walce także przegrana, ale w imię wartości, które będą dalej żyły”. Zdając sobie sprawę z faktu, że jest to „czysty idealizm” wypowiada znamienne uwagę: „w takiej atmosferze się wychowywałem, miałem szczęście poznać profesora Elzenberga. [...] Chodzi o takie założenie życiowe, że sprawą najważniejszą nie jest, czy wygram, ale że muszę podjąć walkę w obronie pewnych ideałów, pewnych wartości, które nie podlegają dyskusji”⁵. Równo trzydzieści lat wcześniej w dzienniku filozoficznym Elzenberg zanotował: „Walka beznadziejna, walka o sprawę z góry przegraną, bynajmniej nie jest poczynaniem bez sensu. W wyniku swym ostatecznym wszystkie przecież poczynania ludzkie są beznadziejne i najniewątpliwiej z góry przegrane: dwa tysiące lat, dziesięć tysięcy lat, a dzieło stworzone upadnie; u kresu wszystkiego jest nicość. Wobec tego walka daremna na metę już całkiem bliską, taka, której daremność bije w oczy, to najlepsza ilustracja, najbardziej reprezentacyjny skrót doli ludzkiej w ogóle; w niej najistotniejsza treść naszego przeznaczenia skupia się i zawiera w jakiejś potężnej syntezie. Wartość walki tkwi nie w szansach zwycięstwa sprawy, w imię której się ją podjęło, ale w wartości tej sprawy”⁶. Doprawdy trudno byłoby wskazać na większą zbieżność myśli niż ta zachodząca między nauczycielem i uczniem.

⁴ K. D e d e c i u s, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 133.

⁵ *Płynie się zawsze do źródeł pod prąd. Z prądem płyną śmiecie. (Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem)*, „Krytyka. Kwartalnik Polityczny” 1981, nr 8, s. 49n.

⁶ H. E l z e n b e r g, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 368n.

We wspomnianym wywiadzie Herbert wypowiada słowa niewątpliwie odnoszące się do swojego Mistrza: „Ja jestem za zwykłym szczęściem tak zwanych zwykłych ludzi. Uważam tylko, że w społeczeństwach powinni być tacy wybrańcy – wariaci, którzy poświęcają się dla wartości”.

W poglądach filozoficznych Elzenberga kategoria cierpienia łącząca się bezpośrednio z wyrzeczeniem jako składnikiem moralności odgrywa rolę kluczową. Wyrzeczenie z kolei stanowi jeden z filarów Elzenbergowskiej etyki perfekcjonistycznej. Można wskazać na dwa zasadnicze źródła zainteresowania Elzenberga wyrzeczeniem: pierwsze to przeżycia natury osobistej, drugim zaś jest etyka stoików⁷.

Cierpienie stanowiące *conditio sine qua non* wyrzeczenia w koncepcji Elzenberga nie jest wartością perfekcyjną. Jaka jest zatem jego funkcja? Na pewno nie wolno zadawać cierpienia innym dla, jak to określa autor *Kłopotu z istnieniem*, „reguły gry, dla normy konwencjonalnej”, ale „dla wartości istotnej natomiast wolno, ponieważ zawsze i wszędzie lepiej jest, żeby wartość istniała, niż żeby nie istniała, o ile nie pociąga za sobą przeciwwartości (a może nawet i wtedy); cierpienie zaś przeciwwartością nie jest, nie ma między nim a wartością nic współmiernego; m o r z e c i e r p i e n i a n i e p r z e w a ż y k r o p l i w a r t o ś c i. Jeżeli więc ojczyzna nie jest regułą gry, tylko wartością istotną i jeśli dla swego istnienia potrzebuje cierpienia i śmierci także tych, którzy jej nie uznają, to wolno im tę śmierć i to cierpienie wbrew ich woli narzucić. Tak samo ze wszystkim innym. Jeżeli czystość dziewicy jest wartością istotną, to wolno jej przez odtrącenie kochanka doprowadzić go do obłędu lub samobójstwa; jeśli jest tylko konwencją, należy ją dla jego szczęścia poświęcić; i tak we wszystkim. Problem więc sprowadza się do sporu o konwencjonalność lub rzeczywistość wartościowań etycznych”⁸.

Zatem wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z rzeczywistymi wartościowaniami etycznymi, cierpienie nie stanowi wartości samej w sobie, nie jest też wartością perfekcyjną. Jest natomiast wartością instrumentalną, przyczyniającą się do realizacji wartości perfekcyjnej i wtedy jest niewątpliwie pożądane.

Pozostając pod przemożnym wpływem nie tylko filozofii, ale i postawy życiowej Mistrza Henryka, Herbert w podobny sposób pojmował rolę cierpienia. Próżno byłoby szukać u Herberta jakiejś jednej przyczyny cierpienia. Niewątpliwie bardzo istotnym jego źródłem jest ból fizyczny, który niekiedy w sposób jednoznaczny weryfikuje nasze idealistyczne, młodzieńcze dążenia do doskonałości poprzez cierpienie. Jest to to doświadczenie, które Herbert uchwycił w prozie poetyckiej *Pan Cogito a perła (Pan Cogito)*:

⁷ Na temat roli wyrzeczenia w filozofii Elzenberga, zob.: L. H o s t y Ń s k i, *Układacz tablic wartości*, Lublin 1999, s. 180n.

⁸ H. E l z e n b e r g, *Personalna stoicka i „ascetyczno-moralizatorskie”*, Materiały Henryka Elzenberga, Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-181, jednostka 39, cz. 17.

Otóż zdarzyło mu się pewnego razu, gdy spieszył na wykłady, że wpadł mu do buta mały kamyk. Umieścił się złośliwie między żywym ciałem a skarpetką. Rozsądek nakazywał pozbyć się intruza, ale zasada *amor fati* przeciwnie, znoszenie go. Wybrał drugie, heroiczne rozwiązanie.

Z początku wyglądało to niegroźnie, po prostu doskwieranie i nic więcej, ale po jakimś czasie w polu świadomości pojawiła się pięta, i to w momencie, kiedy młody Cogito mozolnie chwycił myśl profesora rozwijającego temat pojęcia idei u Platona. Pięta rosła, nabrzmiewała, pulsowała, z bladoróżowej stawała się purpurowa jak zachodzące słońce, wypierała z głowy nie tylko ideę Platona, ale wszystkie inne idee.

Czymże okazują się być idee absolutne Platona w zestawieniu z doświadczeniem bólu fizycznego spowodowanego przez „małe, zimne, żółte ziarenko piasku”? Ból fizyczny może się zatem stać czymś, co jest w stanie całkowicie zawładnąć świadomością cierpiącego, może wyprzeć „z głowy nie tylko ideę Platona, ale wszystkie inne idee” (tamże). Młodzińczy Cogito nie zna jeszcze myśli profesora, że „nie należy przyjmować cierpienia jako czegoś, co nas draży od wewnątrz, i nie tyle jest bólem, ile rozkładem. Trzeba na tę część siebie samego, która cierpi, nauczyć się patrzeć jak na skaleczony palec: boli paskudnie, ale to nie jestem ja, tylko palec”⁹.

Wraz z nabywaniem doświadczeń życiowych Pan Cogito uświadomił sobie, że ból, cierpienie, rozpaczliwa walka o zachowanie resztek tkwiącego w słabym ciele życia to jedno z podstawowych doświadczeń egzystencjalnych człowieka:

Ta mała ręka na białej pościeli
kosteczki obleczone skórą – kłamią
udają życie zaciśnięte w piąstkę
walczą przez chwilę jeszcze nad otchłanią¹⁰

W twórczości Herberta cierpienie zrodzone z bólu fizycznego nie jest tylko doświadczeniem jednostkowym. Staje się ono doświadczeniem powszechnym, przekazywanym z pokolenia na pokolenie, o czym może świadczyć utwór *Zegarek na rękę* z tomu *Napis*:

W poszukiwaniu pożywienia mrówki plądrują żyły. Wieczorem z fałdów bielizny wysypujemy rude kulki krwi.

Kiedy praca mrówek jest skończona, zegarek na ogół staje. Ale można go zapisać dzieciom. Wtedy wszystko zaczyna się od nowa.

Oczywiście ból fizyczny nie jest jedynym źródłem cierpienia. Cierpienie rodzi się również wówczas, gdy pozbawieni jesteśmy możliwości swobodnego wyrażania myśli, a przede wszystkim możliwości głoszenia prawdy. Myśl ta widoczna jest wyraźnie w zamieszczonym w tomie *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, a pochodzącym z 1956 roku wierszu *Ze szczytów schodów*:

⁹ T e n ż e, *Kłopot z istnieniem...*, s. 172.

¹⁰ Z. H e r b e r t, * * *, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 32, s. 5.

– a teraz pomówmy
 jak człowiek z człowiekiem
 to nie jest prawda co wykrzykują afisze
 prawdę nosimy w zaciśniętych ustach
 okrutna jest i nazbyt ciężka
 więc dźwigamy ją sami
 nie jesteśmy szczęśliwi
 chętnie zostalibyśmy
 tutaj

Na jeszcze jedno źródło cierpienia w twórczości Herberta zwraca uwagę Karl Dedecius. Dla byłego studenta prawa są nim rozbieżności między prawem a poczuciem sprawiedliwości. Wyraża je sąd nad Sokratesem w dramacie *Jaskinia filozofów*, torturowanie Marsjasza przez Apollina w wierszu *Apollo i Marsjasz (Studium przedmiotu)*, czy iście totalitarny Sąd Ostateczny w *U wrót doliny (Hermes, pies i gwiazda)*¹¹.

Jaką zatem rolę pełni cierpienie w całości doświadczeń egzystencjalnych jednostki? Ryszard Przybylski pyta wprost: „Kim jest ten człowiek, który męczy się i cierpi w świecie bez harmonii? Czy ciągle jest on jeszcze traktowany, zgodnie z antropologią świata śródziemnomorskiego, jako osoba, wartość najważniejsza, święta i nietykalna?”¹²

Ów dylemat w sposób jednoznaczny rozstrzyga sam Herbert udzielając swoistej instrukcji, jak należy zachować się wobec cierpienia:

należy zgodzić się
 pochylić łagodnie głowę
 nie załamywać rąk
 posługiwać się cierpieniem w miarę łagodnie
 jak protezą
 bez fałszywego wstydu
 ale także bez pychy
 [...]
 przyjąć
 ale równocześnie
 wyodrębnić w sobie
 i jeśli to jest możliwe
 stworzyć z materii cierpienia
 rzecz albo osobę

grać
 z nim
 oczywiście
 grać

(*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu, Pan Cogito*)

¹¹ Por. D e d e c i u s, dz. cyt., s. 165.

¹² R. P r z y b y l s k i, *Między cierpieniem a formą*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 99n.

Analizując wiersz *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu* Przybylski słusznie zwraca uwagę na decydującą rolę cierpienia w kształtowaniu osoby. Wydaje się jednak, iż nie do końca uzasadnione jest szukanie analogii leibnicjańskich sprowadzających się do twierdzenia, iż cierpienie umożliwiające człowiekowi uświadomienie mu jego własnej odrębności przekształca go w osobę¹³. To nie u Leibniza Herbert odnajduje owe inspiracje, lecz w *Kłopot z istnieniem* H. Elzenberga. Świadomość własnego istnienia, a w konsekwencji świadomość bycia człowiekiem, bycia osobą, uzyskujemy poprzez cierpienie. „Jak myślę – zauważa Elzenberg – to nie istnieję, nie mam świadomości siebie; istnieje tylko to, o czym myślę. Świadomość zaś zyskuje człowiek najbardziej przez c i e r p i e n i e (podkr. – L. H.), choćby zwyczajny fizyczny ból; jak mnie ząb boli, to wiem, że jestem”¹⁴. Cierpienie jest zatem i dla Elzenberga, i dla Herberta doświadczeniem fundamentalnym, doświadczeniem konstytutywnym dla bycia człowiekiem.

W rozmyślaniach Pana Cogito nad cierpieniem trudno nie dostrzec jeszcze jednej inspiracji Elzenbergowskiej: „Mnożyć sobie powody cierpienia, to w zasadzie nie ma sensu, ale «am Menschen leiden», cierpieć bezinteresownie z powodu niedoskonałości człowieka, jest rzeczą i jako przeżycie i pod względem wychowawczym zbyt cenną, byśmy się mieli bronić przed tym cierpieniem”¹⁵.

Po przejściu drogi życiowej, u schyłku ziemskiej wędrówki w ostatnim tomie *Epilog burzy* zmienia się Herbertowskie postrzeganie roli fizycznego bólu i cierpienia. Przystają one być czynnikami samoświadomości podmiotu, elementami konstytuującymi osobę, a w miejsce to pojawia się gorzka refleksja o ich bezcelowości:

nie wiem przeciwko komu (do czorta)
 jest ten huraganowy atak
 artylerii ciężkiej bólu gdy każdy centymetr powietrza
 każda piędź ziemi zostały zryte obrócone na nice
 przez poprzedni atak wręcz zniwelowane więc po co
 ta furia bólu jeżeli jest to sygnał
 a ból jest sygnałem wysłanym do sztabu
 gdy wszyscy dali nogę roniąc po drodze ostatnie rozkazy
 zniszczenia po co więc te paroksyzmy zimne dreszcze mdłości
 wycie pod niskim ciemnym niebem
 wbitego na pal

(Pal)

W twórczości Herberta cierpienie pełni nie tylko funkcję swoistego konstytuowania jednostki, ale ma również istotną rolę do spełnienia w sztuce. Aby dookreślić ową rolę należy przede wszystkim uchwycić relację między cierpie-

¹³ Por. tamże, s. 100.

¹⁴ E l z e n b e r g, *Kłopot z istnieniem...*, s. 17.

¹⁵ Tamże, s. 168.

niem a sztuką. Czy istnieje przejście od cierpienia do sztuki? Czy cierpienie może być źródłem sztuki? Odpowiedzi na te i podobne pytania szukać należy głównie w wierszu *Apollo i Marsjasz*.

Mitologiczny sylen Marsjasz, reprezentant muzyki frygijskiej wykonywanej na instrumentach dętych, zmierzył się grając na aulosie z grającym na strunowej kitarze Apollinem. W pojedynku tym doszło do konfrontacji prądów inspirowanych sztuką Wschodu z prądami helleńskimi. Według podania zwycięstwo zostało przyznane Apollinowi. Apollo przywiązał do drzewa pokonanego Marsjasza i odarł go ze skóry za karę za to, że miał on odwagę zmierzyć się z bogiem. W wierszu Herberta natomiast do prawdziwego pojedynku między frygijskim satyrem a Apollinem dochodzi już po oficjalnej, zwycięskiej dla boga farsie:

właściwy pojedynek Apollona
z Marsjaszem
(słuch absolutny
contra ogromna skala)
odbywa się pod wieczór
gdy jak już wiemy
sędziowie
przyznali zwycięstwo bogu

„Muzyka” Marsjasza, tym razem zwycięska, rozbrzmiewa wówczas, gdy

mocno przywiązany do drzewa
dokładnie odarty ze skóry
Marsjasz
krzyczy
zanim krzyk dojdzie
do jego wysokich uszu
wypoczywa w cieniu tego krzyku

Co staje się „treścią” owej muzyki? W tym przypadku opis staje się wyjątkowo naturalistyczny:

łyse góry wątroby
pokarmów białe wąwozy
szumiące lasy płuc
słodkie pagórki mięśni
stawy żółć krew i dreszcze
zimowy wiatr kości
nad solą pamięci

Reakcją Apollina na ów „koncert” bólu i cierpienia jest „dreszcz obrzydzenia” rodzący następującą refleksję:

zwirową aleją
wysadzaną bukszpanem
odchodzi zwycięzca
zastanawiając się

czy z wycia Marsjasza
 nie powstanie z czasem
 nowa gałąź
 sztuki – powiedzmy – konkretnej

 nagle
 pod nogi upada mu
 skamieniały słowik

 odwraca głowę
 i widzi
 że drzewo do którego przywiązany był Marsjasz
 jest siwe

 zupełnie

W ostateczności boska sztuka Apollina przegrywa z prawdą bólu i cierpienia satyra. Wydaje się, iż najlepszym komentarzem mogą tu być słowa Elzenberga: „Śmierć jest warunkiem istnienia piękna. Tylko to, co śmiertelne, może być piękne. I to jest tragiczny pogląd na świat. Wszelka skończoność objawia się jako cierpienie, śmiertelność, wina, a niekiedy jako piękność. [...] Cierpienie i śmierć są sprawiedliwe: wydobywają na jaw wielkość wielkich i nikczemność nikczemnych”¹⁶. Herbertowski Marsjasz jest postacią odczuwającą tragizm tak, że „wobec zagłady lub cierpienia siła nasza czuje swoją skończoność w czasie i zakresie działania, jest jakby zepchnięta w siebie, ku własnemu środkowi – a jednocześnie czuje swą nieskończoność jako źródło nieskończonych możliwości. Wielki krzyk Menny skaczącego w przepaść – żadne określone słowo go nie może zastąpić – to jest ta wyładowująca się siła nieskończona”¹⁷.

„Dla jednostki [...] w każdym ustroju problemem problemów jest problem śmierci”¹⁸ – to Elzenbergowska maksyma, z którą swoją intelektualną przygodę rozpoczął Herbert. Z problemem śmierci zmagał się w swojej twórczości poczynając od pierwszego wiersza (*Dwie krople*) z debiutanckiego tomu aż po ostatni wiersz (*Tkanina*) tomu ostatniego. Aby łatwiej było zrozumieć rolę, jaką w twórczości Herberta odgrywała śmierć, celowym wydaje się krótkie przypomnienie stanowiska Elzenberga. W okresie młodości uważał on, że strach przed śmiercią może stanowić pewnego rodzaju miernik wartości życia ludzkiego. Pod wpływem stoików sądził, że śmierci boimy się tym bardziej, im mniejszą wartość ma nasze życie, to znaczy im bardziej staje się ono po prostu wegetacją. Lęk przed śmiercią ma się, według niego, zmniejszać wówczas, gdy życie staje się bogatsze duchowo. Dlatego Elzenberg pisze: „To, co się w nas

¹⁶ H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, Lublin 1999, oprac. L. Hostyński, s. 268n.

¹⁷ Tamże, s. 251.

¹⁸ Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 363.

boi śmierci, to organizm, roślina; w chwilach zaś, gdy życie jest najcenniejsze, myśli się o śmierci z taką pogardą, że niemal jako o koronie życia. Stąd wniosek: im piękniejsze twoje życie, tym mniej go będziesz żałował. Ślepe przywiązanie do życia to przejaw nędzy życiowej. A najpiękniejszą czarę z największą satysfakcją się w końcu rozbija”¹⁹. Świadomość śmierci jest czynnikiem pozytywnym, gdyż przyczynia się do osłabienia bezwzględnych egoistycznych dążeń jednostki. Elzenberg uważa, iż śmierć zmusza nas do „szukania zaspokojenia w jakichś prymitywnych dziedzinach”. Czym jest śmierć, co stanowi o jej istocie? W przekonaniu Elzenberga nie jest ona wyzwoleniem się duszy z więzienia ciała. Za fałszywy uważa on taki obraz śmierci, według którego człowiek przestaje odczuwać wrażenia zmysłowe, nie ma już ciała, nie ma już myśli, a istnieje tylko czysty podmiot odczuwający potrzebę widzenia, myślenia, dotykania. Stan taki nie jest jeszcze śmiercią. Ona bowiem przychodzi dopiero wtedy, gdy do tego stanu dołączy się utrata osobowości.

Nicznym poetycki komentarz do stanowiska Elzenberga brzmią słowa wiersza *Koniec z tomu Epilog burzy*:

A teraz to nie będzie mnie na żadnym
zdjęciu zbiorowym (dumny dowód mojej śmierci
we wszystkich literackich tygodnikach świata) kiedy ktoś
powie patrzcie widzicie – to Zbyszek – wskazując palcem
na mężczyznę który szamocze się z walizką – ale to nie
ja to ktoś inny nawet nie jest z tej branży
nie ma mnie i nie ma zupełna pustka

Wspominając swojego Mistrza Herbert mówił: „Mój profesor filozofii, który uczył nas greckiej mądrości, wpoił we mnie entuzjazm dla stoików. Gdy to się działo, «amor fati» ratowało nas przed obłędem. Czytaliśmy więc Epikteta, Marka Aureliusza i ćwiczyliśmy się w sztuce ataraksji, próbując wypłenić z naszych dusz namiętność i bunt”²⁰. Swoją poetycką tęsknotę za owym stoickim spokojem wobec nieuchronnie nadciągającej śmierci uchwycił w *Brewiarzu* [IV] z *Epilogu burzy* w sposób następujący:

Panie
wiem że dni moje są policzone
zostało ich niewiele
Tyle żebym jeszcze zdążył zebrać piasek
którym przykryją mi twarz

a żal, że nie do końca udało mu się osiągnąć stan ataraksji, wyraża Herbert w taki sposób:

¹⁹ Tamże, s. 46.

²⁰ Cyt. za: D e d e c i u s, *Uprawa filozofii*, s. 136.

dlaczego
 życie moje
 nie było jak kręgi na wodzie
 obudzonym w nieskończonych głębiach
 początkiem który rośnie
 układa się w słoje stopnie fałdy
 by skonać spokojnie
 u twoich nieodgadnionych kolan

Dobiegając kresu naszych dni możemy zwrócić się jedynie do natury, która niestety wielokrotnie nie okazywała się wielkoduszna. Nie była wielkoduszna nie tylko w obliczu śmierci Kanta, ale i dla Elzenberga, umierającego długo i godnie w nad wyraz silnych cierpieniach spowodowanych chorobą nowotworową. Skoro natura nie jest wielkoduszna „możesz nie być wcale” pisze Herbert w wierszu *Kant. Ostatnie dni (Epilog burzy)*, a dalej dodaje:

Czy naprawdę nie mogłaś zafundować mu nagłej śmierci
 jak pyknięcie świecy
 jak zsuniecie się peruki na ziemię
 jak krótka podróż pierścionka po gładkim stole
 który toczy się kołuje
 wreszcie staje jak martwy
 skarabeusz
 Więc po co te okrutne zabawy
 ze staruszką
 utrata pamięci
 nieprzytomne przebudzenie
 obawa nocy

Zarówno w przypadku twórczości Herberta, jak i w filozofii jego mistrza Henryka, cierpienie nie jest „kataklizmem moralnym”, nie stanowi elementu destrukcyjnego, niszczącego jednostkę. Jest wręcz przeciwnie: cierpienie staje się czynnikiem kreatywnym, umożliwiającym uzyskanie jednostkowej samoświadomości (Elzenberg) czy konstytuującym osobę (Herbert). Oczywiście cierpienie nie jest wartością samą w sobie, wartością absolutną. Jest naszym wiernym towarzyszem w drodze życiowej. I jeżeli nasze życie jest – jak zauważa Elzenberg – wartościowe obiektywnie, to i doczesność przez samą swą skończoność nie odbiera mu wartości. „A że liczne formy życia są piękne, że życie jest w a r u n k i e m istnienia wszystkich rzeczy wartościowych, że w nim się one poczynają i w świadomości żyjących dochodzą do bytu, więc jest wartościowe istotnie. A zatem, choć doczesne, lepsze niż niebyt: niebyt bowiem, nie będąc niczym, nie może być wartościowy”²¹.

Kiedy poprzez analizę twórczości Zbigniewa Herberta staramy się dotrzeć do jej podstaw filozoficznych, do jej fundamentów aksjologicznych, nie sposób

²¹ Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, s. 131.

jest nie dostrzec roli, jaką odegrała w niej osoba i filozofia autora *Kłopotu z istnieniem*. To właśnie u Elzenberga należy szukać źródeł, z których wyrósł poetycko przetworzony system wartości Herberta. Najdobitniejszym potwierdzeniem owej tezy są słowa samego autora *Pana Cogito* zawarte w wierszu *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* z tomu *Rovigo*:

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku
[...]
Byłbym do końca życia śmiesznym chłopcem
Który szuka
Zdyszany małomównym zawstydzonym własnym istnieniem
Chłopcem który nie wie
[...]
Przez całe życie nie mogłem wydobyć z siebie słowa dziękczynienia
Jeszcze na łożu śmierci – tak mi mówiono – czekałeś na głos ucznia
Którego w mieście sztucznych światel nad Sekwaną
Dobijały okrutne niańki

Ale Prawo Tablice Zakon – trwa

NA STRAŻY WARTOŚCI

Zdzisław NAJDER

OJCZYZNA I NARÓD W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA

Ojczyzna jest ukazywana w kategoriach przede wszystkim moralnych – jako przedmiot obowiązku i wyboru. Polska specyficzność tej ojczyzny jest zaznaczana rzadko, dyskretnie, niemal wstydliwie – jak wielka miłość, która cofa się przed wszelką ostentacją.

Zauważył kilka lat temu Aleksander Fiut, że wizerunek Herberta w krytyce literackiej podlega zasadniczym zmianom: „Najpierw był klasyk, dostojnie udrapowany w antyczną togę, pełen umiaru i dystansu spadkobierca tradycji śródziemnomorskiej. Później reprezentant pokolenia AK, duchowy patron opozycji. Teraz nadszedł czas dla «Herberta metafizycznego»”¹. Zdaniem Fiuta zmiany te nie były odbiciem „metamorfoz” samego poety, ale wynikiem przesuwania się po jego postaci światła historii, które wydobywały „coraz to inne, przedtem pozostające w cieniu, rysy”². Idąc tropem tej metafory dodać by można, że owe światła historii padały i padają pod tak ostrym kątem, że oświetlając jedne elementy – skrywają inne. A przecież, uzupełnijmy to oczywistością, w poezji Herberta obecne są wszystkie wymienione tu składniki. I najważniejsze jest właśnie ich wzajemne powiązanie.

Najbardziej jednoznacznie polityczną interpretację poezji Zbigniewa Herberta sformułował w swojej napisanej w więzieniu książce Adam Michnik. Jego zdaniem poezja ta jest od początku „zapisem świadomości człowieka, który nie uciekł za granicę, nie przeszedł na stronę Przodującego Ustroju, ani też się nie ujawnił, wtedy w 1945 roku. Nie ujawnił się właściwie i nigdy później, wciąż tkwiąc psychicznie w swojej «konspiracji wyobraźni»”³. Nawet takie ogólnofilozoficzne utwory jak *Kamyk*, traktuje Michnik alegorycznie, jako wyraz protestu przeciw totalizmowi. Wcześniej jeszcze, w *Głosie do rozmowy z Herbertem* przeprowadzonej we wrześniu 1980 roku, Michnik wspomniał – bez rozwinięcia myśli – o „ukrytym sporze Herberta z Miłoszem, sporze o naród i patriotyzm. [...] Herbert [...] bronił wartości narodowych tym konsekwentniej, im bezwzględniej były deptane. Był poetą narodowej pamięci: pamięci o roz-

¹ A. F i u t, *Język wiary i niewiary*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVIII (1993); przedruk w tomie *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 265.

² Tamże.

³ A. M i c h n i k, *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*, Paryż 1985, s. 200.

strzelanych, zniesławionych, skazanych na zapomnienie swoich rówieśników z Armii Krajowej”⁴. A nieco dalej Michnik trafnie odczytywał odniesienia do Lwowa i jego okolic jako kraju stałej tęsknoty Herberta.

Wspominam o tym nie dlatego, bym się z podejściem interpretacyjnym Michnika w pełni zgadzał, ani też dla podejmowania dyskusji; chodzi mi o przypomnienie, że obecność tematyki „narodowej” w poezji Herberta została zauważona o wiele wcześniej, zanim zaczęły się spory i konflikty wywołane przez polityczne wypowiedzi poety w ostatnich latach jego życia. Faktycznie na ćwierć wieku wcześniej, niż awansowano Herberta na „duchowego patrona opozycji”. Pierwszy wytknął mu kąśliwie jego patriotyzm już w roku 1956 Kazimierz Wyka w omówieniu debiutanckiego tomiku *Struna światła*: „To jakiś patriotyzm Frontu Narodowego na pierwszym, wszystkich obowiązującym stopniu wtajemniczenia w losy zbiorowości polskiej, z odchyleniem tradycjonalistycznym wszakże”⁵.

Podjęmę tu więc temat nienowy, choć w ostatnich latach nieco wstydliwie obchodzony na palcach⁶. I chcę tu bronić poglądu, że splecione ze sobą motywy ojczyzny i narodu są nie tylko istotne dla Herbertowskiej wizji świata, ale podsuwają klucz do rozumienia jego postawy filozoficznej. Występują one z reguły wespół z motywami wierności i obowiązku, a więc z treściami etycznymi. I nie od rzeczy będzie tu od razu zwrócić uwagę na wyznanie Henryka Elzenberga, mistrza duchowego Herberta. Otóż Elzenberg doszedł po latach zastanowień do wniosku, że najbliższa jego umysłowości jest właśnie problematyka aksjologiczna, w której od estetyki przeszedł do etyki, nigdy zresztą tych dziedzin nie odgraniczając (o czym warto pamiętać przy lekturze *Kwestii smaku!*)⁷. U Herberta aksjologia jest nierozzerwalnie związana z ontologią: realność rzeczy jawi się jako ich „wierność”, która „otwiera nam oczy” na złudę idei⁸. Twierdzę, że Herbert – poeta patriotyczny – j e s t t o ż s a m y z Herbertem – poetą metafizycznym (i to nie tylko w sensie tożsamości osobowej).

Nie wszystkie istotne myśli i obrazy znajdziemy w dwu pierwszych tomikach jego poezji. Jednakże ani w postawie politycznej Herberta, ani w jego poglądach filozoficznych, ani w nastawieniu etycznym nie można się dopatrzeć jakiejś istotniejszej ewolucji: jest zasadniczo konsekwentny od początku do końca. Debiutował przecież jako człowiek już dojrzały, bo pierwszy zespół utworów ogłosił w wieku lat trzydziestu (Baczyński i Gajcy polegli o sześć lat młodsi...). Później ogromnie wzbogacił i udoskonalił swój warsztat literacki.

⁴ „Krytyka” 1981, nr 8, wyd. londyńskie, s. 67.

⁵ K. W y k a, *Składniki świetlnej struny*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 34.

⁶ Do wyjątków należy artykuł Tomasza Burka *Herbert nie na czasie?*, „Życie” z 13 XII 1999.

⁷ Zob. H. E l z e n b e r g, *Troska i myśl. O początkach mojego filozofowania*, w: tenże, *Próby kontaktu*, Kraków 1966, s. 130n.

⁸ Zob. *Stolek*, w: Z. H e r b e r t, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 56. Wszystkie dalsze cytaty przytaczam według tego wydania; strony podaję w nawiasach.

Wypełniał ogólne i zasadniczo niezmiennie ramy treścią obrazów i przemyśleń; podejmował na nowo podobne pytania; badał własne założenia i ich skutki.

Czasami sam z sobą polemizował, jak to widać na przykładzie motywu żołnierskich guzików. Po raz pierwszy pojawia się on w sarkastycznym wierszu *Pożegnanie września*, w aluzji do znanych słów marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego:

śmiały się guziki:
nie damy nie damy chłopców
płasko przszytych do wrzosowisk
(s. 13)

Ale później, jakby czując zbyt łatwą, satyryczną jednoznaczność tego obrazu i jego niespójność z całym własnym stosunkiem do przeszłości, w jednym ze swoich kluczowych wierszy, *Prologu* do tomu *Napis*, nadał guzikom kształt materialny i uczynił je rzeczowymi znakami przeszłości:

Praliśmy potem długie lata
bandaże. Teraz nikt nie płacze
chrzęszczą w pudełku po zapalkach
guziki z żołnierskiego płaszcza
(s. 309)

I wreszcie w przedostatnim tomie, *Rovigo*, guziki z katyńskiego grobu stają się symbolem wiernej pamięci, wyzwaniem dla zbiorowego sumienia:

tylko guziki nieugięte
potężny głos zamkniętych chórów
tylko guziki nieugięte
guziki z płaszczy i mundurów
(*Guziki*, s. 586)

W Herbertowym świecie ojczyzna jest dana każdemu. Jest częścią jego ludzkiej kondycji. Wie o tym wahająca się Nike, która nie chce chwilą czułości osłabić odwagi młodego wojownika:

rozumie dobrze
że jutro o świcie
muszą znaleźć tego chłopca
z otwartą piersią
zamkniętymi oczyma
i cierpkim obolem ojczyzny
pod drętym językiem
(*Nike, która się waha*, s. 66n.)

Wobec poległych, wobec nieżyjących – dodam, że umarli są od początku do końca największą obsesją Herberta – mamy obowiązek p a m i ę t a n i a.

Mówią o tym na przykład *Trzy wiersze z pamięci* (s. 14-16), a najbardziej wyraziście – słowa *Prologu*:

Płynę pod prąd a oni ze mną
nieubłaganie patrzą w oczy
uparcie szepczą słowa stare
jemy nasz gorzki chleb rozpaczy

Muszę ich zawieźć w suche miejsce
i kopczyk z piasku zrobić duży
zanim im wiosna sypnie kwiaty
i mocny zielny sen odurzy
(s. 310)

Nie wszyscy chcą pamiętać. Te słowa są odpowiedzią na kuszące wezwania Chóru:

Wyrzuć pamiątki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp.
Jest tylko ziemia. Jedna ziemia i pory roku nad nią są.
Wojny owadów – wojny ludzi i krótka śmierć nad miodu kwiatem.
Dojrzewa zboże. Kwitną dęby. W ocean schodzą rzeki z gór.
(s. 310)

Chór zdaje się tu wypowiadać w imieniu ludzkiej „substancji”, która dba o przetrwanie, o samo życie – o biologiczny wymiar człowieczeństwa. Bo przecież ludzką wspólnotę tworzą również ci, którzy

[...] uciekają z pożaru z butlą barszczu
którzy wracają na ruiny nie po to by wołać zmarłych
ale aby odnaleźć rurę żelaznego piecyka
głodzeni – kochający życie
bici w twarz – kochający życie
których trudno nazwać kwiatem
ale są ciałem
to jest żywą plazmą
(*Substancja*, s. 154)

Jest u Herberta zasadnicza aprobata dla wspólnoty narodowej, ale nie ma gloryfikacji narodu:

giną ci
którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy
ale jest ich na szczęście niewiele
naród trwa
i wracając z pełnymi workami ze szlaków ucieczki
wznosi łuk triumfalny
dla pięknych umarłych
(*Substancja*, s. 154n.)

Czy więc wspólnota narodowa jest częścią porządku biologicznego, czy też aksjologicznego? Czy wiążą nas tylko plemienne interesy, czy także wartości? Temu pytaniu poświęcone są *Rozważania o problemie narodu*.

prawdę mówiąc nie wiem
stwierdzam tylko
istnienie tego związku
objawia się on w bladości
w nagłym czerwienieniu
w ryku i wyrzucaniu rąk
i wiem że może zaprowadzić
do pospiesznie wykopanego dołu
(s. 269)

Odpowiedź jest więc sformułowana w postaci ponowionego pytania – ale pytania uzupełnionego deklaracją wierności („ten okrwawiony węzeł / powinien być ostatnim, jaki / wyzwalający się / potarga”, s. 270). Bo w istocie to nie ludzka wspólnota, nie naród – ale właśnie *w i e r n o ś ć* jest kluczowym pojęciem Herbertowskiej etyki. Wspólnota narodowa jest istotnym składnikiem przyjętej przez niego ontologii: jesteśmy ludźmi jako członkowie narodu, choćby nawet cechy i przejawy tej wspólnoty wywoływały odruchy niechęci i zwątpienia. Wierność jest ośrodkiem aksjologii. Wierność oparta na świadomym wyborze, który nie jest w pełni racjonalnie uzasadniony, jest bowiem wyborem wartości – a więc czegoś, czego żaden wywód czysto logiczny nie może wyprowadzić z opisu faktów. Ci, którzy dochowują wierności, wystawiają się na zarzut kochania „bardziej pięknych słów niż tłustych zapachów”, ale to oni są wzorami dla poety.

Przyjmując „chrzest ziemi”, rozpoznając dwoisty, niespójny charakter naszego ludzkiego losu, zostajemy „mężni w niepewności” co do ogólnego sensu świata (*Chrzest*, s. 80). I znowu nasuwa się analogia z myślami Henryka Elzenberga: „świat sam nie ma sensu i wszelkiemu sensowi jest wrogi, ale można [...] treść swą wewnętrzną [...] móc mu ją przeciwstawić jako coś, co będzie zawsze sensowne”⁹.

Wybór nie jest dokonywany w próżni dowolności: nasza ojczyzna, nasz naród są nam dane. Możemy je odrzucić, ale będzie to zdrada wobec tych, którzy tę ojczyznę dla nas stanowią: tych już nie żyjących, których jesteśmy dziedzicami. Możemy też udział we wspólnotcie ograniczyć do „używania tych samych przekleństw”. Ale wybór wierności – wybór, którego dokonuje Herbertowski podmiot liryczny – pociąga za sobą zarazem obowiązek pamięci i ryzyko „pospiesznie wykopanego dołu”. Dawno już zwrócono uwagę na to, że postawa Herberta-poety jest tu przeciwieństwem postawy typowego pod-

⁹ Elzenberg, *Próby kontaktu*, s. 130.

miotu lirycznego Czesława Miłosza, który – zacytuje tu znakomity szkic Tomasa Burka – „w słynnej *Przedmowie* do tomu *Ocalenie* egzorcyzmował przeszłość, aby nie wracała więcej, który w *Ucieczce* wołał niemal bluźnierczo: «Niech umarli umarłym mówią, co się stało», i który doradzał – w *Pożegnaniu* – odrzucenie i zapomnienie, sobie samemu przysięgając: «Nie będę wskrzeszać, ani wracać wstecz»¹⁰. Burek dodaje natychmiast lojalnie, że „nie jest to cały Miłosz i że w *Świetle dziennym* dokonuje się widomy zwrot tego poety w stronę wielorako rozumianego dziedzictwa”; ale u Miłosza pamięć o nieżyjących nigdy nie jest przywoływana jako argument moralny, jako wytyczna dla podejmowanych decyzji. Nota bene, już we wczesnym wierszu *O Troi* znajdujemy nawiązanie do wiersza Miłosza *Miasto* (z tomu *Ocalenie*), Herbertowy zaś *Prolog do Napisu* jest wstępem do wieloletniej poetyckiej debaty z Miłoszem; szczegółowe tego wykazanie musiałoby się stać przedmiotem osobnej rozprawki¹¹.

Mówiłem dotychczas głównie o filozoficznym wymiarze problematyki narodu i ojczyzny w poezji Herberta. Używam tych terminów bez pojęciowego rozgraniczenia, ponieważ ich zakresy znaczeniowe u Poety w ogromnej mierze się pokrywają; na ich bliskość wskazuje na przykład zdanie w *Rozważaniach o problemie narodu*: „podobnie ma się sprawa z ziemią / (wierzby piaszczysta droga łąn pszenicy niebo plus pierzaste obłoki)” (s. 269). Ojczyzna i naród należą do podstawowych składników doli człowieka. Przejdźmy teraz do wymiaru historycznego. Jaka jest konkretna ojczyzna Herberta? Kluczowy jest tutaj wiersz *Odpowiedź*:

helleńska rzymska średniowieczna
 indyjska elżbietańska włoska
 francuska nade wszystko chyba
 trochę weimarska i wersalska
 tyle dźwigamy naszych ojczyzn
 na jednym grzbiecie jednej ziemi

lecz ta jedyna której strzeże
 liczba najbardziej pojedyncza

¹⁰ T. B u r e k, *Herbert – linia wierności*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 171.

¹¹ Cz. M i ł o s z, *Miasto*, w: tenże, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1993, s. 140n.: „Nad ruinami wstaje dzień, wędrowny grajek pustym oknom gra”. Z. H e r b e r t, *O Troi*, s. 27n.:

Nad ruinami wschodzi księżyc
 O Trojo Trojo
 Milczy miasto
 Poeta walczy z własnym cieniem
 Poeta krzyczy jak ptak w pustce
 [...]
 na harmonijce
 gra kaleka

jest tutaj gdzie cię wdepczą w grunt
 lub szpadlem który hardo dzwoni
 tęsknocie zrobią spory dół
 (s. 157)

Jest to więc ojczyzna obejmująca wielkie europejskie tradycje kulturowe, tradycje innych narodów – ale umieszczona w miejscu, gdzie za „wybór by pozostać tu” trzeba płacić wysoką cenę. Ta ojczyzna nie przywiązuje do siebie urodą:

Rów w którym płynie mętna rzeka
 nazywam Wisłą. Ciężko wyznać:
 na taką miłość nas skazali
 taką przebodli nas ojczyzną
 (Prolog, s. 311)

Trzeba mieć „patriotyczną kataraktę” (*Wawel*, s. 60) na oczach, by zestawiać kultowe pomniki tej ojczyzny z wielką tradycją greckiego antyku. Do krainy wolności i piękna jest od tej ojczyzny daleko; trzeba tam iść

przez siedem gór granicznych
 kolczaste druty rzek
 i rozstrzelane lasy
 i powieszzone mosty
 (*Mona Liza*, s. 247)

Szczęśliwiec, któremu udało się dostać do tej krainy, ma świadomość, że „mieli przyjść wszyscy” już nie żyjący, a on jest „sam” (s. 248). Jednakże Herbertowy prokonsul nie chce pozostać w „odległej prowincji / pod pełnymi słodczy liśćmi sykomoru” (*Powrót prokonsula*, s. 263) postanawia powrócić. Tak samo później na „kamienne łono ojczyzny” postanawia powrócić Pan Cogito; powrócić, by dać świadectwo; powrócić

– do wody dzieciństwa
 – do splątanych korzeni
 – do uścisku pamięci
 – do ręki twarzy
 spalonych na rusztach czasu
 (*Pan Cogito – powrót*, s. 453)

A więc owa konkretna ojczyzna ukazywana jest przede wszystkim w kategoriach **m o r a l n y c h** – jako przedmiot obowiązku i wyboru. Polska specyficzność tej ojczyzny zaznaczana jest rzadko, dyskretnie, niemal wstydliwie – jak wielka miłość, która cofa się przed wszelką ostentacją. Ta wstrze-

mięźliwość – nie pozostawiająca zresztą żadnej wątpliwości, ponieważ utwory Herberta usiane są jednoznacznymi aluzjami do takich wydarzeń, jak inwazja sowiecka 17 września 1939 roku, Katyń, powstanie warszawskie czy rok 1956 – sprawia, że na plan pierwszy wysuwają się nie bezpośrednio odesłania do polskości, ale odniesienia do nie nazwanej z imienia ojczyzny. Jest podmiotowi lirycznemu Herberta dana właśnie Polska; wybiera ją nie dlatego, by uważał Polaków za lepszych (ojczyzny jako ojczyzny są przecież równe; chociaż tradycje jako tradycje już równe nie są!), ale dlatego, że świadomie przyjmuje tragiczne dziedzictwo. Słyszę tu echo myśli Słowackiego o „dumnych nieszczęściem”¹², myśli, która taki wpływ wywarła na Józefa Piłsudskiego.

Wyka dobrze rozpoznał „prymitywny” patriotyzm Herberta, ale nie uchwycił jego najistotniejszego sensu. Wybór polskości staje się – powtórzę – wyborem przede wszystkim moralnym. Jest więc patriotyzm Herberta patriotyzmem, który można by określić jako wyprany z nacjonalizmu. Naród jako taki nie jest dla niego wartością; staje się nią poprzez wierność wobec tych, którzy dla narodu się poświęcili¹³. Poeta wielokrotnie zresztą sprawdza realny sens narodowych haseł i symboli: czy Polacy godni są Polski? Widać to najwyraźniej w późnych *Heraldycznych rozważaniach pana Cogito*:

Przedtem być może – orzeł
na wielkim polu czerwonym
i surma wiatru

teraz
ze słomy
z bełkotu
z piasku
[...]
snuje się
ślimak
na plecach
dom swój niesie

ciemny

niepewny
(s. 541-542)

I jeżeli chce zostać wierny do końca, to nie dlatego, by był przekonany o stanowczej ofiarności współobywateli:

¹² J. Słowacki, *Wacław*, w. 656-657.

¹³ Por. Z. Najder, *Naród jako wartość*, w: tenże, *Wymiary polskich spraw*, Warszawa 1990, s. 6-8, 147-157.

cmentarze rosną maleje liczba obrońców
ale obrona trwa i będzie trwała do końca

i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie Miasto

(*Raport z oblężonego Miasta*, s. 523)

Dlatego też typowe dla patriotycznych wierszy Herberta jest obrazowanie związane z walką i śmiercią powstańców i partyzantów:

Ostatni werbel były bomby
był prosty pogrzeb na podwórzu
dwie deski w krzyż i hełm dziurawy
w niebie pożarów wielka róża
[...]
I zgrzebny napis na tych deskach
imiona krótkie niby salwa
„Gryf” „Wilk” i „Pocisk” kto pamięta
spłowiła w deszczu ruda barwa

(*Prolog*, s. 309)

Zauważmy, że „napis” z drugiej strofki stanowi klucz do tytułu całego tomu, który ten wiersz otwiera. Ze wzmożoną goryczą powraca motyw partyzanckich pseudonimów w *Wilkach* z tomu *Rovigo*:

Ponieważ żyli prawem wilka
historia o nich głucho milczy
[...]
już nie zostanie agronomem
„Ciemny” a „Świt” – księgowym
„Mariusia” – matką „Grom” – poetą
posiwią śnieg ich młode głowy
[...]
przeegrali dom swój w białym borze
kędy zawiewa sypki śnieg
nie nam żałować – gryzipiórkom –
i gładzić ich zmierzwioną sierść

(s. 585)

Słowa „przeegrali dom swój” są nota bene wyraźną aluzją do wiersza Czesława Miłosza o polskiej szlachcie, datowanego „1951”, a więc powstałego w bezpośredniej bliskości czasu, do którego odnosi się wiersz Herberta. Wiersz Miłosza *W praojcach swoich pogrzebani* zaczyna się tym samym zdaniem „Przeegrali dom swój”, a kończy słowami:

Oni tymczasem, drżąc w jaskiniach cieni
Sądzą, nie wiedząc, że już osądzeni¹⁴.

Herbertowska etyka wierności znalazła, jak wiadomo, najdobitniejszy wyraz w *Przestaniu Pana Cogito*. Ten utwór, manifest tragicznego heroizmu, napisany w formie jednostkowego apelu do poszczególnego „ty”, zawiera wyraźne odniesienia do obowiązków jednostki wobec wspólnoty:

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo
[...]
i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świecie
(s. 432)

Stanisław Barańczak słusznie stwierdza, że za wezwaniem „nie stoi żadna zewnętrzna sankcja, żaden autorytet, żaden dekalog”, nawet żaden „wewnętrzny dajmonion”, i słusznie wskazuje na analogię z rozważaniami Jana Józefa Szczepańskiego na temat postawy etycznej rozpoznawanej w *Lordzie Jimie* Josepha Conrada¹⁵. Trzeba jednak dodać, że treść wezwań Pana Cogito nie jest arbitralna (ani też nie ma w niej ech nietzscheanizmu). Danuta Opalska-Walasek, zastanawiając się nad problemem „wartości patriotyzmu” u Herberta, zdaje się być na właściwym tropie pisząc, że zachodzi tu „poręczenie [patriotyzmu] opcją prywatną, kryteriami osobistych związków z ojczyzną, miastem, narodem – takich, które budują człowieka od wewnątrz”; niesłusznie jednak określa to poręczenie mianem „subiektywizacji ocen”¹⁶. Zarówno patriotyzm Herberta, który jest częścią jego wizji miejsca człowieka w świecie, jak i wezwania Pana Cogito polegają na świadomym samodzielnym wyborze wartości, ale wyborze historycznie zakorzenionym w tradycjach ethosu rycerskiego (nie ma więc racji Barańczak dodając, że Pan Cogito nie odwołuje się do żadnego „kodeksu”!):

Idź dokąd poszli tamci [...]
[...]
powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
[...]
idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
(s. 432 n.)

¹⁴ Cz. Miłoś, *W praojcach swoich pogrzebani*, w: tenże, dz. cyt., s. 319n.

¹⁵ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 119, 124.

¹⁶ D. Opalska-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności...”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 98.

Do tej samej tradycji nawiązuje również ostentacyjnie *Potwór Pana Cogito* (s. 477-480). Jest to tradycja zdecydowanie anty-pragmatyczna; Krzysztof Dybciak dawno już rozpoznał u Herberta sprzeciw wobec „etyki sprawności”¹⁷. Jest to tradycja wsparta filozoficznie o koncepcję człowieka, który musi się do swojego człowieczeństwa ze świadomym wysiłkiem podciągać; o koncepcję przyrody całkowicie wobec człowieka obojętnej („one nie potrzebują twego ciepłego oddechu / są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszy”, s. 433). W tej tradycji wierność sprawie przegranej nie wymaga żadnych uzasadnień. Więcej: jest wiernością doskonałą, bo nie skażoną żadną kalkulacją. Sprawdza się bardziej w klęsce, niż w zwycięstwie¹⁸; można to uznać za jej wadę – ale takie widzenie problematyki etycznej jest zgodne z ogólną tragiczną wizją doli człowieczej¹⁹.

Do tej bardzo ogólnej charakterystyki występowania tematów narodu i ojczyzny w poezji Zbigniewa Herberta dodać trzeba przynajmniej to jedno: swoim sposobem ujmowania tej tematyki Herbert wpisuje się w ciąg tradycji, bardzo wyraźnie obecnej w literaturze polskiej: tradycji miłości narodu bez złudzeń, a raczej z gorzką krytyką jego niedostatków, tradycji ukochania ojczyzny bez cienia tryumfalizmu, tradycji patriotyzmu bez nadziei, patriotyzmu ofiary. Przed okres romantyzmu nie sięgając, wymienić trzeba *Do Matki Polki* Mickiewicza, *Grób Agamemnona* Słowackiego, Norwidowe „Ojczyzna to wielki zbiorowy obowiązek”; pisma Żeromskiego o powstaniu styczniowym.

¹⁷ K. D y b c i a k, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 155.

¹⁸ Por. bardzo ciekawe rozważania Ulricha Schrade, *Elzenberga idea ojczyzny*, „Arcana” nr 30 (6/1999).

¹⁹ Z. N a j d e r, *Conrad i tradycyjne pojęcie honoru*, w: tenże, *Sztuka i wierność*, Opole 2000, s. 163-168.

Jan PROKOP

„RAPORT Z OBŁĘZONEGO MIASTA” PO (PRAWIE) DWUDZIESTU LATACH

Raport... Herberta czytamy więc dzisiaj z niejakim rozchwianiem świadomości, niepewni, co jest (i co było) właściwie „grane”. Oto śmiertelnie poważna walka w obronie najwyższych wartości prowadzi do „happy endu”, gdy zwaśnione strony zasiadają do zgodnego spożywania kapitalistycznych darów (okrągłego) stołu, a zwyciężeni komuniści przepoczwarzają się w zwycięskich (socjal)demokratów.

Raport z oblężonego Miasta ukazał się w „Zapisie” w roku 1982, niedługo po wprowadzeniu stanu wojennego przez generała W. Jaruzelskiego. Można uznać go za literacką klamrę zamykającą pierwszy etap solidarnościowego ruchu oporu. Klamrą otwierającą, a więc sui generis zapowiedzią tego, co się wydarzy, zapowiedzią rozpadu komunizmu, wypadaloby nazwać *Małą apokalipsę* Tadeusza Konwickiego z roku 1979.

Poemat Herberta zaprasza do dwupoziomowej lektury. Zrazu wydaje się zmitologizowanym skrótem naszych dziejów, zaprezentowanych według klucza mesjanistyczno-martyrologicznego: otoczone wrogami Miasto wydaje się być czytelną figurą Polski broniącej się przed zalewem barbarzyństwa; walka jest zapewne beznadziejna, ale – w imię wierności wyznawanym pryncypiom – musi być toczona „do ostatniego naboju”. Jerzy Kwiatkowski swoje studium o *Raporcie...* nazwał przed laty „polskim archetypem oblężenia”¹. W horyzont intertekstualny *Raportu...* wchodzi niewątpliwie H. Sienkiewicz, ale też J. Conrad (*Lord Jim*) i A. Camus (*Dżuma*) z zasadą wierności do końca, bez względu na zwycięstwo czy klęskę. Odkryjemy w nim tradycyjny patriotyczny palimpsest nakazujący złożyć w ofierze życie dla świętej sprawy Ojczyzny, odczytamy także imperatyw obrony ponadnarodowych imponderabiliów – ludzkiej godności i wolności, których Polska jako antemurale christianitatis była z dawien dawna rzeczniką: „Warszawa jedna twojej mocy się urąga” – czytamy w *Reducie Ordon*.

Ale u fundamentów przedmurza tkwi u Herberta antyczny, grecko-rzymski model cnoty stoickiej (Marek Aureliusz), niezłomnej virtus, tak żywy w oświeceniowym, przedromantycznym pokoleniu Kościuszki i Niemcewicza.

¹ J. Kwiatkowski, *Polski archetyp oblężenia*, w: *Magia poezji*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, Kraków 1995.

Oblężone Miasto to symbol najwyższych wartości zachodniej, chrześcijańskiej cywilizacji, zagrożonych przez kolejne najazdy barbarzyńców: Gotów, Tatarów, Szwedów, pułków carskich. Rozpoznamy w tym wyliczeniu „odwiecznych” wrogów Polski, którzy są także wrogami kultury. Jednak nawet całkowita zagłada Miasta nie oznacza klęski imponderabiliów, ich przetrwanie bowiem nie zależy od materialnych sukcesów, ale od wierności sprawie – nawet gdyby ocalał tylko jeden obrońca, poniesie on dalej przesłanie tych, którzy padli w boju. Tak głosiły starożytne przykłady: „Przechodniu powiedz Sparcie, tu leżym jej syny, prawom jej do ostatniej posłuszni godziny”. Oto od jakich mistrzów uczą się bohaterowie Herbertowskiego poematu wychowani na zasadach rycerskiego honoru Rolanda i stoickiej cnoty Marka Aureliusza, zapisanych w fundamentach Europy.

Ale obrona imponderabiliów nie jest po prostu kolektywnym zrywem, łatwym wybuchem entuzjazmu mas. Przeciwnie, wymaga jednostkowego, osobistego męstwa. Oto najtrudniejsza próba wierności. Obrońcy Miasta na taką najwyższej miary próbę są wystawieni. Nie wszyscy zresztą wytrwają.

Broniąc uniwersalnych wartości naszej kultury czynimy to zatem w osamotnieniu, opuszczeni przez sojuszników, przez „sprzymierzeńców za morzem”². Wiadomo, że ci, których „dotknęło nieszczęście są zawsze samotni”. Syndrom porzucenia przez tych, w których obronie ginimy, a więc syndrom szczególnego, wyjątkowego losu Polaków zapomnianych przez Europę – syndrom jałtański, ale nie tylko jałtański – należy do najczęściej nawiedzających naszą pamięć historyczną.

Stąd temat niewdzięczności owych „sprzymierzeńców za morzem”, podkreślający naszą bezinteresowność – oto umieramy dla wspólnej, narodowej i ponadnarodowej sprawy, chociaż bez nadziei zwycięstwa ani nagrody. Jakże daleko od rycerskiego ethosu obrońców Miasta do wyrachowanego pragmatyzmu gotowych do zdrady „kupców korzennych”, zapewne dość bliskich duchem „kalkulatorskiej”, kupieckiej mentalności ślących nam worki mąki „sprzymierzeńców za morzem”. I w obrębie Miasta znajdują się zdrajcy, i ta gorzka próba nie zostanie oszczędzona jego obrońcom – „twarz zdrady” we własnych szeregach.

Oblężone Miasto jako znak, symbol polskiego losu, to interpretacja narzucająca się w sposób oczywisty czytelnikowi obeznanemu z polską mitologią narodową, chociaż w poemacie Herberta słowo „Polska” nie pojawia się ani razu. Zwłaszcza czytelne są sygnały podkreślające ową sojuszniczą niewdzięczność oraz szczególność, wyjątkowość losu oblężonego Miasta. Oto nawet dzieci nasze są inne:

² Wszystkie cytaty z wiersza *Raport z oblężonego Miasta* pochodzą z tomu Z. Herberta, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992.

nasze dzieci nie lubią bajek bawią się w zabijanie
na jawie i we śnie marzą o zupie chlebie i kości
zupełnie jak psy i koty

Swoiste odczłowieczenie wynika z wyjątkowo nieludzkich doświadczeń, które przeżywamy (czytaj: tylko my przeżywamy).

Specyfika naszej sytuacji utrudnia empatię. Przekazanie przeżyć okazuje się czymś niemal niemożliwym. Z jakże trudnym zadaniem boryka się więc narrator-kronikarz wydarzeń. Jak opowiedzieć o czymś, co tak bardzo odbiega od codzienności szczęśliwego świata zachodniego? Jak powstrzymać się od nadmiaru emocji, od zbędnego komentarza, aby nie znudzić cierpiętniczą monotonią i nie zrazić słuchacza, który nie dzieli z nami wciąż odnawiającej się, beznadziejnej walki z zalewem barbarzyństwa? Niezrozumienie i osamotnienie, oto gorzka nagroda dla oddanych Sprawie. Ale, powtarzam, ich wierność nie załamie się nigdy, nawet gdyby Miasto upadło i gdyby ocalał tylko jeden z nich:

on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie Miasto

Paradoksalnie, kruchość „nośnika” („jeśli ocaleje jeden”) podkreśla niezwykłą moc imponderabiliów, które zostaną ocalone, a zarazem niezłomność owej „kruchej” jednostki niosącej na swoich barkach ciężar Miasta. Niezłomność ta jest poniekąd akcentem końcowym – mimo upokorzeń i klęski, trwa niezmiennie jako ów ogień niegasnący: „sny nasze” nie zostaną upokorzone.

*

Narrator-kronikarz opowieści o oblężeniu i obronie mitycznego Miasta podkreśla trudności zadania, które przypadło mu w udziale: przekazać wieść o samotnej, beznadziejnej walce, prowadzonej mimo nieuniknionej klęski osobistej. Pamiętamy, że poczuciem takiej – dyskretnie wyrażonej goryczy tragicznego losu wypełnione były poezje T. Gajcego czy K. K. Baczyńskiego, ale już wcześniej mówił o niej wiersz Mickiewicza *Do Matki Polki*. Osamotnienie jako los obrońcy imponderabiliów przekłada się na niemożność pełnego zakomunikowania postronnym tak szczególnego doświadczenia tragiczności:

ci których dotknęło nieszczęście są zawsze samotni
obrońcy Dalajlamy Kurdowie afgańscy górale

Trudność przemawiania do wyobraźni ludzi nie dotkniętych podobnym losem, a więc do obojętnych świadków cudzej tragedii, wyeksponowana jest

w autokomentarzu opowiadającego, w retoryce samej narracji („wiem monotonne to wszystko nikogo nie zdoła poruszyć”). Retoryka ta oparta jest zresztą na wyborze częstego u Herberta kolokwialnego tonu wypowiedzi, który sygnalizuje spontaniczność mówiącego. Uwyrażnia to wyjątkowość opisywanych zdarzeń: wymykają się opisowi, stają się trudno przekazywalne, a jednocześnie ton niektórych fragmentów opowieści wycisza możliwe echa postromantycznej grandilokwencji, dość często kompromitującej poezję patriotyczną.

Czy w tej stale podkreślanej szczególności „polskiego losu” należy widzieć przejaw swoistego polonocentrycznego wiktymizmu oraz pretensje do otaczającego świata, że tej szczególności nie dostrzega? A więc samoizolację? Czy oskarżamy „szczęśliwą Europę” o niezdolność do empatii, do współodczuwania? Tworzymy podział na my i oni? Ofiary (my) i obojętni widzowie (oni)? Czy jest tu obecny polski kompleks wobec Zachodu, syndrom niższości – wyższości, cierpiętnictwa i ofiary, wyszydzony groteskowo przez S. Mrożka w *Monizie Clavier*, a ongiś poetycko uwielbiony przez romantyków? Do kompleksu tego przyczyniają się posyłający nam „mąkę worki otuchy tłuszcz i dobre rady”, współczujący – niewystarczająco współczujący – sprzymierzeńcy, którzy wszakże „nie przeżyli długiego jak wieczność oblężenia”. A więc taka byłaby nasza inność nie do przewyciężenia, nie do przekazania („zapisuję – nie wiadomo dla kogo”)? Każdy cierpiący naród jest samotną wyspą, jego los, jego dramat jest niekomunikowalny, jak to w innym kontekście czytamy w *Trenie Fortynbrasa*: „żyjemy na archipelagach / [...] a te słowa cóż mogą cóż mogą książę”³.

Ponad „polską lekturą” wiersza można jednak, jak wcześniej wspomniałem, czytać go na wyższym poziomie uogólnienia. Miasto, które było figurą Polski, niezłomnie, bohatersko, choć bez fanfar walczącej z losem, staje się wtedy figurą człowieka – symbolem cywilizacji i jej oporu przeciwko niszczącym siłom barbarzyństwa. Tak pada Bizancjum pod ciosami azjatyckich najeźdźców, lecz myśl grecka zostaje ocalona i przeniesiona do renesansowego Rzymu przez kilku wygnańców. „Plus ratio quam vis” czytamy na drzwiach sali senackiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Podobnie trzcina myśląca u Pascala potężniejsza jest niż brutalna przemoc wszechświata. Przekonanie o wyższości imponderabiliów nad ślepią siłą jest cechą charakterystyczną cywilizacji zachodniej, która wyznaje przekonanie o istnieniu nienaruszalnej godności osoby ludzkiej, odrzucając program „ubestwienia” realizowany przez ideologie totalitarne, zrodzone na gruncie barbarzyńskich, azjatyckich despotii, od Kserksesa i Dżyngis-Chana po Iwana Groźnego i Józefa Stalina oraz jego mniej lub bardziej wiernych sukcesorów (jak L. Breżniew czy W. Jaruzelski). Przypomnijmy, że *Raport z oblężonego Miasta* powstał jako bezpośrednia reakcja poety na wstrząs, którym było wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981 roku.

³ Z. H e r b e r t, *Tren Fortynbrasa*, w: tenże, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 266.

Ale owa wojna z narodem – ów nagły przyływ absurdalnej przemocy: pacyfikacja strajków (m. in. w kopalni „Wujek”), masowe aresztowania, czołgi na ulicach, paraliż całego kraju, wyczuwalne w wierszu Zbigniewa Herberta – może przekładać się także na ponadnarodowy poziom mitycznego starcia cywilizacji i barbarzyństwa, starcia, którego terenem stał się zwłaszcza wiek dwudziesty. Wiek Holokaustu i Gułagu, wiek Oświęcimia i Kołymy. „Oblężone Miasto” to bowiem nie tylko Polska, to także dziedzictwo europejskiej duchowości grecko-rzymskiej i chrześcijańskiej broniącej godności człowieka wobec odczłowieczających go totalitaryzmów. Los Polski jawi się jako jeden z epizodów wielkiej batalii o ocalenie kultury ludzkości. Czy *Raport...* nabiera zatem znaczenia ponadpartykularnego, odrywa się od konkretnego wydarzenia z naszych dziejów (stan wojenny), a wręcz od „monotonnej” serii powtarzających się polskich nieszczęść, by stać się nośnikiem ogólnoludzkiego, ponadczasowego przesłania? Czy przekształca się w wielką metaforę, w symbol, w mityczną opowieść o bojach człowieka z zalewem przemocy? Opowieść czytelną dla wszystkich? Jak *Dżuma* Camusa?

Wspomniałem na początku o możliwym zestawieniu *Raportu...* z *Małą apokalipsą* Konwickiego. Te dwa znamienne teksty, mimo oczywistych różnic gatunkowych (wiersz i powieść), stanowią sui generis klamrę, otwierają (Konwicki) i zamykają (Herbert) polski „Sturm und Drang”, okres antykomunistycznej „burzy i naporu” rozpoczęty strajkiem gdańskim, a zakończony stanem wojennym. Powieść Konwickiego sytuuje się zresztą poprzez swój groteskowo-autoironiczny klimat na antypodach *Raportu z oblężonego Miasta*. Jednak korzeniami sięga również do polskiego mitu ofiary za ojczyznę. Oto narrator, mimo groteskowych arabesek, mimo ironicznych min i grymasów, podejmuje „archetypiczną” polską rolę cierpiącego za miliony Konrada czy Kordiana-Winkelrieda: idzie spalić się pod Pałacem Kultury na znak protestu przeciwko łamaniu praw człowieka w Polsce. Konwicki zaciekle niszczy to, co mogłoby monumentalizować powstającą (KOR-owską) opozycję, jej przedstawiciele są bezlitośnie deheroizowani, odzierani z mitycznej aureoli kombatantów, podobnie zresztą jak i autobiograficznie stylizowany narrator, co przydaje powieści „czarnego”, niemal nihilistycznego kolorytu. Rozpadający się świat PRL-owskiego komunizmu degraduje, zarażając wirusem zgnilizny, całą przedstawianą rzeczywistość. Jest ona głęboko skażona we wszystkich niemal swoich przejawach – od krajobrazu począwszy po realia codzienności: rozpad miejskiej infrastruktury i zapijaczonych bohaterów. Heroizm finalnego gestu narratora jest więc głęboko ukryty pod błazeńskim grymasem. Grymas ten powleka wszystko szyderczą, by tak rzec, ontologiczną bylejakością, na pozór nie pozostawiając miejsca na rolę tragiczną, na rolę bohatera.

*

Jak po dwudziestu latach, w epoce mody na ludyczne, zabawowe postmodernizmy, skutecznie podkopujące, „dekonstruujące” wszelkie próby pisarskiego zaangażowania w służbie idei, odczytujemy oba te dzieła, powstałe w klimacie tak odmiennym od dzisiejszego? Ich „sytuacja wypowiedzenia” była radykalnie różna od dzisiejszej „sytuacji odbioru”. Historycznie określone napięcia emocjonalne towarzyszyły lekturze *Małej apokalipsy* poniekąd sprzyjając jej „kultowemu” odbiorowi. Oto powieść znanego pisarza atakuje frontalnie system i to poprzez jego bezlitosne ośmieszenie, poprzez ogołocenie go z wszelkich śladów potęgi i prestiżu – w gruncie rzeczy komunizm nie budzi już strachu, niczym zdychające monstrum, chociaż potrafi jeszcze być dokuczliwy. A jednocześnie jest to powieść ukazująca pod groteskową, zabawową powłoką gotowość ofiary według najlepszych insurekcyjnych, a w gruncie rzeczy romantycznych wzorców. Nihilistyczny aspekt powieści wydaje się być jedynie autorskim chwytem, który ma wstydliwie osłonić i ochronić poakowską irredentę – bunt pokolenia KOR-owców, z Janem Józefem Lipskim na czele. Czytając dziś *Małą apokalipsę* wyraźniej ujrzymy migotliwą, by nie rzec postmodernistyczną, wieloznaczność.

W całkiem innej, uroczystej tonacji o honorze i „wierności sprawie” mówił Herbertowski *Raport...* powstały tuż po szoku stanu wojennego, gdy rozkładający się system zebrał siły i pokazał dość wysoką sprawność totalitarnego „barbarzyńcy”. Wtedy to „obrona trwa i będzie trwała do końca” mimo „najgorszej ze wszystkich – twarzy zdrady”.

Natomiast dzisiaj, gdy bohaterowie ówczesnego podziemia fraternizują się z bohaterami stanu wojennego: Zbigniew Bujak gra w tenisa z oficerem SB, który go śledził, a Witold Kulerski koresponduje przyjaźnie z generałem Jaruzelskim na łamach „Nowej Polski” (ten ostatni zaprzyjaźnił się zresztą również z Adamem Michnikiem), to, co wydawało się albo kloaką rozkładu (Konwicki), albo obliczem odwiecznej grozy barbarzyństwa (Herbert), zdaje się ewoluować w kierunku „koleżeńskie śniadanka” przypominającego bankiet słynnych przedstawicieli trzody i ludzi w zakończeniu Orwellovskiego *Folwarku zwierzęcego*. A zatem „śmierć frajerom”, którzy tamtą wojnę z komunistycznym totalitaryzmem i jej perypetie brali na serio ryzykując nieraz życiem, a bardzo często zwykłym ludzkim bezpieczeństwem, utratą pracy, szykanami, narażaniem się na pełną inwencji złośliwość służb specjalnych? Wszystko to byłoby tedy jedynie epizodem umiejętnie rozegranego spektaklu? Biada tym, co uwierzyli w jego autentyczność?

Raport... Herberta czytamy więc dzisiaj z niejakim rozchwianiem świadomości, niepewni, co jest (i co było) właściwie „grane”. Oto śmiertelnie poważna walka w obronie najwyższych wartości prowadzi do „happy endu”, gdy zwaśnione strony zasiadają do zgodnego spożywania kapitalistycznych darów

(okrągłego) stołu, a zwyciężeni komuniści przepoczwarzają się w zwycięskich (socjal)demokratów.

Innymi słowy recepcja *Raportu...* wydaje się poniekąd uzależniona od naszego obrazu stanu wojennego, od tego, czy opór wobec niego pozostanie mitem fundatorskim Polski Odrodzonej, a więc Nowym Początkiem, czy też ulegnie degradacji, dekonstrukcji – redukcji do niepoważnego epizodu w dziejach przemian elit peerelowskich jakoby od zawsze tęskniących do demokracji, niepodległości i wolnego rynku. Czyżby zatem poeta dał się zwieść pozorom uznając za mityczny bój Światła i Mroku coś, co było zaledwie chwilowym *qui pro quo*? Bohater podziemia okazał się nie-bohaterem, wróg – spolegliwym kontrahentem, a bój odwieczny – chwilowym nieporozumieniem?

Wyobraźmy sobie, że nagle dowiadujemy się, że proces filomatów miał na celu ocalenie polskiej substancji narodowej przez carską policję, że Tomasz Zan usatkwawszy się osiada jako totumfacki w pałacu sympatyka polskich uniwersytetów Nowosilcowa, a Joachim Lelewel drukuje ciepłe wspomnienia o dyskusjach na temat gminowładztwa prowadzonych z jego zwolennikiem, Wielkim Księciem Konstantym. Czy taka rewizja historycznych okoliczności zmieniłaby *Dziady*, *Redutę Ordona*, *Kordiana* w teksty budzące uśmiech późnych wnuków?

Wątpliwości dręczą coraz mniej licznych świadków wydarzeń ponurego grudnia 1981 roku.

Adam CZERNIAWSKI

FORTYNBRAS CZY HAMLET? – CZYLI O AUTONOMII POEZJI

W naturze poetyckiego języka leży przedstawianie sytuacji otwartych. To stanowi powód trudności i podniet, jakich dostarcza poezja, tu leży jej niebezpieczeństwo dla umysłów totalitarnych, których kontroli stale się wymyka. Poezja winna pozostać w rękach kontemplatorów raczej niż prawodawców.

W swych wspomnieniach księżna Marie von Thurn und Taxis Hohenlohe opisuje zdarzenie sprzed pierwszej wojny światowej, które miało miejsce podczas podróży turystycznej z R. M. Rilke. Przybyli do Werony nocą i poeta zapragnął zwiedzić amfiteatr rzymski w świetle księżyca. Ale brama jest zamknięta, a skulona przy wejściu wiedźma, która zdaje się pełnić funkcję odźwiernej, trwa niewzruszona aż do chwili, kiedy księżna oznajmia majestatycznie, że wielki poeta przybył tu umyślnie, aby podziwiać antyczne ruiny. Słowa księżnej natychmiast mobilizują staruchę, a księżna komentuje: „Bogu dzięki, we Włoszech «poeta» jest nadal słowem magicznym”.

Skoro wśród wielu niebagatelnych przywilejów, z których korzystał z racji bycia wielkim poetą, Rilke miał do dyspozycji zamek księżniczki w Duino – gdzie mógł tworzyć w warunkach idealnych – trudno wyobrazić sobie cóż jeszcze narody niemieckojęzyczne byłyby w stanie uczynić, aby utwierdzić poetę w roli bohatera i boga sztuki.

Jednakże ubóstwianie Rilke’go, choć spektakularne, miało ze strony każdego poszczególnego adoratora – a przede wszystkim adoratorki – charakter osobisty, ponieważ Rilke był poetą prywatności. Po wybuchu wojny światowej szybko zarzucił krótkotrwałą rolę narodowego barda i nigdy więcej nie brał na siebie odpowiedzialności moralnego i politycznego mentora.

Jakże inaczej prezentują się polscy poeci-bohaterzy!

Przez ostatnich dwieście lat znajdowali się pod prawie stałą okrutną presją polityczną i moralną. Wielcy romantycy przyzwyczaili rodaków do szukania w poezji ucieczki, pocieszenia i nadziei; ustanowili kryteria, wedle których Polacy nadal zwykle oceniają poetów. Do ich roli należało też, jak to wyraził J. Słowacki, przemienianie zjadaczy chleba w anioły; tę rolę społeczeństwo w pełni uznawało, w przeciwieństwie chociażby do społeczeństwa brytyjskiego, dla którego, wedle równie słynnego sformułowania P. B. Shelley’a, poeci

pełnią rolę „zapożyczonych prawodawców”¹ (por. P. B. Shelley, *Defence of Poetry*).

Okres powojenny narzucił innego rodzaju presje moralne i polityczne. Po- zornie nic się nie zmieniło: poetom znów przypadł obowiązek służenia etycz- nym i politycznym potrzebom. Ale tym razem potrzeby te były dyktowane przez obce mocarstwo i przez wrogą ideologię, wprowadzano je w życie za pomocą represji oraz obietnic przywilejów, szczególnie atrakcyjnych w społe- czeństwie zrujnowanym i otępionym wojną i okupacją.

Jak ta nowa faza poświęcenia się poetów dla rzekomych potrzeb narodu była sterowana, zostało udokumentowane i wyjaśnione w *Zniewolonym umyśle* Czesława Miłosza. Wraz z upadkiem kontroli komunistycznej nad życiem inte- lektualnym Polaków, ożyła dyskusja dotycząca moralnej degradacji w okresie stalinizmu wielu wybitnych poetów między innymi takich, jak Władysław Bro- niewski, Antoni Słonimski, Adam Ważyk i Jarosław Iwaszkiewicz. Od czasu do czasu poddawano też „lustracji” samego Miłosza, którego, być może, również należałoby uplasować wśród umysłów ongiś zniewolonych. Ostatnio zajęto się też Aleksandrem Watem i Wisławą Szymborską, zaczęto nawet kwestionować wczesną twórczość Zbigniewa Herberta, dotychczas uznawanego za wyjątkowy przykład poety politycznie, moralnie i artystycznie bez skazy.

Nie zamierzam tu ani wchodzić w szczegóły tych debat ani ujawniać nie- znane fakty. Chcę raczej spojrzeć z dystansu na ogólne kwestie moralne i es- tetyczne, które pojawiają się, gdy poeci występują w roli bardów, mędrców i mentorów. Nie jest to sprawa, która dotyczy wyłącznie Polski, ani nawet wyłącznie Europy środkowowschodniej. Przecież poeci tak różni jak Rupert Brooke, Wilfred Owen, William Butler Yeats, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Pablo Neruda, Louis Aragon, William Auden, Gottfried Benn, Bertolt Brecht i Salvatore Quasimodo dali się uwikłać w palące polityczne i moralne dylematy epoki, choć być może doświadczenie Polaków jest najpowszechniej- sze i najgłębsze.

Chodzi tu o dwie zachodzące na siebie kwestie: o moralny profil poezji i o moralny profil jej autorów. Zaczniemy od poezji.

Wychodzę z założenia, że poezja jest autonomiczną formą wyrazu, nie na- leży więc „mieszać” jej z traktatami moralnymi lub politycznymi. Czy poeta zatem ma w ogóle możliwość angażowania swej twórczości w sprawy bieżące bez kompromitowania idei autonomii dzieła?

Wydaje się, że da się sformułować dostatecznie jasną odpowiedź i zakreślić stosowne wytyczne działalności twórczej. Kluczem jest tu rozróżnienie między językiem opisowym a normatywnym. Zakładam, że jest intuicyjnie oczywiste, iż język etyki jest normatywny i przejawia się w formie nakazów powszechnych typu: „Nie zabijaj!” (czyli: „Nikommu nie wolno zabijać”). Poeta winien po

¹ Tłumaczenie wszystkich cytatów – A.C.

prostu unikać tego typu sformułowań. Wolno mu natomiast posługiwać się moralnie neutralnymi nakazami powszechnymi w rodzaju:

Młodości! ty nad poziomy
Wylatuj, a okiem słońca
Ludzkości całe ogromy
Przeniknij z końca do końca.

Lub szczegółowymi (których nie da się uogólnić, w przeciwieństwie do „Nie zabijaj!”), jak:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej załości,
A nie możesz li w onej dawnej swej całości,
Pociesz mię, jako możesz, a staw się przede mną
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną!

oraz:

Daj mi wstążkę błękitną – oddam ci ją
Bez opóźnienia...

Czyż więc poeta winien wykluczyć ze swej twórczości wszelkie wypowiedzi o charakterze moralnym? Nie – winien się posługiwać językiem normatywnym pośrednio, niejednoznacznie, dając czytelnikowi możliwość wyboru. Sięgając po różne chwyt, stwarzające w utworze wielogłosowość, autor może się odgraniczyć od głosów, które wprowadził do wiersza. Czytelnik sam zdecyduje, czy opowiedzieć się za którymś ze słyszanych głosów. Jest to w mojej terminologii poezja kontemplacyjna, jej twórców nazywam kontemplatorami.

Czytelnicy *Trenu Fortynbrasa (Studium przedmiotu)* Herberta zwykle sympatyzują z Hamletem, być może dlatego, że ci, którzy rządzą, lub mają po temu ambicje, nie tracą czasu na lekturę poezji. Opowiedzenie się po stronie Fortynbrasa jest co prawda możliwe w wypadku czytelnika pozbawionego takich ambicji, jest jednak bardziej prawdopodobne, że do lektury wiersza podchodzi on z góry przychylnie ustosunkowany do księcia. Znamy księcia dobrze, wiemy, że został głęboko dotknięty morderstwem ojca, w sumie jest postacią bardzo sympatyczną. Fortynbras natomiast jest wielką niewiadomą i jego nagłe pojawienie się w roli człowieka praktycznego u progu władzy nie zyskuje mu sympatii. W najlepszym wypadku reprezentuje konieczne zło. Czy jednak prawdą jest, że Herbert potwierdza nasze uprzedzenia? W żadnym wypadku. W utworze Herberta Fortynbras z dużym wyczuciem wychwala charakter księcia, który zdaje się świetnie rozumieć, i konkluduje, że „Dziś w nocy urodzi się / gwiazda Hamlet” – jest to obraz pełen szacunku i chwały. A w końcu – ktoś musi rządzić: sądzę, że lepszym w tej roli od wielu innych będzie Fortynbras.

Wniosek, jaki poeta proponuje, nie dotyczy ani moralności ani polityki. Moralna i polityczna ocena Hamleta wyrażona przez Fortynbrasa jest zawarta wewnątrz utworu i nie stanowi wskazówki do zajęcia postawy lub działania

czytelnika. Jest to raczej lekcja o charakterze egzystencjalnym: poeta zaprasza do namysłu nad złożoną naturą kondycji ludzkiej. Innymi słowy, choć utwór może zawierać zalecenia moralne lub ideologiczne, ogólny efekt będzie opisowy. Nie jest wyzbyty moralnej treści, zdania bowiem nie muszą być normatywne, aby skłonić do działania. Opis katastrofy może skłonić do pomocy ofiarom. Poezja może więc posiadać moralną treść bez posługiwania się zdaniami normatywnymi, a więc bez żadnej sugestii wkraczania w domenę kaznodziejstwa lub polityki.

Tyle jeśli chodzi o moralność wierszy. A jak jest z moralnością ich autorów?

Oczekuje się od prawodawców i sędziów gwarancji praworządności. Spodziewamy się, że moralisci, kapłani, nauczyciele i rodzice będą się we własnym życiu kierować normami etycznymi, które zalecają innym. Czy winniśmy oczekiwać podobnego zachowania od poetów? Polacy żywią takie oczekiwania wpojone im przez wielkich romantyków i potwierdzone przykładem wielu poetów współczesnych. Apriorycznie identyfikują piękno z dobrem. Przyjmują za pewnik, że ci, którzy tworzą piękno, muszą być moralnie nieskazitelni. Polak odrzuca myśl Yeatsa, że „umysł człowieka zmuszony jest do wyboru między doskonałością życia a doskonałością twórczości” (*The Choice*). Odrzuca bardziej konkretne, sformułowane przez Eliota rozróżnienie dotyczące psychiki twórcy, gdzie czym innym jest to, co w nim po ludzku cierpi, i to, co stanowi dynamikę jego twórczości. Jeśli jednak zgodzimy się, że nawet łajdacy potrafią pisać dobrą poezję – a mamy na to liczne dowody – zmuszeni zostaniemy konsekwentnie do zarzucenia identyfikacji poetów z kapłanami i moralistami. Jeśli zaś któryś poeta chce się widzieć w roli prawodawcy, musi w pełni rozumieć, na co się decyduje. Instrumentalna estetyka prawodawcy z konieczności ogranicza walory jego twórczości, ale jest to cena, którą często gotów jest płacić w zamian za autorytet moralny i wpływy polityczne, których się spodziewa. Utrzyma jednak autorytet moralny tylko tak długo, jak długo będzie się zachowywał jak prawdziwy prawodawca, gotów podporządkowywać się głoszonym przez siebie normom nie tylko w twórczości, ale również w zachowaniu osobistym. W przeciwnym razie zdobędzie opinię łajdaka. Straci podwójnie: zdecydowawszy się na pewne kompromisy w twórczości, aby móc skutecznie głosić swoje stanowisko moralne i polityczne, zostanie zdemaskowany i potępiony za obłudę.

Jeśli jednak polski czytelnik zechce obstawać przy wysokim poziomie moralnym poetów, winien wziąć pod uwagę rozróżnienie, którego nikt chyba dotąd nie przeprowadził. Zdarza się, że poeci, których publiczność adoruje za ich właściwą postawę moralną dotyczącą wszelkich palących spraw dnia, bywają łajdakami w stosunkach osobistych, podczas gdy poeci, którzy przyjmują stanowisko kontemplatorów, a więc zdają się umywać ręce od zajmowania stanowiska co do konkretnych problemów w życiu publicznym, potrafią zachowywać się nienagannie w życiu prywatnym. Z drugiej strony wolno przypuścić,

że nie wszyscy ci, którzy okazują troskę o dobro publiczne, czynią to altruistycznie: być może czynią to, aby zwrócić na siebie uwagę i tą drogą zdobyć autorytet i wpływy, o które trudno im w roli kontemplatorów, gdyż twórczość tego rodzaju wymaga od czytelnika – ze względu na swój bardziej złożony charakter – uważniejszej lektury. W niejednym kontemplatorze-Hamlecie czyha gotowy do skoku żądny władzy prawodawca-Fortynbras.

Ważną w tym kontekście jest sprawa tych poetów, którzy w jakimś momencie swojego życia zerwali z komunizmem. Dyskusje na ten temat na ogół obracają się wokół kwestii, czy taki zwrot należy uznać za dowód oportunistycznego, moralnego oświecenia czy też intelektualnej prężności. Bardziej owocnego wyjaśnienia należy być może szukać w analogii z nawróceniem religijnym. Tak można określić zbliżenie się do Kościoła rozczarowanego Heglem i Marksem Miłosza. To tęsknota do wartości absolutnych i do kompletnej moralnej asekuracji przyciąga umysły prawodawcze do systemów absolutystycznych. Kiedy z czasem okazuje się, że system taki nie spełnia pokładanych w nim nadziei, umysł prawodawczy szuka innego absolutyzmu. A jeśli żaden go nie zadowoli, będzie wykorzystywał swobody społeczeństwa liberalnego, by stworzyć nowy absolutny punkt oparcia.

Jako przykład wziąć można casus Stanisława Barańczaka, który w latach młodości był przez siedem lat członkiem partii komunistycznej. Po wystąpieniu z partii zdobył renomę modelowego antykomunisty i wolnomyśliciela. *Etyka i poetyka*, tytuł zbioru jego esejów, zgrabnie określa utożsamienie piękna z dobrem w funkcji prawodawcy. Mamy tu przykład, jak radykalna zmiana w postawie politycznej i moralnej może maskować równie silną ciągłość postawy intelektualnej. Partia ukształtowała Barańczaka na prawodawcę i takim pozostał po wypisaniu się z niej. Dwa przykłady dla ilustracji – można by cytować ich więcej.

Niedługo po przybyciu na Zachód Barańczak ogłosił w paryskiej „Kulturze” totalny atak na dorobek krytyczny Artura Sandauera. Barańczak zamierzył zniszczenie Sandauera w taki sam sposób, w jaki komuniści niszczyli swoich oponentów. Zapewne Sandauer był postacią nieprzyjemną i wielu miało powody, by go nie lubić, był jednak bystrym i odważnym krytykiem, którego sądy, jeśli miałyby być kwestionowane, winny być traktowane z respektem, nie zaś jako podstawa do denuncjacji. Jednym z autorów, których Barańczak broni przed Sandauerem, jest Herbert. Tu autor stosuje taktykę czepiania się drobnych błędów w opinii Sandauera o Herbercie – a opinia ta nie jest bynajmniej ujemna – taktykę, która ostatecznie nie dyskredytuje Sandauera, a raczej ujawnia banalną pedanterię Barańczaka.

Tę taktykę Barańczak rozwija w monografii poezji Herberta *Uciekinier z Utopii*. Cały pierwszy rozdział poświęcił systematycznemu „niszczeniu” wszystkich tych, którzy kiedykolwiek zajmowali się poezją Herberta. Tu już nie chodzi wyłącznie o polityczne animozje. Tu umysł prawodawcy działa wed-

ług prostego schematu: ja mam rację, wobec czego wszyscy inni racji mieć nie mogą. Jest to umysł ukształtowany w zamkniętym systemie ideologiczno-moralnym i tęskniący za utopijną czystością. Barańczak co prawda kreśli rozwój twórczości uciekiniera z Utopii, sam jednak pozostaje wierny utopijnej ideologii. Podobnie Miłosz w *Zniewolonym umyśle* nie dostrzega własnego zniewolenia.

W naturze poetyckiego języka leży przedstawianie sytuacji otwartych. To stanowi powód trudności i podniet, jakich dostarcza poezja, tu leży jej niebezpieczeństwo dla umysłów totalitarnych, których kontroli stale się wymyka. Poezja winna pozostać w rękach kontemplatorów raczej niż prawodawców. Prawodawcy naturalnie dążą do jednolicenia, zależy im na eliminacji dwuznaczności i ciemności – pragną nas sterować we właściwym kierunku. Lecz nawet arcy-prawodawca Auden przyznał, że „z poezji nic nie wynika” (*In Memory of W.B. Yeats*). I ta czysto estetyczna definicja pokrywa się ze sposobem, w jaki – argumentowałem – poezja radzi sobie z etyką i ideologią i zarazem tłumaczy, dlaczego przegrywa, kiedy pretenduje do pełnienia roli traktatów ideologiczno-moralnych.

Kiedyś w eseju *Pan Herbert cogitans*, zamieszczonym w zbiorze *Muzy i sowa Minerwy* (Wrocław 1994) poddałem ostrej krytyce logiczną niedorzeczność imienia Pan Cogito. Tu jednak muszę przyznać, że sama koncepcja maski, za którą poeta się ukrył, umożliwiła Herbertowi zachowanie otwartości i indeterminizmu, który winien charakteryzować poezję.

Józef FERT

HALA PANA COGITO CZYLI WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ

Zastanawiam się, dlaczego poeta skazał swoje wiersze – z wyjątkiem tych kilku – na całkowitą prywatność, na obieg w zamkniętym kole dwu serc, dwu par rąk... Dlaczego nie dopuścił ich przed oczy niczyje więcej niż tej „wyśnionej, wymarzonej”? Patrząc na jego dzieło „od końca”, możemy przyznać mu rację: rzeczywiście „to są chyba kiepskie wiersze”, a przynajmniej wobec tylu znakomitych jego utworów tak się mogą przedstawiać.

Najpierw próba wiersza. O Poecie bowiem powinno się może tylko wierszem!

w starych czasach sztuka
coś znaczyła
mówi flaszy
denko
w tęcz zachwył
w tęcz zachwył
prowadzi po schodach skrzypiących
w kalejdoskop
do gwiazdy
dymi też
mój wiersz
nie powiem
dym – na
poezja

za wiek po erze
ktoś zbierze czarną spadź

Ale dość wierszyków!

Właśnie ukazał się (w Lublinie dotarł do sklepu Leclerca) niecodzienny twór firmy „Małgorzata Marchlewska Wydawnictwo” – tom erotyków Zbigniewa Herberta zawierający dwa cykle poetyckie i kilkanaście nie powiązanych w cykl wierszy miłosnych napisanych blisko pół wieku temu dla Haliny Misiołek, muzy poetyckich pierwocin naszego Księcia Poetów.

Zaczynając od karty tytułowej zauważamy jej ekscytującą niecodziennność: Zbigniew Herbert, *Podwójny oddech, prawdziwa historia nieskończonej miłości*, wiersze dotąd nie publikowane, wyd. I, wstęp B. Szczepuła, Gdynia 1999, s. 108 (cena 16, 40 zł). W nocie copyrightowej wymienione zostały: Halina Mi-

siołek, Barbara Szczepuła, „Małgorzata Marchlewska Wydawnictwo”. Niestety nic o nich nie słyszałem.

Na wieść o objawieniu się owej książki skoczyliśmy z Władkiem i Andrzejem do naszego lubelskiego uniwersamu, wpadliśmy pomiędzy półki z książkami, pomijając inne, a następnie całą drogę do naszych spokojnych domostw przegadaliśmy o „za i przeciw” zdarzenia, którego oto jesteśmy świadkami. Zignorowaliśmy na razie kluczowy dla polonistów problem: co dobrego dla kultury narodowej wynika z ogłoszenia tych (nie powiem) na ogół dość słabowitych wierszy Herberta? To pominęliśmy, bo przecież wiemy nie od dziś, że „koń, jaki jest, każdy widzi...” – juveniliom zawsze ciężko egzystować u stóp i w cieniu góry późniejszego talentu, chyba że są to juvenilia Rimbauda! O tym nie mówiliśmy, bo zbyt kochamy Herberta, by się przejmować jego niewydarzonymi wybuchami miłosnej szczerości wobec starszej od siebie o lat dziewięć i wówczas legitymującej się dwiema córkami pani H. To przecież stara pieśń, powracająca przez wieki w najprzeróżniejszych konfiguracjach.

Rozprawialiśmy, zresztą z niejakim zaciętrzewieniem (ale trudno spodziewać się spokoju w sytuacji, gdy rozprawiają zapaleni wielbiciele jakiejś wartości, wobec której inni także próbują – jak potrafią – wyrażać swe uwielbienie), głównie o tym, czy owa edycja, którą z wierzchu zdążyłem obejrzeć jeszcze w sklepie, podpada pod jakoweś paragrafy prawne. Zdumiewające, nigdy bowiem – z wyjątkiem przedwojennego procesu Przesmyckiego z Pinim o tom wierszy Norwida – nie patrzyłem na książki zawierające poezję przez filtry prawniczych „paragrafów”. Ale i mój odwieczny kolega i adwersarz Władek raczył preferować raczej taką paragrafijną opcję naszej dysputy; Andrzej z kolei koncyliacyjnie łagodził spór.

Może to sklepowy nastrój podsuwa takie tony? Ale nawet po opuszczeniu Leclerca nie udało się nam wyzwolić od presji prawa autorskiego. Pytanie: czy ta garść Herbertowskich rękopisów powinna była – w sensie prawnym – ujrzeć światło dzienne przed upływem 50 lat od śmierci autora lub, jeśli tak, to przynajmniej z copyrightowym udziałem prawnej spadkobierczynie poety? A co na to powie *Prawo autorskie* swoją ordynarną polszczyzną (np. w artykułach 17., 52., i 6.)? Udział w tym przedsięwzięciu spadkobierczynie praw autorskich na pewno nie przesądziłby jednoznacznie o wartości czynu w sensie moralnym, ale zaświadczyłby przynajmniej o towarzyskiej (w sensie szerokim, czyli społecznym, i w sensie węższym – czyli osobistym) dojrzałości firmy „Małgorzata Marchlewska Wydawnictwo”. Czuję, że naruszono tu jakieś istotne dobra. Nie jestem jednak prokuratorem i – obłudnie ubolewając nad krzywdą wyrządzoną pamięci nieżyjącego poety – gotów byłbym się szczerze po polonistycznemu ucieszyć z kapitalnej okazji do dotknięcia tak zazdrośnie przez niego skrywanych pierwocin swego talentu.

Ścisła dyskrecja, kurtyna milczenia, zasłona miłosierdzia spuszczone na te pierwsze porywy geniuszu?... By to uzmysłwić, dość wspomnieć zawziętą wal-

kę Herberta z krytykami, którzy nieoględnie przypomnieli mu pewne aspekty jego udziału w socrealistycznych imprezach lat pięćdziesiątych: w paksowskiej antologii „...każdej chwili wybierać muszę” (*almanach poetycki*) czy w konkursie na V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów¹. To przesadne eksponowanie karty przeszłości nie do końca czystej można rozpatrywać w kontekście nie tylko drażniących niekiedy pozaliterackich deklaracji poety, ale też pozycji jego debiutanckiego tomu *Struna światła* (1956), który może się jawić jako księga ponad zwyczajność piękna i dojrzała, a równocześnie jakoby niczym ważnym nie poprzedzona. Tymczasem „fenomen” tego debiutu (zresztą również tomów następnych) objaśnia, choć równocześnie niemiłosiernie gmatwa, garść wierszy – niekiedy nadzwyczaj pięknych i dojrzałych i zresztą przez poetę w większości prawie bez zmian przedrukowanych w *Strunie światła* – które znalazły się w owej skazanej na niepamięć antologii². Tajemnica powołania poety! Niejasne są te przeznaczenia. Jeśliby bowiem próbować prognozować przyszłość pisarską Herberta z kilku debiutanckich wierszy ogłoszonych w „Tygodniku Powszechnym” pod koniec 1950 roku³, cóż objawiłoby się, prócz może silnego wrażenia „stylizacji”? Oto jeden z tych „zapomnianych” przez poetę wierszy:

Jerzemu Zawieyskiemu

Palce wrzeciona dźwięków przyczynę melodii
Zanim złożysz na strunach by mówić z powietrzem
Połóż na własnej twarzy niech je oddech przetrze
Pomyśl jak Jan Sebastian znalazł klucz do nieba
Którym przedtem otwierał tylko pięciolinie

*

Palce wrzeciona linii mądrzy rysownicy
Kładą na białych kartach z których kształt wykwita

¹ Zob. Z. Ł a p i ń s k i, *Jak współżyć z socrealizmem: szkice nie na temat*, Londyn 1988, s. 97-101.

² „...każdej chwili wybierać muszę” (*almanach poetycki*), red. M. Bieszczadowski i in., Warszawa 1954, Wydawnictwo PAX. Nakład 2 000, jak na owe czasy, nie jest zawrotnie wielki, bo np. pięciokrotnie więcej egzemplarzy otrzymał almanach „Iskier”: *Almanach literacki*, red. W. Leopold, Warszawa 1954. Dodajmy, że oba tomy wypromowały – z różnych niejako pozycji – przynajmniej kilku pisarzy, którzy później wyraziście zaznaczyli się w polskiej literaturze. W paksowskim almanachu natykamy się np. również na Stanisława Grochowiaka, a w książce „Iskier” m. in. na Ernesta Brylla, Jerzego Harasymowicza i Marka Hłasę.

³ Z. H e r b e r t, *** [Palce wrzeciona dźwięków...], „Tygodnik Powszechny” nr 51-52 z 17-24 XII 1950; *** [Powietrze mieszka w instrumentach...] oraz *Dwie stance: Sierpień, Morze*, „Tygodnik Powszechny” nr 53 z 31 XII 1950.

I trwają nad zmiennością lat trwogi wyzbyte
 Księżniczki holbeinowskie zaszyte w uśmiechy
 Których wargi są wagą przyszłych konstelacji

*

Palce wrzeczona wierszy o młodzi poeci
 Ważcie długo na wargach nim dotkniecie karty
 By ponad zamęt świata zatopione barwy
 Zapach odejścia w kwiatach i nietrwałości słów
 Słyszano głos jedyny głos który nas woła

Wiersze zagrzebane w pozółkłych, kruchych, pachnących kurzem i tytoniem kartach „Tygodnika Powszechnego”.... Ale oto otrzymujemy cały zbiór wierszy, nie pojedyncze zdarzenia liryczne. Ta więc przygarść postrzyżynowych pukli – *Podwójny oddech* (cóż za tytuł!) – mogłaby podsunąć zachłanną myśl, że nareszcie odzyskujemy brakujące ogniwo ewolucji, co czyni świat bardziej zrozumiałym, a przez to – chciałoby się wierzyć – bardziej znośnym. Przypuszczam, że podobnymi intencjami kierowały się też trzy niewiasty odpowiedzialne za tę edycję, uwiecznione na stronach tytułowych. Nie chciałbym bowiem snuć podejrzeń, że powodowała nimi wyłącznie damska potrzeba zademonstrowania swojej niezwykłości. Dama, jaka jest, każdy widzi...

Niestety. Nie oszczędzono mi rozczarowań, a może nawet gniewnego zaślepienia, które popycha mnie oto do pisania tego donosu do wieczności. Pomijam na razie głębsze rozważania nad aspektami moralnymi sprawy, choć na pewno nie są one mało ważne, i tymczasem proponuję na ową książeczkę spojrzeć okiem księgarza, krytyka, historyka literatury.

Rzecz w każdym calu zrobiona została po amatorsku. A przy tym skażona jest licznymi błędami językowymi i technicznymi. Imituje książkę, ale książką prawdziwą nie jest. Przypomina poczwarkę, która nie wie, jak się wydobyć z nieopatrznie przez siebie utkanego kokonu. Podstawy tekstowej, z której książka czerpie, autor nie przeznaczył przecież do druku, a przynajmniej nie w takiej, jak to zrobiono, formie. Rzecz zapewne na wieki miała pozostać rękopisem, niepowtarzalnym upominkiem zakochanego poety – o święta naiwności natchnionych pięknoduchów! – zaistniałym w jednym jedynym egzemplarzu – dla tej jednej jedynej... Na stronach tytułowych Herbertowskich „tomików” widnieją przecież noty napisane jego ręką: „Nakład oczywiście własny” – to przy tomiku *Podwójny oddech* (z roku 1950), i druga nota, przy tomiku *Pięć wierszy dla Hali*: „Nakładem autora, Warszawa 1953”. Nigdy potem autor nie sięgnął do swych wierszy, zebranych w pierwszym cyklu, nigdzie ich nie przedrukował. Pisał zresztą w liście dedykacyjnym do swojej „najmilszej”: „To są chyba kiepskie wiersze, gdyż nigdy nie mogłem opanować wzruszenia, kiedy pisałem” (s. 29).

Inaczej postąpił z wierszami w cyklu drugim, dwa z nich trafiły do tomu *Struna światła*: pierwszy, oznaczony w rękopisie gwiazdkami, uzyskał w druku tytuł *Drży i faluje*, w tomie tym znalazł się też utwór *Wersety panteisty*, a także wiersz *Mama*, zapewne podarowany adresatce – podobnie jak kilkanaście innych, zebranych w omawianej tu edycji – w bliżej nieokreślonym czasie, ale chyba później od całego cyklu. Z kompozycji *Pięć wierszy...* autorskiego druku doczekał się jeszcze jeden: *Niepoprawność*, który znalazł się w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Wymienione wiersze (łącznie cztery spośród 30 zebranych obecnie w tomie *Podwójny oddech*) poddał poeta w edycjach książkowych różnorodnym – na ogół jednak nieznacznym – przetworzeniom. Na karcie tytułowej *Podwójnego oddechu* czytamy tymczasem: „wiersze dotąd nie publikowane”...

Jak w tej sytuacji oceniać przedsięwzięcie wydawnicze Małgorzaty Marchlewskiej? Nieczystość intencji wyziera z każdego miejsca tego edytorskiego kuriozum. Jest to bowiem książka jak gdyby wyrwana z jakiejś fazy przygotowań do wydania, nie zaś ukończona edycja Herbertowskich juveniliów. Nawet farba drukarska – w różnych odcieniach zieleni – dokuczliwie nieczytelna, podsuwa skojarzenia raczej z ozalidem (wydrukiem próbnym w przedostatniej fazie produkcyjnej książki, pozwalającym skontrolować głównie prawidłowość łamania) niż z gotowym produktem sztuki drukarskiej. Wydawca zamieścił wprawdzie faksymilia rękopisów Herberta, ale wykonane tak słabo, tak nieczytelnie (znów ta nieszczęsna zielona farba w różnych odcieniach!), że nawet użycie mocnego szkła powiększającego nie zawsze pozwala je odcyfrować. A przecież kiedyś wiersze te trafiły do rąk adresatki zapewne w postaci idealnie czytelnych, elegancko skomponowanych czystopisów. Widać to nawet na tych nędznych reprodukcjach. W małoformatowym tomiku (16 x 11,5 cm, z czego prawie połowa powierzchni przypada na marginesy!) odwzorowania autografów poety przybierają formę nużąco nieczytelnej ilustracji, zmieniają się w zielone plamy na przemian z zielono mrugającymi ich przekazami drukowanymi. Więc po co te zielenie, te sztuczki z podobizną autografu? Dla ozdobności?

Owszem nie pożałowano tu i innych ozdób: jest legitymacyjne zdjęcie Herberta (czy chodzi o to samo, które zabrała adresatce wspomniana we wstępie „miła pani”, która pisała pracę magisterską o Herbercie?) i kilka innych zdjęć, na których – domyślamy się – uwieczniona została muza pieśni miłosnej młodego Pana Cogito (jej zdjęcie przyozdabia też okładkę tomiku).

Oczywiście ani słowa, skąd zdjęcia, kto je wykonał, w jakim czasie... W ogóle większość najistotniejszych dla czytelnika informacji edytorskich pominięto: kto i jak dotarł do rękopisu, gdzie się obecnie on znajduje, w jakim jest stanie. Nic! Owszem, książkę przyozdobiono również „wstępem” – pióra Barbary Szczepuły – domyślamy się, głównej sprawczyni tego przedsięwzięcia wydawniczego, ale próżno w nim szukać pożywnych informacji filologicznych i doku-

mentacyjnych, prócz łzawej historyjki miłosnej, ilustrowanej okruchami wspomnień starszej pani oraz obfitymi cytatami z listów Herberta do swej Hali.

Ich romans, jak można wywnioskować z cytatów i owej dziennikarskiej rozmowy wplecionej we wstęp do *Podwójnego oddechu*, trwał od 1950 do 1961 roku, jednostronne wyrazy pamięci (po oświadczeniu Herberta, że zakochał się w innej – choć osłodził to klasycznym „ale ciebie zawsze będę kochał” – Pani H. zerwała z nim wszelkie kontakty) właściwie nie ustały do śmierci poety. Z tego wszystkiego można oczywiście utkać dobrze sprzedającą się, „towarową” książkę. Cóż, kapitalizm zbłądził pod strzechy prędzej niż niejedno ważne dzieło. Na szczególną ironię w tym wszystkim zakrawa deklaracja Pani H.: „Moja miłość nie skończyła się nigdy” (s. 19), tymczasem publikacja owych prywatności po upływie zaledwie kilkunastu miesięcy od śmierci poety wywołuje jednak inne wrażenie, ... chyba że Panią Helenę ktoś najzwyczajniej po kupiecku podszedł i wykorzystał, nie bacząc na obyczajowe konotacje swojego wyczynu.

Dodać trzeba, że mimo niewątpliwej staranności Herbertowskich rękopisów (oczywiście tego też trzeba się domyślać), nie do końca można ufać ich drukowi. Dla przykładu fragment wiersza *Ręce i oczy*:

Ręce coraz to dłuższe
a długie to znaczy bezradne
oczy coraz to większe
załapiają powieki
Ręce moje szukają
oczy popłyną do światła

Pomijam niezgrabstwo całego obrazu, bardziej zaniepokoiło mnie jedno z wyrażen: „oczy załapiają powieki”, owszem w *Słowniku warszawskim* jest wyraz „załapić”, ale porównanie grafologiczne liter „ł” i „t” podpowiada, że może to być zarówno wyraz „załapiają”, jak i „zatapiają” (proszę porównać owo „t” w wyrazie „tapety” w autografie wiersza *Piosenka o nas* i w kilku innych miejscach, żeby zauważyć skłonność pisownianą poety do oznaczania „t” identycznie jak „ł”)... Estetycznie zbyt wiele przez to się nie zyskuje, ale przecież w tym samym wierszu poeta użył znamiennej metonimii:

oczy coraz to większe
dwie zatrzymane łzy

„Łzy” asocjacyjnie niewątpliwie bliższe są „zatapianiu” niż „załapianiu”.

Pora przejść na pole samej poezji zawartej między zielonymi okładkami *Podwójnego oddechu*. Pomijam wiersze znane z wersji drukowanych w tomach *Struna światła* i *Hermes, pies i gwiazda*, dodam tylko, że wiersz *Mama* – z pewnością jeden z bardziej udanych utworów młodzieńczych Herberta – doznał

najgłębszego przetworzenia; w wersji późniejszej zatarła się na przykład interesująca fraza „historycznoliteracka”:

czyta mój wiersz
 – nic nie rozumiem
 chciałam abyś był inżynierem
 albo doktorem
 [...]

 ponieważ jestem niepodobny do marzeń
 wyjeżdżam zaopatrzony
 w ciepłą bieliznę
 i przykazania o zdrowiu
 (*Mama, Podwójny oddech*)

Na to miejsce weszła równie ciekawa, ale jednak inna mowa:

ten który upadł z jej kolan
 zaciska usta i milczy
 [...]

 syn niepodobny do marzeń
 (*Mama, Struna światła*⁴)

Pozostałe wiersze w wersjach książkowych nie uległy tak znacznym przeróbkom. Nawiasem mówiąc, na ogół na tych przeróbkach zyskały, jak na przykład wiersz *Wersety panteisty*, szczególnie interesujący ze względu na osnovę „Herbertowskiego” rytmu, który tu stopniowo dostępuje łaski stylu; w wersji autografowej znajdujemy:

słowa co miały być ochroną ciała
 niech mi przepaści przyprowadzą.
 (*Wersety panteisty, Podwójny oddech*)

W wersji książkowej wiersz nabiera męskiej zwięzłości i muzycznej dobitności:

słowa co miały chronić ciało
 niech mi przepaści przyprowadzą
 (*Wersety panteisty, Struna światła*⁵)

W artykule wstępnym do *Podwójnego oddechu* czytamy ciekawą uwagę o tych wierszach autorstwa samej ich adresatki: „Wolałam Różewicza, bo wier-

⁴ T e n ż e, *Mama*, w: tenże, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 49.

⁵ Tamże, s. 55.

sze Herberta wydawały mi się takie trochę... bezosobowe. Ale nie wszystkie, oczywiście” (s. 6). Myślę, że to bardzo poprawne odczucie, aczkolwiek niekoniecznie trafna ocena („wolałam...”). Pani H. otrzymała przecież od samego twórcy początek nici, która – jak się okazuje – prowadziła na szczyty poezji polskiej. Ale trudno się dziwić brakowi dystansu u osoby tak głęboko zaangażowanej w samą personę raczej niż w jej kreatorskie dokonania. Tak, tomik ten – tak nieudolnie i wręcz niechlujnie wydany – pozwala wejrzeć w głąb początków twórczości Herberta, początków w zasadzie nieczytelnych w jego dojrzałych tomach wydawanych od 1956 roku.

Zastanawiam się, dlaczego poeta skazał swoje wiersze – z wyjątkiem tych kilku – na całkowitą prywatność, na obieg w zamkniętym kole dwu serc, dwu par rąk... Dlaczego nie dopuścił ich przed oczy niczyje więcej niż tej „wyśnionej, wymarzonej”? Patrząc na jego dzieło „od końca”, możemy przyznać mu rację: rzeczywiście „to są chyba kiepskie wiersze”, a przynajmniej wobec tylu znanych jego utworów tak się mogą przedstawiać. I nic tu nie pomoże sztuczne obiektywizowanie, odrywanie świadomości od tego, co w jego poetyce nastąpiło „potem” – Herbert zbyt mocno wpisał się nam w świadomość jako autor wierszy najpiękniejszych, by akceptować utwory „takie sobie”. Bez wątplenia sam to rozumiał i godził się na dramatyczne wykreślenie z dorobku wcale niebłahej liczby tekstów. Myślę, że w którymś momencie jego praktyki poetyckiej pojawił się imperatyw poezji ponadosobistej, i za tym głosem poszedł do końca. Tymczasem wiersze i wierszyki z obu miłosnych cykli, a też wiele innych sprzed *Struny światła* (a jeszcze bardziej – sprzed następnych tomów) nie dorastały do tej – jakże trafnie przez Panią H. odczutej, choć wówczas dopiero zawiązkowej – „bezosobowości”, którą należałoby raczej nazwać chyba ponadosobnością. Jakże proroczo odpycha od siebie – choć gra – te wiersze w kodzie dedykacyjnej *Naszej miłości*:

„Na tym właśnie polega poezja.

Jeszcze chciałbym Ci powiedzieć, kochanie, że jesteś właściwą autorką tych wierszy i bardzo pragnąłbym abyś odnalazła w nich swój oddech”.

To czucie wieszczę dopiero się w poecie formuje, choć tak naprawdę formować się będzie do końca, do jego niezwykłego *Epilogu burzy*, w którym ramię zachodu napotyka ramię wschodu i odpomina się początek wszystkiego. Początek nieskończoności. Czytając jeden z pożegnalnych wierszy poety, *Czułość*, widzę ostatnie rzeźby-bruliony Michała Anioła zgromadzone we florenckiej Galerii Akademii – te wiekowe oliwki powykręcane przez wszelakie dopusty boskie i ludzkie w ciągu długiego żywota, te łzy bezradnej dobroci padające na ciało zimnego w swej pysznej genialności *Dawida*... Tak dociera do mnie *Czułość*.

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam
czułości do kamieni do ptaków i ludzi
powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam
twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
streszczasz tragedię na romans kuchenny
idei lot wysokopienny
zmieniasz w stękanie eksklamacje szloch

Opisać to jest zabić bo przecież twoja rola
siedzieć w ciemności pustej chłodnej sali
samotnie siedzieć gdy rozum spokojnie gwarzy
w oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy⁶

P.S. Właśnie objawił się „ciąg dalszy” sensacji wokół prywatnego życia Pana Cogito. Ta sama posiadaczka Herbertowskich papierów ogłosiła – przy pomocy wydawnictwa Małgorzyty Marchlewskiej – tom listów poety: Z. Herbert, *Listy do muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości. Listy dotąd nie publikowane*, Gdynia 2000. I znów – idendyczność programu wydawniczego, szczególna ignorancja, przykre niedbalstwo, a przy tym jakaś rozbijająca naiwność... Oto cytat z listu Herberta do „kochanej Haluni” z 15 stycznia 1951 roku: „Nie wspominaj o mnie nikomu [...]. Spal listy i wiersze, i wszelkie ślady” (s. 5). Sapiienti sat!

⁶ T e n ż e, *Czułość*, w: tenże, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 74.

Piotr SIEMASZKO

PIĘKNO JAKO ODPOWIEDŹ.
O MALARSKICH FASCYNACJACH
ZBIGNIEWA HERBERTA

Dzieła starych mistrzów skrywają sekret piękna, wiedzę na temat dobra i zła, proponują estetyczny imperatyw zdolny reanimować kulturę harmonii i ładu. Herbert – zgodnie z dobrym zwyczajem klasyka – zawsze starał się wprowadzać w rzeczywistość porządek, nadawać jej proporcje, demaskować pozory, odczuwał lęk przed tym, co abstrakcyjne i nieokreślone.

Od chwili publikacji rysunków Herberta¹ mamy pewność, że ten wybitny znawca malarstwa europejskiego był również doskonałym rysownikiem. Kreślone precyzyjną linią krajobrazy greckiej prowincji, klasycznie zrównoważone, oszczędne, o swoistej rytmice, delikatne, choć pełne wewnętrznej energii są przedłużeniem tego skupionego spojrzenia, które obejmowało świat przedmiotów z podziwem i uwielbieniem. Precyzja, oszczędność, dyscyplina. Słowa, którymi po wielekroć opisywano wiersze Herberta, okazują się przydatne również do opisu jego rysunków. W naszej świadomości autor *Struny światła* pozostanie zapewne przede wszystkim poetą. Nie sposób oprzeć się jednak wrażeniu, że sztuki plastyczne wyróżniał w sposób zdecydowany. Stawiał je ponad muzyką, bo ta wydawała się mu zbyt abstrakcyjna i zwodnicza, stawiał je nawet ponad poezją, obawiając się ulotności słów.

Herbert-esteta jest bowiem zarówno materialistą typu jońskiego, szanującym świat jako zbiór przedmiotów i dostrzegającym w nim ową arché – pierwotną zasadę natury, a jednocześnie rzecznikiem platonizmu aktualizującym ten model aksjologiczny, w którym piękno współlistnieje z dobrem. Podobnie jak jego bohater „uwielbiał rzeczy trwałe / prawie nieśmiertelne” (*Pana Cogito przygody z muzyką, Elegia na odejście*)², otaczał adoracją kamienie, stoły, lampę naftową, kałamarz, uwielbiał greckie świątynie i gotyckie katedry, bo te cuda dawnej architektury przechowały w sobie również cud świętego przeżycia. Uwielbiał stare obrazy, bo w nich osobowość artysty zapisała się razem z klimatem epoki, jej gustem i jej dramatyzmem, bo przez uchylone drzwi

¹ Mam tu na myśli przede wszystkim rysunki Herberta zamieszczone w 68 numerze „Zeszytów Literackich” z 1999 roku.

² Wiersze Herberta przytaczam według następujących wydań: *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997; *Napis*, Wrocław 1999; *Pan Cogito*, Wrocław 1994; *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1999; *Rovigo*, Wrocław 1992; *Elegia na odejście*, Wrocław 1992; *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

Pietera de Hoocha czy otwarte okna Vermeera można było przyjrzeć się zawsze intrygującej przeszłości. Biografie malarzy, historie ich dzieł, przedmioty powołane do istnienia genialną zręcznością sztukmistrza, cały ten alchemiczny inwentarz powstający w projektach dawnych architektów, w malarskich szkicownikach, w kruchych manuskryptach, układa się w myśli Herberta w sekretny język skrywający prawdę o świecie, człowieku, o kulturze i jej przeznaczeniu. Sztukę czyta on tak, jak czyta się pełen niespodzianek poemat, poemat, który mimo różnorodności i bogactwa wątków i dygresji, odsłania swe powiązania, zdradza wewnętrzną logikę i integralność konstrukcji. Jest ona dlań owym muzeum wyobraźni, zbiorem rzeczy pięknych, których urok obezwładnia, poraża, przykuwa do jednego miejsca, czasem opowieścią o wielkich artystycznych indywidualnościach zmagających się z oporną materią koloru, linii, światła, czasem pasjonującą biografią twórców, traktatem moralnym lub filozoficznym albo fascynującym dokumentem opisującym przyziemną rzeczywistość. Herbert jest poetą wyraźnego konturu, wyznaczającego granice między dobrem i złem, pomiędzy tym, co piękne, i tym, co odrażające, poetą linii czule obejmującej przedmiot, linii wyznaczającej stateczny puls kształtom, prawom, życiodajnemu oddechowi. W jednym z ostatnich wierszy pisał jeszcze: „Panie, / obdarz mnie zdolnością układania zdań długich, których / linia jak zwykle od oddechu do oddechu wydaje / się linią rozpiętą jak wiszące mosty jak tęcza alfa i omega / oceanu” (*Brewiarz* [II], *Epilog burzy*).

Herbert cenił klasycyzm z jego powściągliwością, powagą, rozsądkiem, matematyczną, a więc niezmienną logiką, z jego geometrycznym porządkiem i autorytetem liczby, w którym wyraża się głęboka mądrość pitagoreizmu³. Jednak w klasycyzmie poszukiwał nie tylko piękna, reguły klasycznej estetyki przenosił bowiem w obszar znacznie bardziej uniwersalny, poszukiwał w nich potwierdzenia ontologicznego i etycznego ideału, gdzie geometria będzie gwarancją trwałości, a rygor klasycznej doktryny skuteczną obroną przed zakusami szarlatanów unicestwiających kamienną realność bytu, kruszących konkret, niszczących formę. Tak jak dla pitagorejczyków liczba zmieniała się w punkt, linię, geometryczną figurę, a ta z kolei wchodziła w związki z żywiołami, tak Herbert przekłada porządek i konkret na dobro, chaos i abstrakcję na zło, w stabilnej konstrukcji postrzega wyraz kulturowej siły, w rozchwianej i rozmytej formie widzi zwiastun zagrożenia. Dlatego w swoich refleksjach zwraca się zwłaszcza ku tym twórcom, którzy najpełniej realizują ideał klasyczny, którzy piękno kojarzą z dyscypliną, powściągliwością, proporcją. Stąd bezwzględne uznanie Albertańskiej teorii piękna mówiącej, iż piękno „jest zgodnością i wzajemnym zgraniem części w jakiegokolwiek rzeczy, w której te części się znajdują.

³ Na temat związków Herberta z myślą presokratyków piszę w książce *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.

Zgodność tę osiąga się poprzez pewną określoną liczbę, proporcję i rozmieszczenie, tak jak tego wymaga harmonica, która jest podstawową zasadą natury”⁴. Stąd fascynacja sztuką Piera della Francesca, Gerarda Terborcha, Torrentiusa, Willema Duystera czy wczesnych sienneńczyków.

W sztuce Piera dostrzega właśnie prostotę geometrycznych podziałów, architektoniczny projekt przestrzeni, hieratyczność postaci, ich bezosobową i beznamiętą siłę. Podkreśla zatem, że *Zwiastowanie* „wkomponowane jest w precyzyjną albertiańską architekturę o świetnie wyważonych masach i nieomyślnej perspektywie” (*Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 169)⁵, *Znalezienie i dowód prawdziwości krzyża* to „harmonia marmurowych trójkątów, kwadratów i kół” (s. 170), natomiast w *Biczowaniu*, które według Herberta jest najpełniejszym wyrazem estetycznych zaleceń Leona Baptysty Albertiego, „wszystkie nici kompozycji są chłodne, rozważne i napięte. Każda z postaci stoi w rozumnie budowanej przestrzeni jak bryła lodu. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że demon perspektywy panuje tu niepodzielnie” (s. 179). Proste reguły geometrycznej kompozycji tworzą rzeczywistość pełną przemyślanego ładu, a wszystkie jej składniki są ze sobą zgodnie powiązane i wzajemnie się tłumaczą: „Kompozycja jest metodą – przypomina za Albertim Herbert – dzięki której elementy przedmiotów i elementy przestrzeni składają się w obrazie na całość. Narracja da się uprościć do figur, figury rozkładają się na członki, członki na stykające się ze sobą powierzchnie jak ściany diamentu” (s. 178).

Te same reguły rządzą malarstwem mistrzów holenderskich. Niezwykła *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa jest przykładem skrajnej dyscypliny, oszczędności, ładu, świadectwem doskonałej niemal harmonii i miary, dziełem „wspaniale cielesnym i klasycznie zamkniętym” (*Martwa natura z wędzidłem*, s. 111), kompozycją elementów podporządkowanych geometrycznej konwencji, gdzie „światło określa figury z geometryczną precyzją” (s. 113). Wybitny portrecista G. Terborch zmierzał w swej sztuce „do niemal skrajnego ograniczenia środków malarskich [...] formę budował zwartą, statyczną”, a kompozycje jego dzieł można porównać „do wrzeciona albo dwóch stożków złączonych podstawami” (s. 79). Podobnie skonstruowane są dzieła W. Duystera. Jego *Wesele* to kompozycja „prosta, geometrycznie uporządkowana, rytmy proste, przeważnie pionowe” (*Willem Duyster (1599-1635) albo dyskretny urok soldateski*, s. 21).

⁴ Cyt. za: P. Trzeciak, *Piero della Francesca*, w: *Sztuka świata*, t. 5, Warszawa 1992, s. 217.

⁵ Eseje Herberta przytaczam według następujących wydań: *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991; *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993; *Fernand Leger*, „*Twórczość*” 1955, nr 11; *Od Davida do Cezanne’a*, „*Twórczość*” 1956, nr 8; *O Etruskach*, „*Twórczość*” 1965, nr 9; *Węzeł Gordyjski*, „*Więź*” 1981, nr 6; *Akropol i duszyczka*, „*Więź*” 1973, nr 4; *Labirynt nad morzem*, „*Twórczość*” 1973, nr 2; *Altichiero*, „*Zeszyty Literackie*” 1990, nr 32; *Willem Duyster (1599-1635) albo dyskretny urok soldateski*, „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 68; *De stomme van Kampen (1585-1634)*, „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 68.

Tę zdolność porządkowania płaszczyzny malarskiej, która znacznie później skryształizuje się w postaci dojrzałego i teoretycznie potwierdzonego geometryzmu, posiadali też wielcy malarze Duecenta i Trecenta: Duccio, Simone Maritini, bracia Ambrogio i Pietro Lorenzetti, Pinturicchio, twórcy pozostający jeszcze w kręgu owej niezwyklej maniera graeca i zawdzięczający jej kontakt z ożywczymi źródłami Bizancjum.

Miasto nad morzem A. Lorenzettiego, które Herbert podziwia jako wzór malarstwa czystego, „zbudowane jest z jasnych form, obrysowanych ściśle diamentową linią. Przestrzeń jest trójwymiarowa” (*Barbarzyńca...*, s. 82). Neroccio to malarz „o delikatnym kolorze i chińskiej precyzji rysunku” (s. 86). W dziełach Pinturicchia natomiast „plany, przenikające się perspektywy, architektura i pejzaż tworzą doskonale zharmonizowaną, zamkniętą całość” (s. 77).

Ale geometria nie jest w tych obrazach jedynie narzędziem konstrukcji; pełni ona rolę wręcz transcendentną, organizując bowiem sferę piktoralną, kształtuje rzeczywistość pozamalarską, świat odczuć, przesłań, idei, proponuje określoną koncepcję antropologiczną i ontologiczną. Klasycyzm prezentuje wizerunek człowieka jako istoty wewnętrznie silnej, pełnej godności i dostojęstwa, zachowującej stoicką równowagę wobec doświadczeń historii i codzienności. Gdy Herbert pisze, że „Piero jak tylko największy z największych stworzył człowieka” (s. 168), ma on na myśli nie tylko swoisty modelunek formy, lecz przede wszystkim wewnętrzną głębię postaci, jej dramatyzm, siłę, dostojęstwo. Ten specyficzny rys psychologiczny uzyskuje Piero właśnie dzięki geometrii. Geometria jest bowiem czynnikiem niwelującym emocje, stwarzającym poczucie bezosobowości, powściągliwości, nawet obojętności. Czy przedstawia on indywidualne cierpienia bohaterów, tak jak w *Torturze Hebrajczyka* czy w *Biczowaniu*, czy zmagania zbiorowości, tak jak we freskach obrazujących sukces cesarza Herakliusza pod Jerozolimą, widzimy „twarze [...] nieporuszone i pozbawione emocji [...] gesty [...] zwolnione” i odczytujemy narrację „po epicku beznamiętną” (s. 170n.). Podczas gdy Luca Signorelli i Michał Anioł przedstawiali kosmiczną katastrofę brawurowym gestem i dynamiką splątanych ciał, Piero wyraził „cały dramat życia i śmierci [...] miarami bezwładności” (s. 173). Jego posągowi, pełni patosu, wewnętrznej godności i powściągliwości bohaterowie zdają się mniej ludzcy, a bardziej boscy. Nie podlegają emocjom, nie nadużywają ruchu, swe beznamiętne spojrzenia kierują ku temu, co wyższe i doskonalsze: „są skupieni i beznamiętni, nieporuszone liście drzew, kolor pierwszego ziemskiego poranku, pora, której nie wybije żaden zegar, nadają tworzonym przez Piera rzeczom ontologiczną niezniszczalność” (s. 178). „Na czym polega chłód klasyków – zastanawia się w innym miejscu Herbert – na przewadze linii i kompozycji rozwiązanej jak równanie matematyczne” (*Od Davida do Cezanne’a*, s. 191).

Ale nie tylko kompozycja jest metodą przydającą przedstawieniom dostojnej powagi. Podobny efekt osiągają dawni mistrzowie za sprawą swoistego wykorzystania palety kolorystycznej. Ograniczenie gamy barwnej, czasem wręcz monochromatyzm organizowany wokół odcieni szarości, swoiste „en grisaille”, zauważa Herbert przede wszystkim u malarzy holenderskich. U Jana van Goyena dominują szarości, sepie, stonowane zielenie. Genialna *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa jest grą czerni, ugru, kobaltu i pożółkłej bieli, u Terborcha „przeważają zgaszone brązy, ugry i szarości” (*Martwa...*, s. 81). Herbert zwraca uwagę na właściwe Terborchowi „unikanie gwałtownych zestawień kolorystycznych” i komponowanie obrazów, w których dominuje „tonacja chłodna i srebrzysta” (s. 86), a czerń uzyskana jest w konsekwencji stopniowania szarości. Zachwyca go jego zdolność „opowiedzenia świata w tonacji czarno-perłowo-szarej” (s. 75), tak jak w dziełach Duystera podziwia zestawienie czerni, szarości i bieli. Herberta zachwycają też przytłumione szarości J.-B. C. Corota: „Jakże operuje on szarością – pisze w szkicu o malarzach francuskich – która ma dźwięk najbardziej jaskrawych kolorów” (*Od Davida...*, s. 192), czy też niezwyklej urody kolor Hendricka Avercampa: „ścisty, zdefiniowany, jasno określony, dźwięczny, substancjalny, twardy i świetlisty zarazem jak kość słoniowa, szlachetne kamienie, barwne opalizujące szkła” (*De stomme van Kampen (1585-1634)*, s. 13). Kolorystyka, nie uzurpując sobie prawa do dominacji nad linią, dookreśla kształt, akcentuje finezję linii, reguluje temperaturę przedstawień, a podkreślając ich powściągliwość, beznamiętność i swoistą statykę, zdaje się sugerować inny rodzaj czasowości, bo też dawni mistrzowie pędzla proponują koncepcję czasu całkowicie odmienną od codziennych przyzwyczajień. Czas jest tu rozumiany nie jako dynamiczny przepływ zdarzeń, lecz jako stan stały, trwanie, wieczność, a ten temporalny model ma wiele wspólnego z figuralną hieratycznością i kolorystycznym umiarem: „Piero rozumiał, że nadmiar ruchu i ekspresji rozbija nie tylko przestrzeń malarską, ale skraca czas obrazu do jednorazowej sceny, błysku istnienia” (*Barbarzyńca...*, s. 178). Jego przedstawienia usytuowane są poza czasem, w wymiarze wieczności, ponad chwilowością ludzkich wzruszeń. Również obrazy Goyena posiadają w sobie pewien uniwersalizm. Nie sposób utożsamić tych przedstawień ani z konkretnym miejscem, ani z konkretnym czasem. Mimo że inspirowane autentycznymi krajobrazami, wydają się istnieć w wymiarze całkowicie odrębnym, autonomicznym, niezależnym od rzeczywistości. Podobnie działa obraz Duystera, zawieszający poczucie czasowości, przemijalności, przepływu zdarzeń, „jest zastygły jak płaskorzeźba” (*Willem Duyster...*, s. 21).

Ten cień faustycznych tęsknot zdaje się współgrać z marzeniem artysty o wyjściu poza swój czas, poza teraźniejszość, poza doczesność. W dziele Torrentiusa właśnie geometryczna kompozycja przedstawienia zdaje się sugerować przesłanie uniwersalne. Usytuowanie przedmiotów, istniejące pomiędzy

nimi relacje, a także wpisana w przedstawienie sentencja nadają obrazowi charakter swoistego moralitetu:

To co istnieje poza miarą (ładem)
w nad – miarze (bezlądzie) zły swój koniec
znajdzie

(*Martwa...*, s. 114)

Miara, porządek, statyka zdają się tu definiować tak postawę estetyczną, jak i etyczną. Przerost formy, nadmiar ornamentów, zbędny dynamizm, brama gestu, niepohamowane emocje są zapowiedzią klęski. Biografia Torrentiusa uwypukla antynomiczność jego postawy, akcentuje wyraźny konflikt między żywiołową, dionizyjską naturą libertyna, prześmiewcy, heretyka i rozpustnika, a głęboką świadomością miary estetycznej, której ucieleśnieniem jest jego niezwykle dzieło. Sztuka apollińska to, jak mówi Nietzsche, sztuka pięknego pozoru i miary⁶, Torrentius jednak przekracza miarę, nie zadowala się pozorem, pragnie poznawać prawdę życia i sztuki, nie podporządkowuje się zaleceniu „nic nad miarę” i dlatego jego życie kończy się publiczną egzekucją, a jedyny zachowany obraz nie pozwala do końca zgłębić swojej tajemnicy. Konieczność zachowania równowagi między miarą człowieka i miarą rzeczy jest podstawą istnienia, zakłócenie tej równowagi prowadzi do destrukcji i samozagłady. Egzystencja twórcza i pozytywna to egzystencja świadoma miary, która winna funkcjonować we wszystkich dziedzinach życia, a jej genezy można doszukać się już w poglądach Heraklita, który, mimo że upatrywał w świecie zasadę powszechnej zmienności, wyznaczył granicę wiecznemu płynięciu. „Jej symbolem – pisze Camus – jest Nemezis, bogini miary, zgubna dla tych, co miary poniechali”⁷.

Również Terborch „wychodzi” swym dziełem poza czas, w którym przyszło mu żyć. Czyni to jednak inaczej niż Torrentius, nie pozostawia zagadek, lecz pełne psychologicznej sugestywności portrety współczesnych. Powściągliwość, dystans i umiar jego palety harmonizują z rozsądkiem, dumą i dostojeństwem regentów, których portretował. „W jego obrazach – pisze Herbert – odnajdywali siebie bez insygniów urzędów, bez dowodów zamożności. A mistrz malował ich delikatnie, lecz pewnie stojących na ziemi, godząc w tych wizerunkach intymność i monumentalizm, swobodę i hieratyczność, odświętność i codzienność” (s. 80). Malarstwo Terborcha jest świadectwem przekonania o nieuchronności śmierci, ale i zdolności sztuki do powstrzymania niszczącej siły czasu. Sztuka żyje w czasie odmiennym od tego, który wyznacza rytm życia, posiada

⁶ Por. F. N i e t z s c h e, *Światopogląd dionizyjski*, w: tenże, *Pisma pozostałe 1862-1875*, Kraków 1993, s. 54. W związku z Nietzscheańską koncepcją sztuki apollińskiej warto mieć na uwadze również wczesną pracę Nietzschego *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*.

⁷ A. C a m u s, *Człowiek zbuntowany*, Kraków 1991, s. 274.

ten rzadki dar, dar oswojania chwili, zaklinalnia jej i przemieniania w trwanie. Posiada także walor ocalający, pozostawia malarskim postaciom ich wiek, ich strój, radość lub smutek, utrwała ich gesty i spojrzenia; tym, którzy znajdują się po zewnętrznej stronie płótna, daje natomiast iluzję wieczności: „Ilekroć jestem w Amsterdamie – wyznaje pisarz – odwiedzam i spędzam parę chwil na pogawędce z Heleną van der Schalke, rezolutną, trzyletnią dziewczynką o ciemnych oczach i małych, bardzo czerwonych ustach. Ubrana w białą suknię, biały niewieści czepek i białą, kloszową spódnicę sięgającą ziemi [...] Helena zjawia się tutaj na moment – patrzy na nas z ciekawością i niepokojem – ucieknie zaraz ku swoim niepojętym, dzieciennym światom” (s. 78n.). Terborch Herberta – malarz portretów, lecz również malarz zatrzymanych chwil – świadom był swoich artystycznych kompetencji, rozumiał magię swego powołania, wiedział, że zadaniem artysty jest na przekór zmienności i przemijalności utrwałać piękny pozór rzeczy.

Świadomość czasowości, przemijania, ta obsesja wszystkich artystów, i dawnych, i współczesnych, jest też być może główną inspiracją tworzenia. Dzieło jest zwykle trwalsze niż indywidualna egzystencja, jest tym trwalsze, im artystycznie wartościowsze. Przedmiot sam skupia w sobie czas. Kumuluje czas przeszłości, czas wcześniejszych doświadczeń, artystycznych zmagani, klęsk i sukcesów, projektuje też czas przyszły, bo wielkie dzieła otwierają nowe linie rozwojowe, wskazują nowe możliwości, nowe kierunki. Dzieło sztuki jest zatem trwałe nie tylko ze względu na swą materialną strukturę, lecz przede wszystkim ze względu na własną inspirującą siłę i miejsce, jakie zajmuje w tradycji. Dlatego też Herbert podziwia właśnie dokonania będące wyrazem szacunku dla przeszłości, szacunku dla estetycznego wzoru, który pozwala sztuce zachować niezmiennność, trwałość, wieczną młodość. Dlatego tak wysoko ocenia Sassetę i Duccia, sieneńskich mistrzów, którzy pozostawali wierni dawnym tradycjom, którzy pragnęli ocalić więź z wygasającą linią gotyku i Bizancjum. Bo tylko sztuka gwarantuje przetrwanie, tylko sztuka zdolna jest powstrzymać bezwzględny bieg czasu, tylko ona potrafi wyłączyć z jego nurtu chwilę, zanurzyć spojrzenie w beczasowej kontemplacji piękna. Jest, co podkreślał między innymi A. Schopenhauer, skutecznym remedium na duchowe schorzenia, na poczucie cywilizacyjnego kryzysu. U Herberta sztuka niczym strzała Zenona z Elei ma bieg tylko pozorny. Bez względu na upływ czasu obrazy pozostaną te same, będą tak samo cieszyły oko, będą przechowywały wzruszenia sprzed lat. Takim pozostanie dla Herberta dzieło Terborcha, Torrentiusa, Piera, takim pozostanie dzieło uwielbianego Sassetty: „Za dwadzieścia pięć lat. Ileż to karpi legnie w mule stawu koło pałacu Chantilly. Tylko Sassetta będzie ten sam i cnota ubóstwa ulatująca w niebo będzie jak nieruchoma strzała Eleaty. Dzięki Sassecie wstąpię dwa razy w tę samą rzekę i czas, «chłopiec grający w kamyki», będzie na moment dla mnie łaskawy” (*Barbarzyńca...*, s. 201n.).

Sztuka klasyczna, sztuka jasnych reguł, jasnych perspektyw, sztuka przynosząca wiedzę i kumulująca w sobie namiastkę wieczności, jest dla Herberta oznaką kulturowej siły i obecność tej klasycznej linii, choć czasem zagłuszana rozmaitymi hałaśliwymi manierami⁸, dostrzega w całych dziejach sztuki śródziemnomorskiej, a nawet wcześniej, bo od malarzy starożytnego Egiptu, poprzez dokonania włoskiego prerenesansu, osiemnastowiecznego Jacquesa Louisa Davida, aż po kubizującego Fernanda Legera, o którym pisze: „Gdyby Leger pisał powieści, świat przezeń tworzony, byłby cały z materii, działałby na wyobraźnię nie mgłami nastrojów, ale intensywną realnością przedmiotu” (*Fernand Leger*, s. 236). Późne prace Legera identyfikuje Herbert już wprost z klasycyzmem: Leger „realizuje swój program artystyczny z klasyczną prostotą, która przywodzi na myśl Davida i Poussina” (s. 235).

Sztuka klasyczna, wolna od wpływów człowieczych namiętności, sztuka stojąca poza subiektywizmem nastrojów i wzruszeń to wzór stabilności i stałości. To ona jest – powtórzmy raz jeszcze – uosobieniem trwałości, a jej zmysłowa konkretność skutecznie chroni przed rozmyciem w abstrakcyjnej nicości. Dlatego Herbert nie tylko opowiada się za sztuką klasyczną, wydaje się, że klasyczny porządek chciałby widzieć jako uniwersalny wzór całej rzeczywistości i taki właśnie model świata próbuje zaprojektować. Ma być chłodny, bezemocjonalny, wyzbyty wszystkiego, co nieprzewidywalne i nieokreślone, tak jak zimowy ogród budowany „z rombów trójkątów ostrosłupów / na przekór – niespokojnej linii” (*Zimowy ogród*, *Napis*). Staje się on uporządkowanym konstruktem ontologicznym, zbudowanym z geometrycznych mikroelementów, tworem przemyślanym, statycznym i klasycznie zamkniętym, bytem odpornym na wszelką zmienność, dynamizm, chwiejną temperaturę namiętności, przestrzenia, w której nie obowiązują prawa wegetacji i śmierci, w której „nie ma już ziemi lepkich łap / które się grzebią w trupach kwiatach” (tamże). Co znamienne, swą eseistyczną podróż po Holandii rozpoczyna od motta z Malebranche’a: „Świat widzialny byłby bardziej doskonały, gdyby morza i kontynenty miały formę regularną” (*Martwa...*, s. 7). To właśnie ta potrzeba regularności, porządku i harmonii wyzwala impuls estetyzacji, tak że pejzaże uwielbianej Holandii „odczytuje” poprzez piktoralny schemat, bo współcześnie

⁸ Herbert jest zdecydowanym przeciwnikiem ujęć ekspresyjnych, emocjonalnych, uduchowionych, przedstawień epatujących dynamiczną, rozchwianą formą, kontrastami, światłocieniami niewzruszonymi kształt przedmiotu. Ich nastrojowość, wzruszeniowość, wewnętrzny dynamizm wydają mu się podejrzane, zbyt zwiewne, wydają się zależne od zmiennego rytmu natury. Przerost pre- czy postromantycznego emocjonalizmu zauważa on zresztą w całej historii malarstwa europejskiego. Słodki duch poveretto drażni go już u Giotta, któremu przeciwstawia poważnego i epickiego Altichiera, niedobre wrażenie robią obrazy późnego Ruysdaela, „gdy w jego płótna wstąpił duch, i wszystko stało się uduchowione” (*Martwa...*, s. 18), typowo romantyczne, epatujące nastrojami dzieła E. Delacroix, T. Géricault, czy też niektóre prace Courbeta: „Jego *Goniony rogacz nastuchuje* – pisze Herbert – jest taki ckliwy, taki słodki, że mógłby stanowić wzór dla mieszczańskich makatek nad łóżko” (*Od Davida...*, s. 192).

widziane krajobrazy przypominają mu płótna Jana van Eycka. Przewodnikiem swych peregrynacji czyni przede wszystkim Goyena, ale docenia też rolę innych pejzazystów: Gillisa van Coninxloo, Herculesa Pietera Seghersa, H. Avercampa, Aelberta Cuypa, autorów potrafiących narzucić swą estetyczną sugestywność każdej wrażliwej wyobraźni. Dlatego malarstwo osiemnastowiecznej Holandii – kraju, gdzie to samo słowo „schoon” znaczy piękny i czysty – jest dlań estetycznym wzorem.

Wydaje się, że Herbert postrzega dzieje kultury właśnie jako dzieje formy, w tym sensie, że forma malarska staje się czynnikiem pozwalającym ocenić stan kultury danego czasu. Herbert potrafi „wyczytać” z obrazu nie tylko informacje na temat stylu, gustu, sprawności technicznej malarza, wpływów, jakim podlegał, ale też wiedzę na temat ogólnej sytuacji kulturowej. Dlatego, niejako „poprzez” obraz dostrzega zarówno momenty pomyślnego rozwoju kultury, jej siły, zdrowia, jak też chwile kryzysu, schyłku, zapaści. Obserwuje ten proces zarówno w perspektywie całej historii malarstwa europejskiego, jak też w perspektywie jednej szkoły czy nawet w twórczości pojedynczego malarza. „Malarstwo Duecenta – pisze w związku z malarzami sieneńskimi – bliskie było mozaice, plamy barwne inkrustowały płaszczyznę, miały twardość alabastru, drogich kamieni, kości słoniowej. (Dopiero później materia malarska zaczęła wiotczeć: u Wenecjan były to pasma jedwabiu, brokatu, muślinu; u impresjonistów już tylko kolorowa para)” (*Barbarzyńca...*, s. 71). W przypadku malarstwa sieneńskiego jest to proces ewolucyjny przebiegający od „zdrowego” Trecenta, reprezentowanego przez Duccia, Maritinię, czy Lorenzettich, po wyraźnie już chore malarstwo przekwitającego renesansu, które w Sienie reprezentuje Sodoma i Beccafumi. Sodoma jest „tłusty i wulgarny, a jego forma cierpi na wodną puchlinę” (s. 87), natomiast malarstwo Beccafumiego dowodzi, że ze „światnej szkoły został już tylko kolorowy dym” (s. 87).

Proces, który w Sienie trwał trzy wieki, w Holandii daje się rozpoznać na przestrzeni kilku dekad, a czasami oba nurty występują wspólnie obok siebie. Obecny jest zatem szesnastowieczny Flamand Joachim Patenier, „mistrz przestrzeni, budowanych z prostopadłych ekranów i brązowo-zielono-niebieskich perspektyw” (*Martwa...*, s. 17), genialny, chłodny i powściągliwy Terborch, Adriaen van Ostade, u którego „materia malarska jest ciężka, chropawa, masywna” (s. 25), a jednocześnie wulgarne, dynamiczne i pełne zgiełku obrazy Jana Steena czy „zmysłowe, duże i tłuste” (s. 27) Jacoba Jordaensa. Czasami ten podwójny rytm formy daje się zauważyć w dziełach tego samego autora. Goyen to jednocześnie autor prac „o luźnej kompozycji, wątych, o słabym tętnie, nerwowym rysunku i artysta tworzący dzieła pełnej krwi, [...] o kompozycji prostej jak akord” (s. 20-22), wczesny Jacob van Ruysdael to twórca dzieł epickich, spokojnych, powściągliwych, artysta operujący przemyślaną perspektywą – „stosunek nieba do łądu jest, jak jeden do czterech” (s. 18) – przypomina

skrupulatnie Herbert i jednocześnie autor dzieł „uduchowionych”, symulujących emocjonalizm człowieczej egzystencji.

Podobna jest też sytuacja sztuki XIX wieku. Jej klasycznemu nurtowi patronują David i Paul Cezanne: „Oto dwa nazwiska klasyków, z których pierwsze otwiera, a drugie zamyka wiek XIX we Francji” (*Od Davida...*, s. 191). Obaj jednakowo konsekwentni, ceniący dyscyplinę, odpowiedzialność, umiar. Ale obok nich malarze o nierównym stylu, tworzący jak Courbet zarówno dzieła o „poważnej i mocnej naturze [...] mające w sobie ciężar, masywność, twardą materialność świata” (s. 192), jak też obrazy, które przesadna uczuciowość niebezpiecznie zbliża do kiczu. Corot bywa „poważny i skromny”, a jednocześnie jego obrazy bywają zbyt zwiewne, ulotne, o rozmytym konturze i niematerialnej formie. Edouard Manet jest autorem świetnego portretu (*Portret Clemenceau*: „sam kontur, sama czerń i szarość, kompozycja niby statyczna, energiczny zarys głowy, forma zarysowana twardo”, s. 192), a jednocześnie twórcą prac ewidentnie nieudanych.

Herbert zwraca też wielką uwagę na rolę linearyzmu. Zawsze wyróżnia formy budowane konturem, mocną wyraźną linią, ponieważ linia nadaje życie formie, zasila ją energią. Tak jest na obrazach malarzy sieneńskich, przechowujących jeszcze kult bizantyńskiego, ikonowego linearyzmu, (Herbert podziwia zwłaszcza „czuły” linearyzm Sassetty), podkreśla hieratyczny, rzeźbiarski linearyzm Piera, linearne zamknięcie kompozycji u małych mistrzów holenderskich, czy nawet u Legera, wyróżnia też konkretność i konturową precyzję prehistorycznych mistrzów z Lascaux, a także dokładność malarstwa egipskiego, gdzie „dzikie kaczkę wśród trzcin, karpie w sadzawce – są malowane z precyzją niemal naukową i nie mamy żadnych trudności w rozróżnieniu gatunków zwierząt i roślin” (*Labirynt nad morzem*, s. 10). Dostrzega natomiast swoistą niedojrzałość Etrusków, których sztuka, choć pełna uroku i wdzięku, wydaje się „w ciągłej pogoni za nieuchwytną formułą i krystalizacją” (*O Etruskach*, s. 77), a także malarstwo minojskie, które operuje słabą linią „jakby zarys przedmiotów wydobyty był omdlewającą ręką”, a w związku z tym „przywodzi na myśl płocze i lekkomyślne rokoko. Jest to sztuka spontaniczna, nerwowa, porywczą, mało dbająca o szczegół” (*Labirynt...*, s. 11). Ten wąty rysunek minojczyków wydaje się zatem jakimś wczesnym zwiastunem romantyzmu, i Herbert zdaje się widzieć tę zależność skoro pisze nieco dalej o portrecie byka z Knossos, który „przywodzi na myśl romantyków, a Delacroix kopiowałby go z lubością” (s. 12). Drażni go również w tym malarstwie niekonkretność, niematerialność, a „więc brak kośćca, mięsa, materii, struktury (tak wspaniale oddana w malarstwie renesansowym), owa niesubstancjalność ludzi, zwierząt i roślin bez korzeni, nie podległych prawom przyciągania, unoszących się w powietrzu” (s. 9). Co znamienne, dalszą część eseju poświęca Herbert opisowi katastrofy cywilizacji minojskiej, tak jakby już malarstwo zapowiadało jej przedwczesny zgon.

Równie baczną uwagę zwraca Herbert na rolę światła. Światło winno służyć akcentowaniu formy, musi zachowywać niezbędną miarę, nie może być zbyt słabe, bo wtedy forma rozmywa się w mroku, nie może być zbyt silne, bo wówczas materia roztopia się i ginie. Być może dlatego nie pisał o malarstwie dojrzałego renesansu czy o luministach baroku, natomiast świetlny eksperyment impresjonizmu sprawia mu wizualną przyjemność (przyjemność jest tu jedynym odpowiednim słowem, zważywszy, że impresjonizm nazywa Herbert li tylko „zabawą oczarowanych oczu”, *Od Davida...*, s. 192) do chwili, gdy światło nie unicestwia przedmiotu. Dlatego też jedno z płócien Corota opisuje Herbert tak, jakby przedstawiało zagładę materii: „Światło strawiło materię i kształty na czysty kolor” (tamże); światło musi bowiem posiadać w obrazie miarę, ponieważ kryterium jego wartości jako jakości malarskiej jest zdolność wydobywania kształtu. W momencie, gdy światło deformuje kształt, gdy narusza konkretność formy, następuje zachwianie równowagi, a tym samym swoista katastrofa przedstawienia, zwiastująca czy odzwierciedlająca kryzys kultury.

Obraz pozwala się zatem odczytać nie tylko jako zespół składających się nań jakości malarskich i rozwiązań technicznych, jego kompetencje są znacznie szersze. Mówi o sytuacji kultury, o chwilach jej wzrostu i o momentach kryzysu. Informuje też o moralności społeczeństw. Przedmioty artystyczne wyposażone są bowiem u Herberta w dyspozycje natury etycznej, są nośnikami orzeczeń i ocen moralnych. Zdecydowanie górują nad człowiekiem, ponieważ jego zmienności, gwałtownemu emocjonalizmowi, ukierunkowaniu na chaos przeciwstawiają ocalające jakości tak typowe dla poetyki klasycyzmu, ale i dla postawy moralnej z ducha klasycyzmu zrodzonej: nieruchomość, stabilność, trwałość, konkretność. Dlatego na pytanie: „dlaczego klasycy?” Herbert odpowie w sposób bezkompromisowy, dlatego będzie uparcie przypominał postawę Tucydidesa, Hektora, Katona.

W cytowanym już *Brewiarzu* (*Brewiarz* [IV], *Epilog burzy*), który jest w gruncie rzeczy pięknym poetyckim rozrachunkiem z życiem, wyznaje poeta:

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 dysonansu
 języki chaosu

Geometryczny, kołowy ruch istnienia, przedustawna logika przeznaczenia, odległe echa spinozjańskiej tęsknoty do spójnej, uporządkowanej wizji bytu – stale obecny jest u Herberta imperatyw domagający się estetyzacji rzeczywis-

tości, zaklęcia nieobliczalnego rytmu egzystencji w kształt geometrycznego ideału. Autor *Pana Cogito* zdaje się przyjmować wobec świata postawę swojego panestetyzmu⁹, w którym estetyka klasyczna staje się wzorem czynów i postaw moralnych, uniwersalnym modelem istnienia, gwarantującym odrodzenie etyczne i pozwalającym na oczyszczenie życia z brudu nieprawych doświadczeń, ze wszystkiego, co niedoskonałe i ułomne:

tyle lat cierpliwie
 tyle lat daremnie
 zmywałem wodę litości
 sadzę krew obrazy
 żeby szlachetne piękno
 uroda istnienia
 a może nawet dobro
 miały we mnie dom
 (*Małe serce, Elegia na odejście*)

Bohaterowie wierszy Herberta sławieni są często właśnie ze względu na tę cnotę piękna, przejawiającą się w zachowaniu, w postawie, w geście, w decyzji. Ilustracją postawy moralnej wywiedzionej z poczucia estetyki jest czyn Katona, który przed śmiercią troszczy się właśnie o estetykę zachowania, a zatem o „wybór pozycji [...] wybór gestu / wybór ostatniego słowa (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej, Pan Cogito*), a jego postawa zdecydowanie różni się od zachowania pozostałych mieszkańców Uttyki, miotających się w przerażeniu, ulegających „epidemii instynktu samozachowawczego”, a więc zatracających piękno estetyczne razem z moralnym. Podobnie wyniosłą, pełną godności postawę zachowuje Tocydydes przed sądem ateńskim (*Dlaczego klasycy, Napis*), Charlotte Corday – ofiara rewolucyjnego chaosu, jadąca na szafot „pośród wyjących tłumów rzucanych w twarz ogryzków [...] pośród złorzeczeń ale jakby w koronie” (*Mademoiselle Corday, Rovigo*), i podobne wewnętrzne piękno, ale i piękno gestu znamionuje czyn Tarniny, która „wbrew instynktowi życia świętej strategii przetrwania [...] / rozpoczyna solowy koncert / w zimnej pustej sali” i jest wówczas „jak piękni młodzi ochotnicy / którzy giną w pierwszym dniu wojny [...] tak tarnino – przypomina podmiot – kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko” (*Tarnina, Elegia...*).

Co znamienne, postawy te, pełne godności, wyniosłości, wewnętrznego piękna, skonstrastowane są zwykle z a-estetyzmem zgiełkliwej ciżby, a taka właśnie konstrukcja napięcia przypomina kompozycję przedstawień malarzkich, w których powściągliwość jednostek zestawiona jest z dynamizmem

⁹ Przywołuję tu pogląd Harolda Osborne’a. Zob. H. O s b o r n e, *O wartościach moralnych i estetycznych*, w: *Ethos sztuki*, Warszawa-Kraków 1985. Dość wczesnym świadectwem predylekcji do estetyzującego oglądu rzeczywistości był planowany, choć chyba nie zrealizowany przez Herberta tekst pt. *O estetycznym aspekcie systemów filozoficznych*. Wspomina o tym K. A. Jeleński. Zob. K. A. J e l e ń s k i, *Zbigniew Herbert*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68, s. 76.

zbiorowości, lub odwrotnie, statyka grupy skontrastowana jest z jednostkowym dramatem. Tak jest między innymi u Piera, który „jeśli już chce wyrazić dramat [...], to otacza swoją bohaterkę grupą zdziwionych dziewcząt (chodzi o obraz *Odwiedziny królowej Saby u Salomona* – P.S.) i dla większego kontrastu dodaje jeszcze stojące pod drzewem konie i dwu giermków” (*Barbaryńca...*, s. 169), albo w podziwianych przez Herberta freskach Altichiera. Dzieło „poważne, patetyczne, znakomite, usytuowane jest pośród jarmarcznych kolorów otoczenia, a przedstawia tłum całkowicie obojętny na zdarzenie” (*Ukrzyżowanie* – P.S.), tak że przypomina nawet „Breugla [...] i jego metodę przedstawiania ważnych wydarzeń na tle obojętnego ludzkiego krajobrazu” (*Altichiero*, s. 143).

W tej estetycznie zorientowanej etyce Herberta miejsce centralne zajmuje oczywiście dzieło sztuki. To ono dostarcza przykładu, to ono jest wzorem, to z niego człowiek winien brać przykład, to dzieło sztuki – ucieleśnione piękno może zawierać w sobie etyczną siłę, wrażliwość na piękno może uchronić przed chaosem, może ocalić człowieczeństwo. Estetyka – przypomina poeta – „może być pomocna w życiu / nie należy zaniedbywać nauki o pięknie (*Potęga smaku, Raport z oblężonego Miasta*).

Przedmioty, o których mówi Herbert, są realne i wierne, ofiarowują człowiekowi swe istnienie, swe piękno, namacalną realność, pozwalają się podziwiać, umożliwiają identyfikację wśród chaosu świata. Dlatego oglądając doryckie kolumny spędza Herbert wśród nich cały dzień, aby poczuć ich ciepło i zapach, Arles przypomina mu dzikie, spętane zwierzę i nawet surowy kamień nabiera cielesnego, ludzkiego ciepła. Przedmiot jest bowiem sprzymierzeńcem człowieka, za sprawą swych prostych, konkretnych składników potwierdza realność świata i daje mu poczucie pewności. Przedmiot nigdy nie jest martwy czy bierny, jest aktywnym, twórczym elementem ludzkiej egzystencji. Swój szacunek dla przedmiotu deklaruje Herbert w sposób jednoznaczny: „Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I to one będą nas sądzić. Ktoś słusznie powiedział, że to nie my czytamy Homera, oglądamy freski Giotto, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się i przysłuchują nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę” (*Akropol i duszyczka*, s. 8).

Dawni mistrzowie przynoszą ważną wiedzę, ich dzieła przywracają światu moralne proporcje, uzmysławiają, jakie jest miejsce człowieka w tradycji, jaka jest jego autentyczna wartość, uświadamiają hierarchię moralną, demaskują słabości, przywracają światu harmonię, a swym obiektywnym spojrzeniem z głębi czasu, spojrzeniem, w którym zmieściły się wieki tradycji, obyczajów, pamięć historii, przynoszą ocenę chłodną, obiektywną, sprawiedliwą. Dlatego podmiot Herberta przywołuje ich imiona w chwilach wymagających wsparcia, obecności autorytetu, gdy równowaga świata zewnętrznego zostaje naruszona:

wzywam was Starzy Mistrzowie
w ciężkich chwilach zwątpienia
sprawcie niech spadnie ze mnie
węzowa łuska pychy
(*Dawni Mistrzowie, Raport...*)

Dzieło sztuki wyposażone jest zatem w pewien moralny naddatek, poprzez który wchodzi ono w relację z człowiekiem. Staje się w ten sposób współuczestnikiem ludzkiego losu, dzieli historyczne sukcesy i porażki pokoleń, jest świadkiem moralnych tryumfów i klęsk, tak jak rosyjska ikona czasem staje się przedmiotem kultu, czasem ofiarą prześladowań i egzekucji. Szacunek dla przedmiotu, obrona przed zniszczeniem stają się w tych warunkach elementarnym nakazem człowieczeństwa, ponieważ „przedmioty to też nasi bliźni wymagający opieki, albowiem pozbawione są mowy i zdolności stawiania czynnego oporu” (*Węzeł Gordyjski*, s. 46). Konieczność przymierza ze światem przedmiotów, obowiązek zrozumienia i współczucia objawia się zwłaszcza w przypadku form okaleczonych, ruin, kalekich posągów, dzieł, którym czas odebrał jakąś część urody, jakąś część ciała. Szeroki, bo obejmujący świat przedmiotów, humanitaryzm Herberta poprzez szacunek i współczucie stara się odnowić tę utraconą więź: „W ogrodzie sztuki znajduje się wielki szpital form okaleczonych i umierających. [...] Podobnie jak chorzy, oczekują one naszego współczucia i zrozumienia. Jeśli im tego poskąpimy, odejdą pozostawiając nas w samotności” (*Labirynt*, s. 11). Obecność przedmiotu – jego realność, konkretność, „stałość” – potwierdza status podmiotu, czyni go pewniejszym, bezpieczniejszym, chroni przed utratą poczucia rzeczywistości, niszczącym działaniem abstrakcji i chaosu. Przedmiot, a zwłaszcza arcydzieło uczy człowieka pokory, skromności, unicestwia jego egotyzm, przywraca krytycyzm, pomaga zrozumieć życie i przyjąć wobec niego właściwą postawę: „Jest dobrym prawem arcydzieł, że burzą naszą zarozumiałą pewność i że kwestionują naszą ważność. Zabierały one część mojej rzeczywistości, nakazywały milczenie, zaprzestanie mysiej krzątania wokół spraw nieważnych i głupich. Nie pozwalały także, ażebym – jak mówi św. Tomasz More – «kłopotał się zbyt wiele wokół tego panoszącego się czegoś, które nazywa się ja»” (*Akropol...*, s. 7).

Dzieło sztuki nie jest zatem wyłącznie przedmiotem podziwu, ale przede wszystkim odpowiedzią. Obrazy Duccia i Sassetty odpowiadają na pytanie o siłę tradycji, obrazy Piera na pytanie o to, co trwałe i niezmienne, dzieje Torrentiusa przypominają o bezwzględnej potrzebie umiaru, a obraz Duystera orzeka o absolutnej wartości gustu, wykwintu i dobrego smaku, bo nawet malowane przezeń postacie reprezentują „poetykę stroju klasyczną a zatem wieczną” (*Willem Duyster...*, s. 22). Dzieła starych mistrzów skrywają sekret piękna, wiedzę na temat dobra i zła, proponują estetyczny imperatyw zdolny reanimować kulturę harmonii i ładu. Herbert – zgodnie z dobrym zwyczajem klasyka –

zawsze starał się wprowadzać w rzeczywistość porządek, nadawać jej proporcje, demaskować pozory, odczuwał lęk przed tym, co abstrakcyjne i nieokreślone. Ubolewał nad ekspansją zwodniczych teorii, stwarzających iluzję rzeczywistości i dystansujących człowieka od tego, co pewne i trwałe. Abstrakcji, nieokreśloności, pomieszaniu, chaosowi przeciwstawiał uparte „tak – tak / nie – nie” (*Kołatka, Hermes, pies i gwiazda*), na przekór moralnej atrofii współczesności wierzył, że „Prawo Tablice Zakon” – trwa (*Do Henryka Elzenberga..., Rovigo*), a jego duchowy testament jest jednocześnie wyznaniem wiary i przestrożą: „Wierzę, że są rzeczy piękne i brzydkie, dobre i złe, szlachetne i podłe. I biada takim strukturom, w których te granice zostaną zatarte w imię czegokolwiek”¹⁰.

¹⁰ *Jeśli masz drogi dwie. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Polityka” z 26 II 1972 roku.

CHRZEŚCIJAŃSTWO I KULTURA

Z księdzem arcybiskupem Józefem ŻYCIŃSKIM rozmawia
ksiądz Alfred WIERZBICKI

Ks. Alfred Wierzbicki: *Kongres Kultury Chrześcijańskiej „Sacrum i kultura. Chrześcijańskie korzenie przyszłości”, który odbył się w dniach 15-17 września 2000 roku w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, inspiruje do dalszej refleksji na temat relacji między chrześcijaństwem i kulturą. W jakim stopniu pogłębia się – zarówno wśród przedstawicieli hierarchii Kościoła, jak i w środowiskach twórców kultury – świadomość, że Kościół i kultura potrzebują siebie nawzajem?*

Ks. abp Józef Życiński: Śmiem twierdzić, że wzrasta świadomość tego, iż znajdujemy się na progu jakościowo nowej sytuacji cywilizacyjnej. Sytuacja ta niesie zarówno szanse, jak i zagrożenia. Wśród zagrożeń na pierwszym miejscu wymieniłbym pokusę ucieczki w rzeczywistość wirtualną. Tę ostatnią kreują z jednej strony nowe osiągnięcia techniki towarzyszące rewolucji informatycznej. Następstwa tej rewolucji są poważniejsze od zmian przyniesionych przez rewolucję Guttenberga. Z drugiej strony, w rzeczywistość tę wprowadza człowieka świat iluzji generowanych za pomocą narkotyków czy środków równoważnych z nimi, choćby iluzji politycznych.

W sytuacji tej łatwo jest uciekać w „nieznośną lekkość bytu” i kwestionować wartości, które służyły za fundament w klasycznej tradycji kulturowej. Konsekwencją takiej postawy okazuje się bardzo często nihilizm. Wyraziściej niż kiedykolwiek w przeszłości widzimy dziś konieczność przeciwdziałania nihilizmowi. Wymaga ona solidarności ducha środowisk chrześcijańskich inspirowanych Ewangelią ośmiu błogosławieństw i tych twórców kultury, którzy nawet jeśli pozostają z dala od chrześcijaństwa, nie chcą pogodzić się z „rewolucyjnymi propozycjami”, w których Tarzan ma pojawiać się jako uwieńczenie ewolucyjnego rozwoju animal rationale.

A.W.: *Czy dorobek lubelskiego Kongresu pozwala na sporządzenie pewnego rodzaju „raportu” o stanie współczesnej kultury? Co w kulturze tej budzi uzasadnione niepokoje, a co należy witać z uczuciem optymizmu i nadziei?*

J.Ż.: Nie było naszym zamiarem sporządzanie raportów na temat stanu współczesnej kultury. W kulturze tej obecne są tak głębokie różnicowania, że kiedy Ojciec Święty powołał Papieską Radę Kultury, niektórzy z zachodnioeuropejskich krytyków od razu wystąpili z sugestią, iż powinna się ona nazywać Papieską Radą Kultur, gdyż kultura Pigmejów ma tak niewiele wspólnego ze stylem bycia właściwym dla mieszkańców Manhattanu, że trudno się dopatrywać elementów wspólnych między wymienionymi środowiskami.

Naszym zadaniem było natomiast poszukiwanie tych środków i inspiracji intelektualnych, które pozwoliłyby na poszukiwanie uniwersalnych wartości w „globalnym mieście”. Trudno pogodzić się z sugestiami, że proces globalizacji zachodzący na poziomie gospodarczym i przepływu informacji winien iść w parze z postawą subiektywizmu i relatywizmu, która nie pozwala na wypracowanie zbioru fundamentalnych, ogólnoludzkich wartości. Nie chcieliśmy podczas Kongresu popadać w patos, znany choćby z wrocławskiego Kongresu Obrońców Pokoju z roku 1948. Naszym celem było natomiast skierowanie uwagi na ten elementarny zbiór wartości humanistycznych, którego usunięcie z kultury mogłoby doprowadzić do katastrofy aksjologicznej.

Śmiem twierdzić, iż Kongres zakończył się sukcesem, o czym świadczy atmosfera duchowej więzi między przedstawicielami nierzadko odległych środowisk, którą wytworzył. Czymś realnym jest nie tylko pluralizm obecny we współczesnej kulturze, lecz również solidarność tworzona przez pełne zatroskania pochylenie nad ogólnoludzkimi wartościami. Źródłem niepokoju są dla mnie przede wszystkim te postawy, w których proste pytanie: „why not?” zwalnia z elementarnej odpowiedzialności intelektualnej. Nawet wtedy, gdy ktoś beztrąsko pyta: dlaczego by znowu nie powtórzyć znanych już tragedii? W imię eksperymentowania na człowieku i na wartościach usprawiedliwia się wówczas dowolną postać absurdu, proponując nowe wersje rewolucji aksjologicznej. Źródłem nadziei jest dla mnie narastający protest przeciwko tego typu kulturom alternatywnym. Wymowną ekspresję tej nadziei stanowią choćby Światowe Dni Młodych, poszukujących tych wartości, które ukazuje w swoim nauczaniu Jan Paweł II.

A.W.: *Pontyfikat Jana Pawła II charakteryzuje wzmożona troska Kościoła o kulturę. W pewnym sensie kultura zdaje się być centralnym ośrodkiem postęgu Kościoła. Jeśli człowiek jest „pierwszą i podstawową drogą Kościoła” – jak pisze Ojciec Święty w encyklice Redemptor hominis (nr 14) – to z tego również wynika, że drogą Kościoła jest kultura. Człowiek bowiem zawsze żyje w kulturze, zarówno wtedy, gdy ją tworzy, jak i wtedy, gdy czerpie z niej przesłanki dla sensu swego życia. W trakcie Kongresu z jednej strony kardynał Paul Poupard przypominał za św. Ireneuszem z Lyonu o nieprzemijającej nowości wydarzenia Jezusa Chrystusa, a z drugiej strony Leszek Kołakowski odrzucał zdecydowanie tezę, że żyjemy w świecie postchrześcijańskim. Jednocześnie ciągle jeszcze*

doświadczamy skutków rozejścia się kultury i Kościoła w czasach nowożytnych. Wobec jakich wyzwań staje dzisiaj zatem inkulturacja Ewangelii? I jaką naukę powinniśmy jako chrześcijanie wynieść z doświadczenia kryzysu, któremu Europa uległa stopniowo począwszy od XVII wieku aż po eskalację totalitaryzmów w XX wieku?

J.Ż.: Patrząc na ewolucję idei w Europie od czasów oświecenia do współczesności obserwuję z lękiem proces załamywania się optymizmu myślicieli oświecenia. Zarówno ich wiara w rozum, jak i pozytywistyczne zaufanie do nauki, które miało zaowocować idealnym społeczeństwem XX wieku, doprowadziło ostatecznie do dwóch wojen światowych i dwóch totalitaryzmów, niosąc niespotykaną we wcześniejszych dziejach postać ludobójstwa. Ten dramat naszego stulecia jest także w pewnym sensie dramatem chrześcijańskiej obecności w kulturze. Przecież to z Europą chrześcijaństwo związało w sposób szczególny swój rozwój. Narzuca się tu nieuchronnie pytanie: czy możliwe było skuteczne przeciwdziałanie nazizmowi wówczas, gdy przybierał on atrakcyjną postać ideologii nadczłowieka?

Trudno jest optymistycznie zakładać, że antyhumanistyczne ideologie wyczerpały swą atrakcyjność po upadku nazizmu i komunizmu. Zapewne nowi eksperymentatorzy będą poszukiwać nowych alternatywnych wersji „cywilizowanego ludobójstwa”. Stawia to nam wszystkim konkretne pytanie o granice tolerancji dla eksperymentów na kulturze. Mieczurinizm, który usiłowano wprowadzić w biologii, był falsyfikowany przez samą biologię. Nowe zastępy sympatyków Mieczurina i Łysenki chcą dziś jednak eksperymentów na terenie kultury i etyki. Ich radykalne propozycje mogą znowu zafascynować umysły młodych ludzi prostymi wizjami i optymistyczną prognozą. Dlatego pytanie o elementarną ludzką solidarność w dziedzinie przemian kulturowych wymaga wspólnotowej refleksji.

Z jednej strony musimy mieć świadomość tego, że inkulturacja chrześcijaństwa stanowi nieuniknioną konieczność w okresie szybkich przemian kulturowych. Z drugiej strony – nie wolno nam zapomnieć o istnieniu kulturowych Rubikonów, których nie wolno przekraczać. Zdecydowane non possumus jest konieczne nie tylko na terenie spotkania z sympatykami Stalina i Hitlera, lecz również wobec tych nowych współczesnych propozycji, w których człowiek traktowany jest instrumentalnie, na przykład jako środek służący do demonstrowania oryginalności ideologicznych propozycji w kulturze.

A.W.: *Współczesny klimat postmodernistyczny poprzez swój antyintelektualizm i relatywizm wręcz deprawuje nasze myślenie o kulturze. Odrzucenie fundamentów uznaje się dziś za remedium na totalitaryzm. Tymczasem kultura opiera się na ładzie aksjologicznym, którego naruszenie sprawia, że zamiast być „kulturą życia” staje się ona „kulturą śmierci”. W sposób doprawdy wstrząsa-*

jący Ryszard Kapuściński przypomniał podczas Kongresu, że wiek XX został naznaczony ośmioma falami ludobójstwa. O tym, że prawo do życia jest podstawowym prawem człowieka i wyznacznikiem autentycznie ludzkiej kultury, mówili między innymi ks. Tadeusz Styczeń, Andrzej Zoll i Jadwiga Puzynina. Czy początkiem kultury śmierci nie jest zatem zanik elementarnej wrażliwości na wartość ludzkiego życia? Co więcej, barbarzyństwo może sąsiadować, jak zauważył Tomasz Mann, z wyrafinowaną kulturą. Podobnie pisał Czesław Miłosz w Traktacie moralnym:

*Kark skrócić komuś jest drobnostką,
Potem Komedie czytać Boską,
Czy stary oklaskiwać kwartet,
Lub dyskutować awangardę.*

Tę samą myśl o schizofrenii duchowej elit znajduję w metaforze „bruderszaftu z Kainem”, którą posługuje się Ksiądz Arcybiskup.

J.Ż.: Zanik wrażliwości na wartość ludzkiego życia stanowi niewątpliwie jedną z form akceptacji kultury śmierci. Inną formą propagowania tej kultury jest tworzenie sztucznych absolutów. Kiedy na miejsce Bożego Absolutu wprowadzi się jako wartość najwyższą grupę etniczną, przewodnią klasę społeczną, dekonstrukcję wszelkiego sensu – stwarza się już tylko prostą drogę do absurdu, w którym znika elementarna ludzka godność. Propagowanie tego absurdu może iść w parze z pewnym wyrafinowaniem intelektualnym. obrońcy hitleryzmu nie byli ludźmi prymitywnymi, którzy wyszli z teutońskiej kniei. Kochali muzykę Wagnera, cytowali Heideggera, zaczytywali się tekstami Nietzschego. Nie musi więc być tak, że sympatyk nihilizmu demonstrowuje przerażająco prymitywne czy wręcz antyintelektualne oblicze. Może to być właśnie jego wersja salonowa, na poziomie bruderszaftu z Kainem. Kładzie się wtedy nacisk na stylową formę picia bruderszaftu. Podkreśla się związki między bruderszaftem a ideą braterstwa, wyakcentowaną przez rewolucję francuską. W ten sposób można czuć się zasłużonym rewolucjonistą nie przerywając degustacji drinków.

Pomija się natomiast pytanie o historię i dramat Kaina. Świat osób i wartości zostaje rozmyty, osoba może stać się elementem tła albo instrumentem do demonstrowania czyichś „postępowych” poglądów. Picie bruderszaftów może wtedy urastać do rangi najwyższej aktywności, służącej budowaniu zrębów nowej kultury. W podobnych kulturowych zapętleniach nie widać tych wielkich narracji, przed którymi przestrzega postmodernizm. Widać małe anegdotki i towarzyski nastrój bezmyślności. Następstwa kulturowe podobnej ucieczki w beztroskę mogą okazać się wcale nie mniej groźne niż konsekwencje wielkich totalitaryzmów. Przywołuje mi to na pamięć kroniki filmowe z lat trzydziestych.

Ukazywały one atmosferę capstrzyków, podczas których sentymentalnie wzdychano: „Ach ten Hitler, ten ma odwagę radykalnych pociągnięć”.

A.W.: *Kongresowi towarzyszyły wydarzenia o charakterze kulturalnym i symbolicznym. W mojej własnej percepcji do najwyższej rangi urastają dwa z nich: happening na Starym Mieście Jedna ziemia, dwie świątynie oraz pokaz filmu Krzysztofa Zanussiego Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową. Przywołując do życia „niewidzialne miasto”, po ruinach którego chodzimy na co dzień w miejscach, gdzie kiedyś stał Kościół Farny św. Michała i Wielka Synagoga, ocaleni z Holokaustu i Polacy, którzy ratowali Żydów, dzięki swym świadectwom pozwolili nam doświadczyć zwycięstwa dobra nad złem. Nawet jeśli zwycięstwo to było udziałem tylko nielicznych ludzi. W podobnej sferze aksjologicznej obraca się nowy film Zanussiego. Odebrałem go jako opowieść o nawróceniu i o duchowym odrodzeniu się do życia wiecznego. Oto dwa przykłady głoszenia „Ewangelii życia” w świecie zagrożonym kulturą śmierci. Zauważam pewien dylemat z tym związany, a mianowicie: jak należy głosić „Ewangelię życia” – czy wskazywać na zło, czy ukazywać dobro? A może najbardziej właściwą okaże się trzecia droga, którą zdają się prezentować obydwie przytoczone przykłady – pokazywanie zwycięstwa dobra nad złem w całym realizmie tak zła, jak i dobra?*

J.Ż.: Po zakończeniu spotkania na Starym Mieście niektórzy zamiast terminu „happening” używali określenia „misterium”, by podkreślić, że wielkie tajemnice ludzkiej egzystencji wyrażano niegdyś za pośrednictwem języka prostych symboli, takich jak światło, ziemia czy krzew winny. Ten mrok jesienno-wieczoru i kręte, wąskie uliczki Starego Miasta potęgowały to przeżycie, frapując perspektywą „trudnego” piękna, które można odkrywać wśród zmagañ z życiem, podobnie jak dzieje się to w filmie Zanussiego. Problem w tym, że wiele środowisk obawia się dziś mówić o pięknie i dobru, dzielając przekonanie, iż wypowiedzi takie łatwo grożą popadnięciem w kicz. Niewątpliwie, często dziś można spotkać propozycje aksjologii utrzymane na poziomie budujących czytanek dla ministrantów. Nie usprawiedliwia to jednak epatowania złem i prymitywizmem, które stało się już symbolem skandalizujących twórców współczesnej kultury.

Dla mnie skandaliści są programowymi twórcami nowego typu kiczu. W klasycznym kiczu chce się wywoływać zachwyty niewyszukaną prezentacją jelenia na rykowisku. Twórcy współczesnego kiczu chcą natomiast epatować nieskomplikowaną wizją zła i bezmyślności. Poszukiwanie trzeciej „drogi”, czy może raczej wielu konkurencyjnych dróg, to uwzględnienie integralnej perspektywy aksjologicznej, w której utrzymywane zostaje napięcie między dobrem a złem. Trzeba ukazywać całość obrazu, trzeba również mieć odwagę stwierdzić, że skandalizujące ośmieszanie wielkich wartości nawiązuje do poziomu

infantylnej kultury, której twórcy realizują się na poziomie napisów na płócie. Filogeneza rozwoju niektórych awangard zdaje się stanowić rekapitulację ontogenezy rozwoju człowieka. Kruszenie naiwnych mitów i wyzwalamie uproszczeń samozwańczych awangard przejawiało się wielokrotnie w kongresowych dyskusjach.

A.W.: *Uwaga Kongresu ogniskowała się na więzi między sacrum a kulturą. Często padały stwierdzenia o stałej obecności sacrum w kulturze. Emblematycznym jest nazwanie przez Leszka Kołakowskiego religii niezmiennikiem kulturowym. Ale, jak zauważył Ksiądz Arcybiskup już w toku Kongresu, formuła ta nie kończy dyskusji, a raczej dopiero ją otwiera. Co należy dopowiedzieć z punktu widzenia chrześcijańskiego, aby ową tezę uściślić?*

J.Ż.: Teza Leszka Kołakowskiego o religii jako niezmienniku kulturowym jest dla mnie równie ważna, jak jego wypowiedź sprzed lat o niemożliwości usunięcia Chrystusa z kultury. Zwróćmy jednak uwagę, że w fizyce w przypadku niezmienników może występować głęboka różnica zarówno treści, jak i form. Prawa przyrody są niezmiennikami wobec transformacji Lorentza. Nie zmienia to jednak faktu, że inaczej rozumie istotę tych prawd platonik, inaczej zaś empirysta. Podobnie jest z obecnością religii w kulturze. Czym innym są treści duchowe odnajdywane w wielkich tradycjach religijnych, czym innym zaś namiastki duchowości dostarczane przez new age czy mnożące się dziś sekty.

Zaryzykowałbym tutaj analogię między arcydziełem w sztuce i kiczem. New age stanowi formę kiczu, w którym za pomocą najprostszycy środków usiłuje się koić ludzką tęsknotę za wartościami duchowymi. Ważnym problemem zarówno dla duszpasterzy, jak i dla twórców kultury pozostaje pytanie: co robić, aby nie zastąpić Mozarta przez disco polo, na miejsce Rembrandta zaś nie wprowadzać obrazków przedstawiających wschód słońca i jelenie na rykowisku.

A.W.: *Kongres zgromadził wybitnych artystów, intelektualistów, biskupów i kardynałów. Ktoś zauważył jednak, że język i treści poruszone na Kongresie są nieobecne we współczesnych mediach. Czyja to wina – elit czy mediów?*

J.Ż.: Wielką zasługą II Programu Polskiego Radia była transmisja wykładów oraz szczegółowe informowanie o przebiegu Kongresu. Chcę wyrazić moją gorącą wdzięczność tym wszystkim, którzy przyczynili się do tej obecności kultury chrześcijańskiej w mediach. Muszę natomiast z goryczą przyznać, iż rozczarowywał obraz Kongresu w prasie katolickiej. Mimo że Katolicka Agencja Informacyjna od kilku miesięcy publikowała teksty najważniejszych wystąpień, ich przedruki szybciej umieszczała „Gazeta Wyborcza” niż prasa katolic-

ka. Nie jest to dla mnie, niestety, zaskoczeniem. Kiedy Zanussi otrzymał w Moskwie nagrodę za film prezentowany podczas Kongresu, jako pierwszy zareagował na tę nagrodę dłuższym artykułem tygodnik „Wprost”. Kiedy natomiast ks. Jan Twardowski otrzymywał doktorat honoris causa na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i w swoim przemówieniu ukazał fascynującą wizję odpowiedzialności Kościoła za współczesną kulturę, jedynym miejscem, gdzie wydrukowano jego wystąpienie, był dodatek „Plus-Minus” dziennika „Rzeczpospolita”. Przyznam, że nie potrafię pojąć mechanizmu tej obojętności czasopism skądinąd bardzo mi bliskich... Trudno się zatem dziwić, że w innych mediach język Kongresu rozbrzmiewał tak rzadko.

A.W.: *W jaki sposób Kongres próbował przerzucać mosty między elitami a kulturą masową?*

J.Ż.: Podczas obrad podkreślano, że rozwój kulturowy następuje wówczas, gdy masy są inspirowane przez elity. Kryzys kultury pojawia się natomiast wtedy, gdy elity równają do poziomu mas. Oczywiście można szukać rozwiązań pośrednich. Powstaje wtedy szerokie spektrum możliwości, poprzez które elity poszukują nowych środków dotarcia do szerokiego grona odbiorców. Problem ten uznano za bardzo istotny podczas naszych obrad. Nie wolno nam zamykać się w poczuciu własnej elitarności. Trzeba poszukiwać nowych form oddziaływania, które będą nośnikami sensu dla odbiorcy wychowanego w tradycji innej niż klasyczna. Zarówno dyskusja o muzyce rockowej jako nośniku treści duchowych, jak i o przejawach postmodernizmu w architekturze, stanowiły wyraz odchodzenia od prostych schematów i poszukiwania nowych form dialogu z kulturą masową.

A.W.: *I wreszcie chciałbym zapytać – w istocie od początku jakoś krążymy wokół tego pytania – jaki jest ideał dialogu między Kościołem a kulturą o rodowodzie laickim? Do postawienia tego pytania upoważnia mnie choćby to, że Księdzu Arcybiskupowi i Gustawowi Herlingowi-Grudzińskiemu zawdzięczamy książkę Pięć dialogów. Proszę zatem powiedzieć: czym jest dla Księdza Arcybiskupa spotkanie w dialogu z autorem Dziennika pisanego nocą?*

J.Ż.: Moja wymiana listów z Herlingiem-Grudzińskim pozwoliła mi lepiej zrozumieć tę wspólnotę ludzkiego zatroskania o kulturę, w której dochodzi do głosu sztafeta pokoleń. Ceniłem bardzo Herlinga i podczas moich pierwszych wyjazdów na Zachód starałem się poszukiwać „Kultury” z jego tekstami. Widać było, jak po jego odejściu z zespołu redakcyjnego „Kultury” obniżył się wyraźnie poziom tego cenionego miesięcznika. W tekstach Herlinga, niezależnie od okresu ich powstania, bardzo ceniłem świadectwo humanizmu – potrafił on przewycięzać obiegowe schematy i przeciwstawiać się popularnym opi-

niom. Konsekwentnie krytykował nie tylko totalitarny antyhumanizm, lecz również beztroską poprawność polityczną, jeśli ta ostatnia eliminuje wartości, spłaszcza rzeczywistość, usiłuje zastępować refleksję *savoir-vivrem*.

Z radością przyjąłem ostatni list Herlinga z 20 marca 2000 roku. Pisał on w nim o przyjaźni, która zrodziła się między nami pod wpływem wymiany listów ukazujących naszą wspólnotę zatroskania. Jest to dla mnie znamieny znak tej duchowej solidarności, która może jednoczyć ludzi różnych środowisk i odległych rodowodów w dziedzinie troski o kulturę, stanowiącej naszą wspólną ojczyznę.

A.W.: *Rzecz zrozumiała, że pragnę postawić również pytanie o dialog ze Zbigniewem Herbertem. Ślady tego dialogu można odnaleźć w ostatnim tomie wierszy poety Epilog burzy. W dedykowanym Księdzu Arcybiskupowi wierszu Tomasz znajduje się portret myśliciela. Można w nim rozpoznać na pewno rysy samego Herberta:*

*a więc dozwolone jest wątpienie
zgoda na pytanie
więc jednak coś warte jest czoło
w zmarszczkach Leonarda
Vinci*

J.Ż.: Moja korespondencja z Herbertem została sprowokowana przez artykuł, w którym pisząc o współczesnych poszukiwaczach Boga jako *motta* użyłem fragmentu z wiersza Herberta *Homilia*. Herbert przeczytał mój tekst i radość sprawił mu fakt, że jego poszukiwania i inspiracje okazują się bliskie odczuciom biskupa. Przysłał mi tomik *Epilog burzy* z dedykacją poprzedzającą jego refleksję o św. Tomaszu Apostole. Wydaje mi się, że wiersze Herberta wyrażają nie tylko jego osobiste odczucia. Wśród współczesnych twórców kultury bardzo często można spotkać ludzi, którzy nie potrafią poradzić sobie z fundamentalnymi pytaniami o Boga, sens, o cierpienie czy miłość. Podobnie jak św. Tomasz Apostoł przeżywają oni głębokie rozterki. Z naszej strony winniśmy przyjmować ich w taki sposób, w jaki Chrystus potraktował Tomasza.

Są sytuacje, w których zawodzi klasyczna logika Arystotelesa, ale skuteczną może okazać się życiowa logika *ran*. Osoby te, poranione przez życie i szamoczące się z bagażem swoich problemów, w zetknięciu z chrześcijaństwem żywym, które pozwala dotykać najbardziej czułych punktów, odnajdują perspektywę rozwiązania swoich życiowych rozterek. Istnieje mało znana filozofia logika *ran*, poprzez którą człowiek znajduje ukojenie swych wątpiwości. Na tę logikę wskazuje krzyż Chrystusa i perspektywa zmartwychwstania. Prowadząc współczesny dialog z kulturą musimy odchodzić od pokusy ideologizacji, która prowadzi do podporządkowania chrześcijaństwa wyłącznie zasadom

logiki klasycznej. Prawda wiary jest znacznie bogatsza od tego, co może wyrazić logik kierujący się prawidłami logiki.

Paradoksów Ewangelii, treści wyrażonych w Kazaniu na górze, nie wyrazimy stosując jedynie arystotelesowskie zasady dedukcji. Dramaty ukazywane przez twórców kultury, które bada Herbertowski Leonardo z „czołem w zmarszczkach”, pozwalają nam ukazywać istotę Ewangelii w kategoriach bliższych życia, bardziej zrozumiałych dla współczesnych poszukiwaczy prawdy. Dialog z kulturą współczesną prowadzi nas w stronę tej wielkiej, bogatej harmonii, której nieuniknionym składnikiem jest także modlitwa ran powstałych w wyniku poszukiwania głębokiego sensu życia. W dialogu tym odkrywamy przedziwne podobieństwo między bólem naszego życia a dramatem krzyża, który stanowi ostatecznie najgłębszy fundament poszukiwania sensu nie tylko w naszej kulturze.

Lech CHMIELEWSKI

SKAZANY NA ŚMIERĆ I ZAPOMNIENIE

Bez względu na wyniki poszukiwań historyków rotmistrz Witold Pilecki przeszedł już do panteonu narodowych bohaterów. Jest wprawdzie postacią mało znaną. Cóż, skazany był nie tylko na karę śmierci, ale i na zapomnienie. Zakaz wspominania jego nazwiska obowiązujący kilkadziesiąt lat zrobił swoje.

W warszawskiej dzielnicy Ursynów jedna z głównych ulic przez lata nosiła miano Pawła Findera. Niedawno zmieniono jej patrona na Witolda Pileckiego. Podobnych zmian w miastach polskich przeprowadzono setki, a może tysiące. Niektóre z nich były oprotestowywane, wywoływały wzburzenie mieszkańców, stawały się powodem nieraz komicznych, a nieraz żalosnych dyskusji. Ursynowska zmiana nie poruszyła opinii publicznej. Być może zaważyła w tym przypadku nieznajomość zarówno starego, jak i nowego patrona. Pierwszy miał być znany, ale pochodził z drugiego szeregu komunistycznych bohaterów, więc nie przywiązywano zbyt dużej wagi do propagowania jego działalności. Byli ważniejsi. O drugim zdecydowano, że w ogóle nie będzie istniał w świadomości narodowej. Zakaz wspominania o Witoldzie Pileckim w prasie, w książkach czy w filmach obowiązywał kilkadziesiąt lat. Teraz, gdy odkrywa się prawdziwą historię kończącego się wieku, postaci skazanych na niebyt bohaterów wolno przebijają się do świadomości rodaków.

Gdy ktoś stanie przy tablicy głoszącej, że jest to ulica Witolda Pileckiego, dawniej Pawła Findera – a cokolwiek wie o tych ludziach – ogarnia go zaduma nad dziwnymi zakrętami historii, nad dziejami potrafiącymi w tym samym czasie i miejscu kształtować tak różne osobowości. Bo cóż łączyło tych dwóch ludzi, poza przypadkiem, że obaj kolejno zostali patronami tej samej ulicy? Drugim, jeszcze bardziej zdumiewającym zbiegiem okoliczności jest to, że obaj przez pewien czas nosili to samo nazwisko. Finder po wylądowaniu w okupacyjnej Warszawie występował jako Stanisław Pilecki i na to nazwisko miał wyrobione dokumenty. Fakt, że obaj byli ideowcami i zginęli za swe idee, już jednak ich dzieli. Bo jakże różne były to idee...

Paweł Finder był komunistą. Z przekonania i niemal z zawodu. Studiował w Austrii – więc był członkiem Austriackiej Partii Komunistycznej. Wyjechał do Francji – zapisał się do Francuskiej Partii Komunistycznej. W Polsce należał oczywiście do Komunistycznej Partii Polski, a gdy znalazł się w czasie wojny w ZSRR, przyjęto go do Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii bolszewi-

ków (tak wówczas zwała się późniejsza KPZR). Był człowiekiem inteligentnym, wiedział, co działo się w Kraju Rad, bo widział to na własne oczy; słyszał o tym, co kilka lat wcześniej uczyniono tam z całą czołówką polskich komunistów, ale jakoś mu to nie przeszkadzało. Gdy Niemcy napadli na ZSRR, a Stalin doszedł do wniosku, że w tej sytuacji warto reaktywować ruch komunistyczny w Polsce, Finder znalazł się w tak zwanej Grupie Inicjatywnej zrzuconej na spadochronach w pobliżu Warszawy z zadaniem zorganizowania partii. Był numerem 2 w tej grupie. Gdy numer 1 – Marcei Nowotko – złamał nogę w trakcie lądowania ze spadochronem, Finder rozpoczął pracę i to on uczestniczył w zebraniu założycielskim PPR. Gdy w kilka miesięcy potem Nowotkę zastrzelił jeden ze współtowarzyszy, to on właśnie stanął na czele partii. Nie na długo. Pod koniec 1943 roku został aresztowany przez gestapo i zamordowany. Wiele wskazuje na to, że zdradził go ktoś z towarzyszy partyjnych.

Omotany ideologią komunistyczną Finder chciał nią uszczęśliwić świat. Przybył z Moskwy do Warszawy, aby tworzyć tu przyczółki nowego ustroju. Później okazało się, że ma to być tylko szyld, za którym kryła się sowiecka okupacja. To w walce z nią właśnie oddał swe życie Witold Pilecki.

„Przyjmując za dewizę mego życia hasło: Bóg, Honor i Ojczyzna i ślubując Narodowi Polskiemu bezgranicznie wierną i ofiarną służbę...” – słowa te, wypowiedziane 10 listopada 1939 roku w warszawskiej kaplicy biskupa polowego Józefa Gawliny, stały się początkiem nowego okresu w życiu człowieka, który okazał się jednym z najbardziej niepospolitych ludzi czasów ostatniej wojny. Przysięgę na ręce księdza Jana Ziei składali założyciele nowo powstającej organizacji konspiracyjnej – Tajna Armia Polska. Był wśród nich Witold Pilecki.

Wiele lat jego życia było zupełnie zwyczajne, typowe dla ludzi ze sfery inteligenckiej tamtych czasów. Urodzony w Rosji na początku wieku, w 1901 roku, potomek zesańców syberyjskich, od dzieciństwa zastuchany w opowieści rodzinne pełne wątków patriotycznych, wychowany na książkach Sienkiewicza, rósł – jak całe pokolenie – marząc o niepodległości. Przed I wojną światową wraz z matką przyjechał do Wilna, gdzie rozpoczął naukę w gimnazjum i działalność harcerską.

W wydanej w „drugim obiegu” książce pod tytułem *Rotmistrz Witold Pilecki* (Warszawa 1985) autor tak charakteryzuje młodość przyszłego bohatera: „Wzrastanie w atmosferze ofiary dla ojczyzny, kultu bohaterstwa i silnych charakterów, zaowocowało w Witoldzie cechą niezłomnego męstwa osobistego i wielką odpornością na wszelkie przeciwności losu. Kilkakrotnie ujawnił swe nieprzeciętne zalety charakteru w okresie wybijania się na Niepodległość. W walkach nad Niemnem wiosną 1920 roku Witold z innym ułanem ryzykując życie wrócił na opuszczone pozycje, by uratować ośmiu kolegów. W czasie walk na Wileńszczyźnie Pilecki wraz z trzema towarzyszami wysłany na rozpoznanie, brawurowo zaatakował grupę żołnierzy nieprzyjacielskich i wziął do niewoli 80 Rosjan”.

Był dzielnym ułanem, ale wojna ta miała takich żołnierzy tysiące. Nie tu był początek jego niepospolitości, choć niewątpliwie miesiące spędzone na koniu z szablą w garści miały wpływ na ukształtowanie jego charakteru. Lata międzywojenne spędził spokojnie gospodarując w swym rodzinnym majątku.

Był podporucznikiem rezerwy i w tym stopniu zastał go Wrzesień. W latach międzywojennych kilkakrotnie uczestniczył w ćwiczeniach wojskowych, na jakie powoływano rezerwistów. Zachowały się opinie przełożonych o podporuczniku Pileckim. Dowódcy oceniali go pozytywnie, podkreślali jego inteligencję, powagę, solidność, pracowitość, ale jednocześnie brak zdolności organizacyjnych i kierowniczych. Są to stwierdzenia zdumiewające w świetle tego, co zdarzyło się w latach wojny. A może Pilecki rzeczywiście nie wyróżniał się w roli organizatora i dowódcy w normalnym, codziennym życiu? Może dopiero poczucie obowiązku w obliczu najwyższej potrzeby wyzwoliło w nim zdolności i cechy charakteru niespodziewane być może dla niego samego?

Powstała w grudniu 1939 roku Tajna Armia Polska rozrastała się liczebnie, ale jednocześnie mnożyły się aresztowania wśród jej członków. Nieznajomość zasad konspiracji, nieprzestrzeganie jej wymogów w pierwszych miesiącach okupacji przynosiły tragiczne skutki. Wiadomo było, że aresztowani działacze różnych organizacji, jak i przypadkowi ludzie, w olbrzymiej większości wysyłani byli do obozów. Do Warszawy zaczęły nadchodzić zatrważające wieści z Oświęcimia. Budowano obóz, zwożono ludzi, lecz nie było właściwie wiadomo, co się tam dzieje. Obiekt należało rozpoznać. W tym celu trzeba było znaleźć ochotnika, który dobrowolnie oddałby się w ręce gestapo, znalazł się w transporcie do Oświęcimia, zorientował się w tamtejszej sytuacji i uciekł z obozu, aby powiadomić kierownictwo organizacji konspiracyjnych.

Już pierwsza część zadania budziła przerażenie. Reszta w ogóle wydawała się nie do zrealizowania. A jednak znalazł się ochotnik. Był nim podporucznik Witold Pilecki.

Jak doszło do podjęcia takiej decyzji? Formacja patriotyczna oraz poczucie odpowiedzialności za kraj wyniesione z udziału w walce o wolność Polski niewątpliwie stanowi jej podstawę. Ale przecież taką drogę przeszło tysiące konspiratorów, a zgłosił się tylko on... Pamiętać trzeba zwłaszcza o tym, że Pilecki wówczas zbliżał się już do czterdziestki, wieku, w którym nie podejmuje się pochopnych decyzji, że miał żonę i dwoje dzieci. Ale dla Pileckiego teraz nadszedł czas służby Polsce, „bezgranicznie wiernie i ofiarnie”.

Zadanie, które miał przed sobą, to założenie w obozie oświęcimskim organizacji wojskowej gotowej do wystąpienia zbrojnego w chwili ataku z zewnątrz, którego dokonać miały oddziały partyzanckie. Poza tym miał również dostarczać do obozu wiadomości ze świata w celu podtrzymania na duchu więźniów oraz przekazywać wieści z obozu do kierownictwa organizacji podziemnych.

Najpierw jednak trzeba było przedostać się do obozu. To najbardziej przerażające zadanie było w istocie najprostsze organizacyjnie. Oto, co – według relacji jego kuzynki Eleonory Ostrowskiej – zrobił Pilecki: „Wczesnie rano 19 września 1940 roku Witold był w moim mieszkaniu. Dozorca Jan Kiliański, zaprzysiężony żołnierz TAP, przyszedł do mnie i oznajmił mi, że jesteśmy otoczeni przez umundurowanych Niemców, którzy z każdego domu wyprowadzają mężczyzn i ładują na samochody. Podał też Witoldowi wiele możliwości uniknięcia branki. Witold odrzucił te propozycje i nie chciał nawet próbować ukryć się w moim mieszkaniu. Po chwili energicznie zastukano do drzwi. Otworzyłam i w drzwiach stanął niemiecki żołnierz – zapytał, kto tu mieszka. Nie zdążyłam odpowiedzieć, gdyż w tej chwili z pokoju wyszedł Witold. Niemiec nie legitymował go. Witold ubrał się i żegnając się ze mną szepnął: «Zamelduj gdzie trzeba, że rozkaz wykonałem». Niemiec wyprowadził Witolda. W krótkim czasie udałam się pod znany adres i wykonałam polecenie Witolda, przekazując niezrozumiałe dla mnie słowa”.

W nocy z 21 na 22 września 1940 roku wyruszył z Warszawy do Oświęcimia transport 1705 więźniów. Pilecki otrzymał tam numer 4859. Przekroczył bramę. „Razem z setką znalazłem się wreszcie przed baderaumem. Tu oddaliśmy wszystko w wielkie worki, do których odpowiednio przywiązano numery. Tu ostrzyżono nam włosy na głowie i ciele, pokropiono trochę prawie zimną wodą. Tu wybito u mnie pierwsze dwa zęby za to, że numer ewidencyjny na tabliczce napisany niosłem w ręku, a nie w zębach, jak tego w tym dniu chciał bademeister. Dostałem w szczękę ciężkim drągiem. Wyplułem dwa zęby. Pocięło trochę krwi”.

Drugi punkt planu został wykonany. Ochotnik znalazł się za drutami Oświęcimia. I teraz pozostawało to, co zdawało się być niewykonalne. Zwłaszcza dla człowieka pozbawionego zdolności organizacyjnych i kierowniczych – jak uważali jego przełożeni z wojska.

Po kilku tygodniach pobytu Pileckiego w obozie działała już pierwsza grupa złożona z tych, których wraz z nim przywieziono wielkim transportem z Warszawy. Powstał Związek Organizacji Wojskowych. Każda konspiracja jest niebezpiecznym i bardzo trudnym zadaniem, ale prowadzenie takiej pracy w warunkach obozowych graniczy z niemożliwością. W celu głębokiego utajnienia swej działalności konspiratorzy zastosowali system piątkowy. Każdy z piątki znał tylko czterech swych towarzyszy. Kadre stanowiło pięć górnych piątek. Ich członkowie tworzyli następne piątki. Wiosną 1942 roku organizacja liczyła około tysiąca członków.

Obok ZOW powstawały inne organizacje konspiracyjne: PPS, ONR Stronnictwa Narodowego, a także struktury tworzone przez oficerów, którzy dostali się do obozu i nie wiedzieli o istniejącym tu podziemiu. Pilecki zaczął dążyć do zjednoczenia grup wojskowych, gdyż wzmacniało to ich siłę. Nie była to sprawa łatwa. Animoszje polityczne z lat przedwojennych były aktualne także w obozie.

Ale udało się stworzyć komórkę polityczną, w której zgodnie współpracowali przedstawiciele różnych ugrupowań. Przejawem zgody była wspólna Wigilia w 1941 roku, w której wzięło udział kilkunastu więźniów, przywódców różnych ugrupowań politycznych.

Oczywiście Związek Organizacji Wojskowych nie stanowił siły militarnej. Więźniowie zdobyli i przechowywali nieco broni, ale były to ilości znikome w porównaniu z uzbrojeniem niemieckiej załogi. Akcja zbrojna wchodziła w rachubę jedynie w chwili ataku z zewnątrz. Siłę organizacji stanowiło wspieranie się moralne, pomoc medyczna, dożywianie. Jej członkowie działali we wszystkich komandach obozowych, pełnili tam przeróżne funkcje, dużo wiedzieli i sporo mogli. Przede wszystkim zaś czekali na rozkaz. Czas biegł: dni, tygodnie, miesiące.

Rozkaz jednak nie nadchodził. Rozbicie obozu uważane było w KG AK za nierealne. Pilecki postanowił osobiście przedstawić sprawę generałowi Roweckiemu. W tym celu musiał uciec z obozu. Tym bardziej, że gestapo wiedziało już o istnieniu organizacji, a kilku członków kierownictwa zostało zamordowanych. W dodatku Niemcy schwytali czterech uciekinierów z Oświęcimia, a ci znali Pileckiego. Na koniec rozeszła się pogłoska o zamiarze wywiezienia do innych obozów „starych” więźniów-Polaków, aby rozbić istniejącą konspirację.

Przygotowanie ucieczki i jej przebieg to majstersztyk organizacyjny. 27 kwietnia 1943 roku, w drugi dzień świąt wielkanocnych, Pilecki wraz z dwoma kolegami znaleźli się po drugiej stronie obozowych drutów. Po kilku miesiącach Witold był w stolicy.

Dziś może się wydawać, że w Warszawie przyjęto Pileckiego jak bohatera. Trwała jednak okupacja, nie najlepszy czas na sławienie niezwykłych czynów. W dodatku Witold przywoził wieści nie tylko złe (jakież inne mogły nadchodzić z Oświęcimia?), ale także kłopotliwe. Oto założył organizację, której głównym celem była walka w momencie rozbijania obozu przez uderzające z zewnątrz oddziały Armii Krajowej. Zdaniem kierownictwa AK akcja taka nie miała wówczas żadnych szans powodzenia. W obozie i w jego najbliższych okolicach było kilka tysięcy niemieckich żołnierzy, w barakach zaś około stu tysięcy więźniów, z którymi – po ewentualnym oswobodzeniu – trzeba by coś zrobić. Ale co? Raporty Pileckiego były studiowane, ale nie miały, bo chyba i mieć nie mogły, wielkiego wpływu na opinię dowództwa. Sam ich autor zaś został odsunięty na boczny tor działań konspiracyjnych. Także dlatego, że musiał odpocząć po koszmarze oświęcimskim, przede wszystkim jednak, jako uciekinier z obozu, narażony był na rozpoznanie i powtórne aresztowanie.

W pół roku po przybyciu do Warszawy otrzymał awans na stopień rotmistrza, a niedługo potem przydział do nowej konspiracji. Wiosną 1944 roku w Komendzie Głównej AK powstał plan stworzenia organizacji NIE (od Niepodległość). Miała ona działać w przypadku, gdyby Rosjanie po wyparciu Niemców

zaczęli okupować Polskę. Gdy Pilecki znalazł się w jej szeregach, obowiązywał go zakaz uczestniczenia w jakichkolwiek akcjach bojowych skierowanych przeciwko Niemcom, a także opuszczania kraju. Miał przetrwać, by walczyć dalej.

Był to chyba jedyny rozkaz, którego Pilecki nie wykonał. Wybuch powstania zaskoczył go w rejonie zajęтым przez powstańców, więc się do nich przyłączył. Gdy wyginęli oficerowie, ujawnił swój stopień i dowodził kompanią. Poszedł do niewoli. Po wyzwoleniu obozu w Murnau zameldował generałowi Tadeuszowi Pełczyńskiemu z KG AK o swojej niesubordynacji. Chciał wracać do kraju, ale został skierowany do armii generała Andersa we Włoszech. W grudniu 1945 roku wrócił do Polski, aby podjąć działalność konspiracyjną. Na czym miała ona polegać, skoro zarówno Armia Krajowa, jak i NIE były już rozwiązane? Jechał, by realizować cele zlikwidowanej NIE, tworzyć ruch oporu przeciw okupacji sowieckiej, oczywiście „w miarę możliwości”. Miał także przesyłać do sztabu Andersa meldunki o sytuacji w Polsce. Zadania te nie były jednak zbyt skonkretyzowane, Pileckiemu pozostawiono dużą swobodę działania. Inaczej być nie mogło. Zbyt mało wiedziano we Włoszech o tym, co dzieje się w Polsce.

Gdy Pilecki zjawił się w Warszawie, znalazł się w sytuacji – jak na konspiratora – nie do pozazdroszczenia. Wszelkie kontakty dawnej konspiracji zostały zerwane. Z nikim nie mógł się spotkać, nikogo znaleźć. Musiał rozpocząć montowanie siatki od początku. Meldunki, z rzadka wysyłane do sztabu II Korpusu, nie zadowalały chyba odbiorców. W dodatku otrzymali oni wieści, że Pilecki jest zagrożony, poszukiwany przez UB. Wystali więc polecenie, aby opuścić kraj. Rotmistrz jednak zlekceważył niebezpieczeństwo w przekonaniu, że dysponuje lepszym rozeznaniem sytuacji. Nie zgadzał się też z instrukcjami nakazującymi „rozładowanie lasu”, czyli likwidację oddziałów partyzanckich. W swych meldunkach twierdził, że opór zbrojny podnosi ducha narodu, a poza tym istnienie partyzantki jest w znacznym stopniu powodowane represjami. Ludzie uciekają do lasu w obawie przed więzieniem, zsyłką, i w tej sytuacji odgórne rozkazy nic nie pomogą. Tym bardziej, że zerwane kontakty organizacyjne są powodem braku wiary w nadesłane instrukcje, które często uważane są za kolejną prowokację komunistyczną.

Dalsze dzieje pokazały, że długotrwały czynny opór zmęczonego wieloletnią okupacją narodu był niemożliwy. O tym jednak Pilecki nie mógł się przekonać. Został aresztowany, skazany na karę śmierci i stracony.

Podobnych aresztowań, wyroków i morderstw popełnianych w imieniu prawa w tamtych latach były tysiące, lecz tragiczny koniec losów Pileckiego stanowi wielką zagadkę. Nie rozwiązano jej do tej pory, a wobec braku świadków i dokumentów być może nigdy nie będzie rozwiązana. Grupa, z którą Pilecki stanął przed sądem, składała się z ośmiu osób. Trzy z nich otrzymały wyrok śmierci. Wyrok wykonano jednak tylko na Pileckim. Przypadki ulaskawienia jednych, a innych nie, zdarzały się w przeszłości i w zasadzie fakt ten nie powinien budzić zdziwienia. A jednak... Pilecki był twórcą oświęcimskiego podziemia, jego dzia-

łałność w tamtym okresie zasługiwała na najwyższą ocenę, co powinno być brane pod uwagę przy ferowaniu wyroku, a zwłaszcza przy rozpatrywaniu prośby o ulaskawienie. Tymczasem wiele wskazuje na to, że to właśnie lata oświęcimskie, jeśli nie zdecydowały, to miały wielki wpływ na ostateczny wynik całej sprawy.

Dzieje każdej konspiracji są z samego założenia pełne tajemnic. Brak dokumentów, świadków i zawodna pamięć tych, którzy przeżyli, uniemożliwiają odtworzenie w pełni prawdziwego obrazu. Wydawać by się jednak mogło, że w przypadku Pileckiego sprawa jest prostsza. Pisał wspomnienia, składał w śledztwie wyczerpujące zeznania. Jak się jednak okazuje, pisał nie wszystko, a zeznania... No cóż, jeśli były niewygodne dla kogoś w owym czasie ważnego, to po prostu nie ma po nich śladu.

W relacjach znajomych, którzy zetknęli się z rotmistrzem po wojnie, gdy powrócił do kraju, pojawia się w bardzo tajemniczym kontekście sylwetka Józefa Cyrankiewicza – długoletniego premiera w rządzie komunistycznym. Pilecki mówił niektórym, że posiada dokumenty mogące skompromitować premiera, innym, na przykład księdzu Czajkowskiemu, współwięźniowi z Mokotowa, oświadczył: „Jeżeli Cyrankiewicz dowie się o moim pobycie – będę zgładzony”. Oczywiście – o pobycie w więzieniu. O co chodziło?

Odpowiedź na to pytanie daje relacja Timofieja Jarugi, o ile jest prawdziwa. Jaruga przedstawia się jako socjalista, przyjaciel Stanisława Dubois, więźnia Oświęcimia. Poznał on Pileckiego jako współtowarzysza niedoli Dubois i darzył go wielkim zaufaniem. I nawzajem, skoro rotmistrz przed aresztowaniem powierzył Jarudze swoją największą tajemnicę, która dotyczyła właśnie okresu oświęcimskiego i konspiracji w obozie. Cyrankiewicz przebywał jako więzień w Oświęcimiu od 1941 roku. Jako działacz socjalistyczny z Krakowa rychło nawiązał kontakt ze Stanisławem Dubois, niekwestionowanym autorytetem i duchowym przywódcą członków PPS w obozie. W lecie 1942 roku dano znać Dubois, że widziano Cyrankiewicza prowadzącego rozmowę z szefem politycznym SS Graeubnerem. Każdy członek konspiracji obozowej, a Cyrankiewicz również do niej należał, miał obowiązek składać szczegółowe sprawozdanie z takich rozmów swoim kolegom z organizacji. Cyrankiewicz tego nie zrobił. Zaczęto go obserwować. Przypuszczalnie zorientował się, że jest śledzony. Niedługo potem Dubois zginął. Podejrzenia zacieśniały się. Kierownictwo organizacji podziemnej postanowiło dokooptować do swego grona trzy osoby nie znane Cyrankiewiczowi, Pilecki zaś tuż przed ucieczką z obozu dał poznać Cyrankiewiczowi, że wie o jego zdradzie. Kilka miesięcy później Niemcy rozstrzelali kierownictwo konspiracji obozowej, poza trójką nie znaną Cyrankiewiczowi. On sam został przeniesiony do Mauthausen, gdzie doczekał wyzwolenia.

Taka jest relacja Timofieja Jarugi spisana podobno na podstawie opowieści Pileckiego. Dlaczego sam rotmistrz, przed aresztowaniem, nie ogłosił tych re-

welacji? Czyżby obawiał się? Podobno szukał świadka, który mógłby potwierdzić prawdę zarzutów. Zanim go jednak znalazł, został uwięziony. Zarzut współpracy z oświęcimskim gestapo postawiony człowiekowi, który przez ćwierćwiecze był premierem PRL, jest straszny. Czy to oskarżenie możliwe do sprawdzenia? Jest to zadanie dla ambitnego historyka.

Tym bardziej że historia ta ma ciąg dalszy. Otóż wspomniana już Eleonora Ostrowska, w której mieszkaniu aresztowano Pileckiego, była dopuszczona na salę rozpraw, gdy toczył się proces „szpiegów Andersa”. Wspomina ona list Cyrankiewicza do prokuratora, który ten odczytał na sali sądowej. Premier zwracał się do sądu, by przy ferowaniu wyroku nie brał on pod uwagę oświęcimskiej przeszłości Pileckiego, ale z całą surowością prawa ukarał wroga ustroju i Polski Ludowej. List urzędującego premiera mógł oczywiście wywrzeć wpływ na sędziów, a zwłaszcza na dalsze próby złagodzenia wyroku. Trzeba pamiętać, że w tamtych czasach i w tamtych procesach to nie sędziowie wydawali wyroki. Zapadały one gdzie indziej i wcześniej. List mógł natomiast służyć jako poparcie wyroku śmierci. Kłopot jednak z tym, że w aktach sądowych nie ma tego dokumentu. Nie wspomina o nim także protokół z rozprawy. A więc – kolejna zagadka.

Wyjaśnienie tych spraw – o ile w ogóle jest możliwe – rzuciłoby nowy snop światła nie tylko na metody działania totalitarnego aparatu terroru, ale także na przyczyny jego niektórych posunięć. Być może nie zawsze chodziło wyłącznie o zglądzenie wrogów klasowych? Badania takie warto prowadzić, a ich wyniki przedstawić społeczeństwu. Ukazuje się bowiem ostatnio cała seria publikacji próbujących, jeśli nie wybielić, to przynajmniej zamącić obraz tamtych dni. Oto niedawno ukazała się książka o Cyrankiewiczu, której autorzy próbują przedstawić wieloletniego premiera PRL jako głównego hamulcowego ówczesnych komunistycznych posunięć. Piszą między innymi: „Były jednak obszary, gdzie nie miał on żadnego wpływu ani możliwości interwencji. Nie mógł nic zrobić, aby nie dopuścić do skazania na karę dziesięciu lat więzienia jednego z czołowych przywódców PPS, Pużaka. Nie mógł zapobiec zasądzeniu kary śmierci legendarnemu bohaterowi z Oświęcimia Witoldowi Pileckiemu, który był oskarżony o organizację sieci szpiegowskiej w Polsce na rzecz obcego wywiadu. Próby obwiniania dziś za ten wyrok Cyrankiewicza są pozbawione wszelkich podstaw. W wytworzonej atmosferze strachu i podejrzeń nikt, nawet premier nie mógł czuć się bezpiecznie. Polacy przierzucani do kraju z Zachodu, tak jak Pilecki, byli traktowani jak wrogowie ustroju i szpiegzy i skazywani pospiesznie na długoletnie więzienie, a nawet na karę śmierci. [...] Dziś już wiadomo, że zaangażowanie się premiera w tamtym okresie w takie sprawy nie przyniosłoby żadnego efektu. Cyrankiewicz przekonał się o tym wielokrotnie podejmując tego typu interwencje u Bermana. Ewentualna rezygnacja z funkcji premiera mogła w tych warunkach prowadzić tylko do tego, że sam stałby się jednym z oskarżonych pod zarzutem solidaryzowania się z «wywrotowymi, szpiegowskimi ele-

mentami» lub pod każdym innym zarzutem, łącznie z najcięższym – «zdradą interesów klasy robotniczej i socjalizmu»¹.

W tym moralnie dwuznacznym wywodzie autorzy stwierdzają jednak, że Cyrankiewicz interweniował u Bermana w innych przypadkach. A przecież wszelkie sprawy, którymi zajmował się ten ostatni, zatręcały o „zdradę interesów klasy robotniczej i socjalizmu”. Skoro więc premier nie bał się mieszać w inne procesy, to dlaczego nie bronił kolegi obozowego o tak pięknym oświęcimskim życiorysie?

Rozwiązanie powyższych zagadek byłoby nie tylko zaspokojeniem ciekawości zbieraczy historycznych sensacji. Ustalenie, czy premier PRL był czy nie był konfidentem obozowego gestapo nie jest informacją błahą. Ale to już temat sam w sobie.

Bez względu na wyniki poszukiwań historyków rotmistrz Witold Pilecki przeszedł już do panteonu narodowych bohaterów. Jest wprawdzie postacią mało znaną. Cóż, skazany był nie tylko na karę śmierci, ale i na zapomnienie. Zakaz wspominania jego nazwiska obowiązujący kilkadziesiąt lat zrobił swoje. Zdawało się, że – jak pisał wieszcz –

Zwyciężonemu za pomnik grobowy
Zostaną suche drewna szubienicy,
Za całą sławę krótki płacz kobiocy
I długie nocne rodaków rozmowy.

Okazało się jednak, że ten zwyciężony został zwycięzcą, gdy zwyciężyła sprawa, dla której zginął.

¹ E. Syzdek, B. Zyzdek, Cyrankiewicz. *Zanim zostanie zapomniany*, Warszawa 1996.

Wojciech KRUSZEWSKI

AUTORYTET POETYCKI ZBIGNIEWA HERBERTA

Zgodnie z sugestią zawartą w tytule książka Danuty Opackiej-Walasek¹ przybliży czytelnikowi jedynie wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta. W przypadku twórczości tak bogatej, jak poezja autora *Rovigo*, rzeczywiście trudno pokusić się o próbę stworzenia ujęcia monograficznego. Ale badania przeprowadzane jedynie nad wybranym aspektem dzieła, badania o charakterze przyczynkarskim, otwierają przed literaturoznawcami pewną szansę powiedzenia czegoś istotnie ważnego o badanej rzeczywistości poetyckiej. Jeśli kategoria, która stała się dla badacza przedmiotem zainteresowania, jest w omawianym przez niego dziele kategorią centralną, jedną z tych warunkujących czytelniczy odbiór jego całości, wówczas prezentując wiedzę o niej badacz ujawnia również wiedzę o całości danego zjawiska literackiego. Ostatecznie więc o powodzeniu literaturoznawczego przedsięwzięcia z gatunku „wybrane problemy” decyduje nie tylko rzetelność szczegółowych rozstrzygnięć, ale

również (a może nawet przede wszystkim) adekwatność i oryginalność decyzji o skoncentrowaniu uwagi na tym, a nie innym wymiarze dzieła.

W przypadku omawianej książki wybór przedmiotu badań wydaje się zaskakująco oczywisty. Pierwsza część rozprawy stanowi próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie o strukturę autorytetu Herberta-poety. We wstępie Opacka rejestruje świadectwa postrzegania tej poezji przez literaturoznawców i krytyków jako „wysoce moralistycznej, silnie oddziaływającej” (s. 11), a więc jako instancję moralną i źródło postaw, życiowych zachowań odbiorców. Nawet w opinii mało zorientowanego w literaturze współczesnej czytelnika Herbert uchodzi za poetę-moralistę, powszechnie pamięta się o sile oddziaływania jego twórczości przed rokiem 1989, zwłaszcza w „epoce” stanu wojennego. Praca katowickiej polonistki nie stanowi jednak próby odpowiedzi na pytanie o g e n e z ę autorytetu Zbigniewa Herberta; interesuje ją s t r u k t u r a autorytetu, a więc dobór zasad rządzących Herbertowskim światopoglądem, które umożliwiły taką właśnie recepcję dzieła poety. Opacka zauważa równocześnie, że owa recepcja dokonywała

¹ D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 184.

się niejako wbrew immanentnym prawom tej twórczości: „uchylając dość konsekwentnie retoryczny patos moralisty – grając częstymi paradoksami, zbijając z tropu ironią, poddając sceptycznemu wątpieniu prawdę mitów i utrwalonych symboli, rewidując z intelektualnym dystansem, przyprawionym humorem, uświęcone tradycją: moc sumienia, wartość duszy, zasadność patriotyzmu – [dzieło Herberta – W. K.] nie zakładało chyba aż takiego ciężaru odpowiedzialności, jaki nałożyły nań rzesze czytelników i krytyków” (s. 12). Jej zdaniem, w swoich lirykach Herbert nie tyle uczy, prezentuje gotowe recepty, co „s z u k a [podkr. – W.K.] istoty wartości i możliwości ich realizowania we współczesnym świecie” (s. 13). Z obserwacji napięcia konstytuującego się na styku powyższych tendencji: moralistycznej i, nazwijmy ją tak, ironicznej (w jak najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa), wypływa cel badaczki: przedstawić na drodze filologicznych analiz wierszy Herberta źródła jego moralistyki (nie moralizatorstwa!), a więc źródła jego autorytetu.

Przedmiotem uwagi badaczki są przede wszystkim celowe zabiegi kreacji artystycznej, nazywane przez Opacką t a k t y k ą p o e t y c k ą. Prezentacja tych zabiegów odsłania przed czytelnikiem sposób, w jaki teksty poetyckie Herberta otrzymują specyficzne uposażenie, dzięki któremu możliwe stało się odbieranie ich jako głosu autorytetu. Pierwszym z tych zabiegów jest konsekwentne kreowanie wewnętrznego autora omawianych wierszy „na człowieka dojrzałego, wyposażonego w zdolność wiarygodnego osądu rzeczywistości” (s. 28). Świadczą o tym erudycyjne kompetencje podmiotu lirycznego poszcze-

gólnych utworów, konfrontowanie go z sytuacjami granicznymi (śmiercią, różnie rozumianym wydziedziczeniem i osamotnieniem), w których musi on wykazać się zdolnością do podejmowania odpowiedzialnych decyzji. Podmiot Herbertowskiej poezji zostaje skonfrontowany ze światem ruin, przy czym ruina ta dotyczy przede wszystkim sfery aksjologicznej. Takiemu światu przeciwstawia Herbert w swojej poezji postawę wierności wielowiekowej tradycji, fundującej uniwersum humanistycznych wartości, przestrzeń antropocentryczną. Herberta wysiłek poetycki zmierza nie w kierunku apodyktycznego wskazywania na te „tablice wartości”, lecz w stronę ich „ożywiania”, weryfikowania ich aktualności.

Innym elementem omawianej taktyki poetyckiej jest kształtowanie kolejnymi wierszami „ładu aksjonormatywnego”, rzeczywistości, która w rozbitym, „zrujnowanym” świecie wartości pozwala zachować ciągłość. W jego kształtowaniu nie pomaga pryncypializm, ale specyficzne napięcie między akceptacją i rewizją zastanej tradycji. Taką postawę przyjmuje właśnie Herbert: „autorytetotwórca i autorytetoburca, respektujący jedne mity, drugie – kontestujący” (s. 35).

Poezja Herberta to przestrzeń sądów miarodajnych, czego sygnałem jest częsta w jego przypadku ironia i emocjonalna powściągliwość towarzysząca relacjom z sytuacji granicznych. Są one sygnałem obiektywizacji poetyckich przeżyć i spostrzeżeń, sprawiają, że odbieramy je jako wiarygodne. Zabiegi te skojarzone są w wierszach autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* z wnikliwą obserwacją konkretnego, która zastępuje w jego poezji tendencję do formułowania gene-

ralizujących sądów. Wnikliwa obserwacja oznacza refleksję wieloaspektową, angażującą zarówno rozum, jak i emocje, przypomina kontemplację w ujęciu Henryka Elzenberga. Tak zorganizowaną refleksję poety wypełniają ludzie i sprawy jak najbardziej zwyczajne.

W swoich rozważaniach Opacka akcentuje funeralny rys twórczości Herberta. Funeralność ta nie oznacza jednak sentymentalnego czy płacznego rozpamiętywania przeszłości. Jest ona naturalną konsekwencją wierności ludziom, którzy odeszli. W ten sposób Herbert buduje w swojej poezji legendę ludzi, a zarazem związanych z nimi wartości, a wszystko to w imię „ciągłości humanistycznej kultury” (s. 52).

Prezentację Herbertowskiej taktyki poetyckiej zamyka Opacka próbą porównania funeralnego aspektu tej poezji z analogicznym wymiarem dzieł dwóch wielkich pisarzy, którzy obok autora *Epilogu burzy* stworzyli najważniejsze po wojnie utwory poetyckie w literaturze polskiej: Miłosza i Różewicza. Jej zdaniem, podczas gdy Herbert uważa za swój obowiązek wyrażanie pamięci o zmarłych, Miłosz chce uwolnić się od tej rzeczywistości, „pozostawić umarłych – umarłym, a żywych uwolnić od wojennych urojeń” (s. 56). Podczas gdy podmiot poezji Różewicza, porażony dewaluacją wszelkich wartości w okresie wojny, ukazuje człowieka jako istotę bliską zwierzęciu, zreifikowaną, liryczne „ja” w wierszach Herberta nie ulega temu porażeniu. Różewicz – zdaje się sugerować Opacka – zamknął się w matni traumatycznych doświadczeń wojennych, a Herbertowi udaje się z tej pułapki wymknąć; autor *Pana Cogito* prowadzi dialog z kulturą ocalałą ze zniszczeń wojny, wierzy, wbrew Różewiczowi, że

nie wszystko zostało w wojennej katastrofie zatracone. W przeciwieństwie do swoich wielkich kolegów-poetów Herbert kreuje poezję ocalającą pamięć o przeszłości, nie zaś nawołującą do zapomnienia o historii, twórczość zdolną do przełamania porażającego wyobrażenie wspomnienia wojny.

Po przedstawieniu taktyki poetyckiej Opacka prezentuje Herbertowską moralistykę, a więc zestaw wyrażonych w omawianej liryce postaw moralnych. Pierwszą z nich jest **w i e r n o ś ć**, rozumiana przede wszystkim jako kategoria kształtująca zachowanie jednostkowe, nie zaś zbiorowe. Jej synonimami są pamięć oraz trwanie przy wartościach. Taka jednostkowa wierność jest czymś niesłychanie dla Herberta ważnym, jest „tym, co buduje [...] [człowieka – W. K.] «od środka», dalej zaś pozwala autonomicznej jednostce przenosić wartości w sferę ponadjednostkową” (s. 75). W tym sensie mamy do czynienia z kategorią dla omawianego dzieła fundamentalną. Niechybnie najważniejszym kontekstem dla Herbertowskiej afirmacji idei wierności jest sytuacja polityczna, w której poecie przyszło żyć i tworzyć, a więc kontekst polityczno-historyczny. Ale konsekwencje zachowania wierności przekraczają ten horyzont, są natury egzystencjalnej: „Trud dotrzymania wierności zostaje nagrodzony względną jednolitością człowieka w czasie. Wola bycia sobą powołuje nieuchronnie projekcję obranego systemu wartości, konstytuującego postawę człowieka wobec rzeczywistości, na ja przyszłe” (s. 80). Herbert jest jednak świadom wynaturzeń, którym może podlegać wierność. Mają one miejsce, gdy przedmiotem wierności są wartości negatywne. Wówczas zafalszowaniu ulega również wew-

nętrzny, egzystencjalny wymiar omawianej kategorii.

Proponowane przez Herberta wartości, których dotyczyć by miała postulowana w jego poezji wierność, to uniwersum nieco dla czytelnika anachroniczne, chciałoby się rzec, niemodne. Dlatego poeta wskazuje na trudności w ich akceptowaniu, ale jednocześnie nie uważa postawy wierności tym wartościom za oznakę heroizmu, co najwyżej – przyzwoitości.

Herbert żadnego wyboru w swojej poezji nie narzuca, ostateczną decyzję pozostawiając zawsze czytelnikowi. Analiza świata wartości ma w poezji autora *Rovigo* zawsze charakter wieloaspektowy; obiektywizacji wymiarów, jak zauważa Opacka, zawsze towarzyszy subiektywizacja diagnoz aksjologicznych. Nie oznacza to oczywiście relatywizmu. Odbiorca poezji Herberta wie, czyje racje są prawdziwe, kto sytuuje się po stronie wartości, a kto przeciw nim. Ale poeta prezentuje całą gamę możliwych postaw i wyborów, nie unika szczegółowej analizy aksjologicznej, ważenia racji: „ze swej natury świat wartości jest złożony, w praktyce ich realizacji – tragiczny” (s. 95).

Spośród wielu wartości, którym służyło piarstwo Herberta, Opacka przedstawia dwie: p a t r i o t y z m i w z r u s z e n i e. Szczególnie interesująca wydaje się ta druga: „to wartość autentycznego, ludzkiego wzruszenia, nie hamowanego racjonalną refleksją, czasami od niej ważniejszego, bo prawdziwego, elementarnego” (s. 100).

Refleksje nad autorytetem w poezji Herberta zamyka badaczka uwagami nad ułomnością języka, który nie może sprostać wewnętrznej prawdzie pojedynczego człowieka. Prawo do artyku-

lowania tej prawdy rezerwuje poeta właśnie dla poezji, ale nie w celu rozwijania sentymentalnych i mało istotnych „wynurzeń”. Będąc zapisem indywidualnego wzruszenia, jego liryka przemawia sensami ogólniejszymi.

Książkę zamykają uwagi dotyczące motywu podróży Pana Cogito. Ta niezwykle ważna dla omawianej twórczości kategoria wiąże się nie tylko ze zdobywaniem przez podmiot tej poezji kompetencji kulturowych, z wprowadzaniem w tradycję. Opacka podkreśla, że w poezji Herberta peregrynacja pełni „funkcje «emocjonalne»: budzenie w człowieku wzruszeń, otwierających go na głębsze rozumienie świata” (s. 132). Jest więc podróż figurą egzystencji, poznawania świata, ludzi i siebie samego. Co ciekawe, przyznając sobie w ramach swojej twórczości status podróżnika, Herbert dystansuje się od roli emigranta, a tym samym wzmacnia projektowane przez siebie więzi łączące go z ojczyzną. I wreszcie, w planie symbolicznym podróż opisuje kondycję „podmiotu, człowieka wydziedziczonego we współczesności, takiego, którego figurą losu jest bezdomność, wygnanie z Arkadii” (s. 134).

Praca „...pozostać wiernym niepewnej jasności” to udane przedsięwzięcie badawcze. Nie przynosi wprawdzie rewolucji w badaniach nad twórczością Herberta, ale porządkuje wiedzę o niej, co więcej, wprowadza drobne, lecz znaczące korekty do odbioru tej poezji. Herbert Opackiej to nie tyle autor *Prześłania Pana Cogito*, z jego może dla niektórych autorytarną dykcją, co raczej zmuszający do namysłu i podjęcia osobistego wyboru ironista. Badaczka przedstawia go jako twórcę nieustannie poszukującego, nie zaś jako pewnego

siebie kaznodzieję. Jednocześnie ukazuje autorytet poety rezygnując z socjologicznej aparatury poznawczej, której wykorzystanie mogłoby się wydawać oczywiste przy podejmowaniu tematu autorytetu. Pozostając wierną metodzie filologicznej analizy tekstu, wskazuje na immanentne cechy twórczości Herberta, które konstytuują ten autorytet.

W tym miejscu warto nadmienić, że przedstawione w powyższej recenzji wnioski Opacka wyprowadza na drodze rzetelnych – można by powiedzieć: wzorcowych – analiz poszczególnych utworów. Czytając książkę nie obcujemy więc z abstrakcyjnym i nieco „suchym” komentarzem do poezji Herberta, prezentowane wnioski formułowane są bowiem w oparciu o literacki konkret. Autorytet jest przedmiotem zainteresowa-

nia Opackiej nie tyle jako problem etyczny czy socjologiczny (choć i takie uwagi spotkać można w jej pracy), ale przede wszystkim jako element pewnej struktury estetycznej.

Pewne wątpliwości żywić można co do zasadności zaprezentowanego w omawianej pracy odczytania poezji Różewicza i Miłosza. Opacka sugeruje wprawdzie, że zagadnienie pamięci o doświadczeniach wojennych ma w przypadku tych autorów charakter bardziej subtelny, jednak dla swoich potrzeb upraszcza nieco obraz ich poezji.

Szkoda również, że książka nie została lepiej przygotowana od strony edytorskiej. Na przykład błędne zadysponowanie żywej paginy znacznie utrudnia korzystanie z pracy.

Wacław PYCZEK

PRÓBY POZNAWANIA HERBERTA

Czas publikacji *Poznawania Herberta* i *Poznawania Herberta 2* dzieli przestrzeń dwóch lat¹. Mimo takich czy innych wątpliwości (na przykład w książce z roku 1998 nie ma projektu dopełnienia całości drugim tomem), tomy te stanowią czy raczej łączą się w jakąś całość – bo przecież mają one tego samego bohatera, tego samego redaktora i wydawcę, taką samą szatę graficzną, a wśród autorów powtarzają się niektóre nazwiska.

Kompozycja pierwszej książki jest w miarę przejrzysta i czytelna. Zamieszczone w niej teksty podzielone zostały na sześć części. Zasady tego podziału Franaszek przedstawia w swoim bardzo syntetycznym, bo liczącym trzynaście stron *Wstępie*. Twórca antologii porządkuje całość zebranego materiału łącząc kryterium chronologiczne z problemowym, ale nie trzyma się ściśle tej zasady. Mogą się zatem tutaj zrodzić pewne wątpliwości. Na przykład: czy tekst Kazimierza Wyki *Składniki świetlnej struny*

dotyczący *Struny światła* powinien znajdować się tam, gdzie został umieszczony, czyli w części drugiej „gromadzącej klasyczne, najważniejsze odczytania, teksty o zakresie eseistycznym, starające się analizować całość dostępnej w danej chwili poezji autora *Raportu...*”, czy raczej w części trzeciej, zarezerwowanej dla „wybranych odczytań poszczególnych tomów” (s. 16)? Nieco przypadkowa wydaje się również kompozycja części szóstej, składającej się z dwóch na pewno bardzo ważnych tekstów: eseju Janusza Sławińskiego *Tren Fortynbrasa* i studium Stanisława Barańczaka *Ironie*, dość odległych, jeśli weźmiemy pod uwagę zarówno ich problematykę, jak i czas powstania. Jeżeli antologię tę czyta się „od deski do deski”, to właśnie tekst Barańczaka dobrze „brzmi” w jej finale. Franaszek starał się ułożyć coś na kształt czy podobieństwo dzieła muzycznego, powiedzmy – swoistą symfonię na temat Herberta. Pod tym względem jest to dzieło udane. I chyba tylko w takiej perspektywie da się odczytać wyodrębnioną jako część pierwsza, krótką notkę Jana Błońskiego z 1955 roku, stanowiącą swoisty prolog całego tomu, a będącą pierwszym tekstem napisanym o Herbertcie jako poecie. Niektóre sformuło-

¹ *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, ss. 442, Wydawnictwo Literackie; *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, ss. 476, Wydawnictwo Literackie.

wania niewątpliwie wybitnego krytyka budzą dziś zdziwienie i wydają się nie-trafne. Cóż, opinie te odnoszą się zaledwie do dwóch wierszy stanowiących prasowy debiut poety, dotyczą więc w zasadzie poety w okresie „prenatalnym”.

Franaszek zadbał jednak o taki dobór różnych wypowiedzi o Herbercie, aby każdy obszar jego twórczości został w jakiś znaczny sposób dotknięty, opisany i nazwany. Zasadniczą część pierwszego tomu antologii otwiera wspomniany tekst Kazimierza Wyki, którego najistotniejszym momentem – obok wskazania na rolę tradycji w twórczości Herberta – jest rozpoznanie poety jako „talentu długodystansowego”, „rozkręcającego się na dalszych okrężeniach” (s. 35). Drugim tekstem w tej części książki jest szkic Jerzego Kwiatkowskiego *Imiona prostoty* przedstawiający Herberta jako „poetę równowagi między rewelacją a komunikacją” (s. 36). Kolejna wypowiedź to obszerny esej Jana Błońskiego *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, którego pierwsza wersja pochodzi z roku 1970, a więc napisana została piętnaście lat po wspomnianej notce promocyjnej. Tekst ten jest niezwykle ważnym momentem w herbertologii – rozpoznano w nim idiom poetycki Herberta, dokonano też głębszego odczytania i opisu podstawowych zagadnień dzieła poety, jak chociażby znaczenia tradycji. Jest tutaj obecna również próba określenia specyfiki poetyckiego obrazowania autora *Studium przedmiotu*: „jego obrazowanie słucha nakazów rozsądku” (s. 63).

Sprawą kontekstu filozoficznego twórczości Herberta zajmuje się Karl Dedecius w niezwykle erudycyjnym i wnikliwym studium *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. Tekst ten otrzymujemy tutaj

w bardzo kompetentnym tłumaczeniu Elżbiety Feliksiak. Jego pełna wersja opublikowana została w „Pamiętniku Literackim” w roku 1981. Tę drugą, „eseistyczną” część tomu zamyka szkic Tomasza Burka *Herbert – linia wierności*. Jego autor nie lęka się jednoznaczności, mówi o miejscu Herberta we współczesności nie tylko jako autorytetu literackiego, ale także jako kogoś, kto w konkretnym momencie historycznym pozostał wierny sobie: w *Raporcie z oblężonego Miasta* poeta próbuje raz jeszcze stanąć na wysokości polskiego losu (por. s. 183).

Trzecia część pracy zawiera recenzje tomów poetyckich Z. Herberta. Znajdują się tutaj teksty: Jana Józefa Lipskiego – *Między historią i Arkadią wyobraźni* (o *Studium przedmiotu*), Stanisława Barańczaka – *O czym myśli Pan Cogito* (o *Panu Cogito*), Marina Stali – *Rok 1983: głos poety* (o *Raporcie z oblężonego Miasta*), Marty Wyki – *Herbert – poeta metafizyczny* (o *Elegii na odejście*) i Mateusza Wenera – „*Rovigo*”: *portret na pożegnanie* (o *Rovigo*).

Ostatni z wymienionych tekstów jest najobszerniejszy i zarazem najbardziej kontrowersyjny. Jego autor pozostaje bardzo krytyczny wobec Herberta właśnie jako autora *Rovigo*. Przedstawia go jako „poetę sfrustrowanego”, który czyni sam siebie „nieomylnym sędzią, autorytetem, jedynym prawodawcą” (s. 223). Omawiając we *Wstępie* układ tomu Franaszek sporo miejsca poświęca właśnie Wenerowi, zaliczając jego wypowiedź do „relacji najbardziej szczerych i odważnych” (s. 16), ale też dystansując się wobec niektórych użytych przez niego sformułowań, które uznaje za przesadne. Wypowiedź Wenera cechuje na pewno dociekliwość,

ale i duży ładunek niekoniecznie pozytywnych emocji. Jej istotnym elementem wydaje się być przede wszystkim obrona Cz. Miłosza przed Herbertem. W kontekście recenzji napisanych kompetentnie i z dużą kulturą, zwłaszcza autorstwa Marty Wyki i Mariana Stali, napisany w poetyce uprzedzeń tekst Wenera po prostu źle się czyta.

Część czwarta omawianej książki zawiera trzy teksty: Pawła Lisickiego – *Puste niebo Pana Cogito*, Aleksandra Fiuta – *Język wiary i niewiary* i Przemysław Czapliński – *Śmierć, czyli o niedoskonałości*. Teksty te upodabnia do siebie zakres podejmowanej przez nie problematyki. Poruszają one zagadnienia o charakterze religijnym, eschatologicznym i światopoglądowym. Ponadto najbardziej dojrzały i odkrywczy w tej grupie artykuł Fiuta jest odniesiony polemicznie do naznaczonej radykalizmem wypowiedzi Lisickiego mówiącej o religijnej nicości obecnej w poezji Herberta. Być może jeszcze bardziej radykalny w swoich konstatacjach jest Czapliński, absolutyzujący obecność śmierci w doświadczeniu twórczym autora *Pana Cogito*, także będącej tylko znakiem nicości – „w świecie Herberta żyje się więc i umiera bez racji – życiem wychylnym ku nicości i nie dysponującym żadną oczywistą wartością, którą można by przeciwstawić śmierci” (s. 280).

Część piąta to trzy teksty autorstwa trzech kobiet – Marty Piwińskiej – *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, Małgorzaty Baranowskiej – *Radio jako osoba dramatu* oraz Małgorzaty Dziewulskiej – *Przywracanie proporcji*. Twórczość dramatyczna i eseistyczna zostały zatem potraktowane łącznie.

O części szóstej była już mowa. Klasykizm dziś interpretacja *Trenu Fortyn-*

brasa autorstwa Janusza Sławińskiego i ważne studium Stanisława Barańczaka o ironii jako metodzie poetyckiej koncentrują się na utworach poetyckich Herberta.

Opublikowane w dwa lata później *Poznanie Herberta 2* obejmuje w zdecydowanej większości teksty powstałe w latach pięćdziesiątych. Spośród trzydziestu czterech artykułów tylko trzy ogłoszone zostały wcześniej. Poetyka tej książki jest jednak odmienna od poprzedniej. W znacznej mierze określiły ją konkretne okoliczności, przede wszystkim fakt śmierci poety.

Tom rozpoczyna sprowadzony do okolicznościowych stwierdzeń ogólnikowych *Wstęp* redaktora. Potem następuje zwięzłe *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta* zestawione przez Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego. Nie zdążono tu odnotować ostatnio opublikowanej książki poetyckiej autora *Pana Cogito*, tomu *Podwójny oddech* (Gdynia 1999), zawierającego wczesne, wydobyte z rękopisów wiersze z lat pięćdziesiątych. Publikacja ta stanowi spore zaskoczenie nawet dla najbardziej dociekliwych herbertologów.

Część pierwszą tomu tworzą niemal wyłącznie wspomnienia o poecie. Wielokrotnie są to przejmujące, bardzo osobiste i zaskakujące szczegółami relacje. Mają one różną postać – jest tutaj pisany „na gorąco” wiersz Seamusa Heaney’a *Hiperborejczyk*, lakoniczna wypowiedź Czesława Miłosza, Piotra Kłoczowskiego *Pomiar Swillensa* – „słowo” wypowiedziane podczas pogrzebu Herberta, wywiad W. Rymkiewicza i J. Wróbla ze Zdzisławem Najderem zatytułowany *Pierwsze wspomnienie*, nieco dłuższa wypowiedź Barbary Toruńczyk *Dukt pi-*

sania, dukt pamięci, eksponująca moralny wymiar dzieła poety i zawierająca pewne konstatacje historyczno-literackie. Na szczególną uwagę zasługuje niewątpliwie najdłuższy w tej części tekst, którego autorem jest Al Alvarez, zatytułowany „*Nie walczysz, to umierasz*”. Obfituje on w liczne szczegóły biograficzne, często o anegdotycznym zabarwieniu, z jednej strony podkreśla uniwersalne znaczenie twórczości autora *Struny światła*: „Herbert stworzył jedno z najświetniejszych dzieł poetyckich XX wieku, ale to jakby przestało się liczyć w Polsce, do której wrócił w roku 1991” (s. 27), a z drugiej odsłania wiele paradoksów znaczących jego biografię, zwłaszcza jej lata ostatnie. Alvarez akcentuje fakt braku pełnej aprobaty dla poety w ojczyźnie (por. s. 29). To ważny głos w tej sprawie, zwłaszcza że pochodzi z zewnątrz.

Wspominający Herberta często odwołują się do ostatnich lat jego życia, pełnych cierpienia, a także napięć, konfliktów i nieporozumień. W tym momencie szczególnie ważne wydaje się spostrzeżenie obecne we wspomnieniu Małgorzaty Dziewulskiej zatytułowanym *Ćwiczenia warsztatowe*: „Jak sądzę, uprawiał w tym czasie wielką pracę ducha (język Słowackiego jest tu bardzo na miejscu) w jednoosobowym klasztorze ścisłej reguły” (s. 44).

Część druga książki jest najobszerniejsza. Zawiera teksty krytyczne, a także eseje i studia dotyczące różnorodnej problematyki obecnej w twórczości Herberta. Najpierw zamieszczone są recenzje ostatnich książek poety (*Ostatnie książki Herberta* autorstwa Jacka Łukasiewicza i *Uśmiech Sfinksa* Juliana Kornhausera). Potem następują wypowiedzi podejmujące szczegółowe zagadnienia

estetyczne i ideowe wpisane w dzieło autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*. W eseju *Atlas cywilizacji* Seamus Heaney koncentruje się na poszukiwaniu rzeczywistości idealnej w przestrzeni poetyckiej *Raportu z oblężonego Miasta*. Kolejną wypowiedzią w omawianej książce są Jossifa Brodskiego *Fragmenty przedmowy do włoskiego tomu wierszy Zbigniewa Herberta*. Rozważania o aksjologicznym nacechowaniu estetyki poety wypełniają tekst Krzysztofa Dybciaka *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*. W jakimś sensie podobny, bo również dotyczący świata wartości, jest szkic Piotra Śliwińskiego *Poezja, czyli bunt*, rozpoznający istotną wartość tej poezji w manifestowaniu postawy stałego sprzeciwu i buntu. Z kolei esej Janiny Abramowskiej *Wiersze z aniołami* podejmuje jeden z „królewskich tematów” Herberta. Andrzej Franaszek w przytoczonym fragmencie swojej książki o poecie, który zatytułował „*róża w czarnych włosach*”, mówi o sposobie widzenia przez niego rzeczywistości cierpienia. Natomiast teksty Bogdany Carpenter *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki* i Edwarda Hirscha *Wierność rzeczy* podejmują inny „królewski temat” autora *Rovigo*. W centrum uwagi tych autorów znajduje się bowiem zagadnienie roli i znaczenia sztuki. Oboje piszą przede wszystkim o esejach Herberta, przy czym Hirsch, eksponując tak ważny dla poety reizm, odwołuje się głównie do ostatniego tomu jego eseistyki, czyli do *Martwej natury z wędzidłem*.

Jedno z centralnych zagadnień twórczości Herberta – doświadczenie antyku – jest przedmiotem subtelnych analiz Jacka Brzozowskiego zawartych w tekście *Antyk Herberta*, oraz Aleksandra Fiuta – w odkrywczym szkicu *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Her-*

bert. W swoim eseju, zredagowanym z wielką klasą historyka literatury, Brzozowski odsłania związki motywów i tematów antycznych z rysem indywidualnym poezji autora *Pana Cogito*. Natomiast Fiut w komparatystycznym szkicu stara się wydobyć istotny sens Herbertowskiej lekcji historii, gdzie panorama dziejów, obrazy losów społeczności i jednostek odczytywane są jako układ znaków, jako przesłanie skierowane ku współczesności. Również komparatystyczna perspektywa określa kształt bardzo erudycyjnego tekstu *Motyw „Miasta” i jego obrońców oraz motyw podróży w kilku utworach Herberta, Audena i Kawafisa*, którego autorem jest Arent van Nieukerken. Tę część tomu zamyka dość obszerna, bo licząca czterdzieści stron, studium Jacka Kopcińskiego *Rejestracje i rytuały. O „Lalku” Zbigniewa Herberta*. W swojej interpretacji tego utworu autor opiera się na dość jednoznacznym odniesieniu do Misterium Paschalnego Jezusa Chrystusa. Wprowadza tutaj pojęcie stylu pasyjnego i próbuje określić jego specyfikę.

Na trzecią część tomu składają się interpretacje poszczególnych wierszy Herberta. Przywołano tu siedem tekstów pięciu autorów: Jacka Łukasiewicza *Studium przedmiotu* i *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, esej Per-Arne Bodina *Barbarzyńca i lustro*, artykuł Stanisława Barańczaka *Cnota, nadzieja, ironia; Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta* i *W cieniu dębów. Nie tylko o jednym wierszu Zbigniewa Herberta* Mariana Stali, a także Bogdana Burdzieja *Objawienie w Martwym Domu według Zbigniewa Herberta*. Ich walory są niepodważalne, szkoda tylko, że tekstów tych jest tak niewiele. Na tym polu bowiem osiągnięcia herber-

tologii są największe: znaczna liczba utworów Herberta była wielokrotnie interpretowana, a wiele z tych interpretacji nabrało już charakteru klasycznego. Niezwykle interesujące byłoby tu zestawienie różnych prób odczytania i opisu tych samych zjawisk literackich. Żałować należy, że otwierająca ten dział interpretacja *Studium przedmiotu* autorstwa Jacka Łukasiewicza nie została skonfrontowana z klasycznym tekstem Jarosława Marka Rymkiewicza na ten sam temat. Nieobecność tego autora jest ewidentnym brakiem omawianej antologii. Podobnie ocenić należy brak artykułu Mariana Maciejewskiego *Kerygmaticzna interpretacja przesłania Pana Cogito*², którego autor wyjątkowo wnikliwie rozpoznaje i opisuje religijny kontekst poezji Herberta. Tekst ten nie został nawet odnotowany w bibliografii dołączonej do tomu pierwszego, chociaż uwzględnia go Adam Poprawa w swoim suplemencie do bibliografii zawartym w drugim wydaniu książki Barańczaka *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta* (Wrocław 1994) (a przecież Franaszek opierał się między innymi na tej bibliografii, o czym sam informuje na stronie 411 omawianego tomu). Generalnie rzecz biorąc, autorów piszących w sposób kompetentny o problematyce religijnej w literaturze jest niewiele. Zalicza się do nich Marian Maciejewski i jest on tutaj postacią znaczącą. Brak jego tekstu to spora luka, chociaż w *Poznawaniu Herberta 2* zawarto wypowiedzi dotyczące poważniej problematyki religijnej w twórczości poety. Chodzi tu o wspomniane teksty J. Kopcińskiego i B. Burdzieja. Dla piszącego te słowa szczególnie atrakcyjna i fascynująca oka-

² Zob. „Polonistyka”, nr 7/8 (1992).

zała się ponowna lektura tekstu Burdzieja, aktywizującego bardzo szeroki kontekst interpretacyjny i odsłaniającego bogactwo sensów wpisanych w rzeczywistość konkretnego wiersza poety.

Tak wygląda zawartość omawianych tomów. Czym są one jako całość?

Na pewno są najważniejszymi książkami o Herbercie, jakie dotąd powstały. Stanowią miejsce, do którego piszący o autorze *Epilogu burzy* będą się wciąż odwoływać. Wpisują się w konwencję książek poświęconych jednemu twórcy, a budowanych z wielu wypowiedzi różnych autorów. Herbert na pewno na tego typu książkę zasłużył.

Życie książki naukowej czy krytycznej jest krótkie. Jeszcze krótsze jest życie artykułu czy rozprawy ogłoszonej tylko w czasopiśmie. Antologia przedłuża życie wielu tekstów. Jej zasługą jest przypomnienie, powtórne wprowadzenie w obieg wielu tekstów dziś dostępnych już tylko w bibliotece i to przecież nie w każdej! Dobrze, że wydobyto szkic M. Piwińskiej opublikowany w „Dialogu”, ale dobrze też, że przedrukowano zawierające fundamentalne rozstrzygnięcia studium Błońskiego, bo przecież opublikowany w 1981 roku *Romans z tekstem*, którego część studium to stanowiło, nie był wznawiany. Czymś niezwykle cennym jest także zgromadzenie licznych wspomnień o Herbercie rozproszonych w różnych czasopismach.

Czy antologia Franaszka jest sumą herbertologii? Nie, bo i być nią nie mogła! W momentach ukazywania się drukiem poszczególnych tomów pozycja Herberta, corpus jego dzieła ulegał znaczącej zmianie. Dotyczy to zwłaszcza okoliczności towarzyszących publikacji pierwszego jej tomu. Ale przecież i obecnie publikowane są w „Zeszytach Lite-

rackich” ważne inedita poety. Zapowiedziano także druk trzeciego tomu esejów. Ponadto omawiana antologia, chociaż przynosi pogłębiony i zwielokrotniony konterfekt poety, sama jest mimo wszystko zjawiskiem nieco jednostronnym. Poszczególne elementy czy obszary twórczości Herberta są tutaj rozpoznawane i opisywane poprzez „jednorażowe dotknięcia”. Interesującym byłoby przedstawienie różnych głosów na ten sam temat – wypowiedzi komplementarnych czy też wyraźnie polemicznych wobec siebie.

Omawiana antologia uświadamia jeszcze jeden istotny problem. Wskazuje na konieczność przygotowania pełnej monografii całej twórczości autora *Pana Cogito*, w której dokonano by także rzetelnego przeglądu badań. Konieczna jest także poważna krytyczna edycja pism poety.

Dziś wciąż jeszcze poznajemy twórczość Herberta w jej poszczególnych wymiarach. Jest ona interpretowana i opisywana aspektowo, oglądana w określonych perspektywach. Na pewno jest to również potrzebne. Świadczy też o sile i wielkości tego dzieła, o jego możliwościach wielokrotnego aktywizowania wyobraźni czytelników i badaczy literatury.

Należy jednak mieć nadzieję, że przyjdzie chwila, gdy o twórczości Herberta i o nim samym będzie można mówić bez emocjonalnego, zacierającego prawdę iskrzenia. Potrzebny jest naturalny dystans, który przychodzi z czasem. Dziś możemy się starać dystansować przede wszystkim wobec własnych emocji, niechęci czy uprzedzeń. To sprawdzian trudny, ale konieczny, aby krytyka stała się faktycznie darem i sztuką, a zarazem służbą.

Maria CYRANOWICZ

HERBERTOWSKIE INEDITA

Na przełomie 1999 i 2000 roku w kolejnych numerach „Zeszytów Literackich” 68(1999), 69(2000) i 70(2000) zamieszczono inedita pozostałe po Zbigniewie Herbercie. Jak podają redaktorzy „Zeszytów”, pochodzą one z archiwum poety, które znajduje się pod opieką Katarzyny Herbertowej i Piotra Kłoczowskiego, porządkującego spuściznę po zmarłym. Publikacjom wierszy i małych form prozą oraz esejów towarzyszą fotografie Herberta z różnych okresów jego życia oraz fragmenty korespondencji ze Stanisławem Barańczakiem, Izydora Dąmbską (nr 68) i Henrykiem Elzenbergiem (numery: 68, 69, 70), a także listy do Tomasa Venclovy (nr 70). Oprócz tego w „Herbertowskim” numerze 68. odnajdziemy liczne wypowiedzi, wspomnienia i wiersze poświęcone zmarłemu poecie – między innymi autorstwa Adama Zagajewskiego, Wojciecha Karpińskiego, Barbary Toruńczyk, Konstantego Jeleńskiego i Josifa Brodskiego – jak również rozmowę pod znamennym tytułem *Sztuka empatii*, którą przeprowadziła z poetą Renata Gorczyńska.

Poświęcony Herbertowi numer otwierają trzy wiersze: *Sen Pana Cogito*, *Pan Cogito sen-przebudzenie* i *Z eroty-*

ków Pana Cogito. Pierwszy, mimo wyraźnego Herbertowskiego stylu, przypomina nieco wiersze Mirona Białoszewskiego z tomu *Było i było*. *Sen Pana Cogito* jest, jak przystało na sen, opisem paradoksalnych zakupów, sprawunków, których główny bohater, Pan Cogito, powinien dokonać, aby zdążyć przed godziną „zamykania sklepów / zatrzaskiwania wiek”. Umieszczenie tego utworu na początku numeru „Zeszytów” sugeruje odczytanie go jako swoistego epitafium. Czy można zdążyć na własną śmierć, skoro nie zdążyło się kupić „kilo pierza / na kołdrę dla ciotki / która umarła w zimie”? Z kolei wiersz *Pan Cogito sen-przebudzenie* to opis maligny, czegoś na pograniczu przebudzenia i snu, postaci, która majaczy niczym personifikacje śmierci z obrazów Jacka Malczewskiego. Natomiast w utworze *Z erotyków Pana Cogito* można się doszukać nawiązań do Grochowiakowskiego *Menuetu z pogrzebaczem*. Wydaje się, że wiersz ten jest jakimś testem poetyckim, w którym sprawdza się jakość epitetów opartych na przydawce dopełniaczowej: struna jelit, gardło głodu, kobza płuc czy bęben brzucha. Czyżby w ten sposób następowało oswojanie się poety ze śmiercią, „kasztelanką pal-

ców, panią włosów”? Jak widać, wszystkie te utwory łączy motyw śmierci, poetyckie mierzenie się z tym tematem, i – sądząc po „lekkości” stylu – mają one przypominać raczej przymiarki niż rozprawki filozoficzne. Wydaje się, że po-brzmiewa tu Herbertowska przekora, tak jakby poeta chciał uniknąć koturnów patosu. Z drugiej strony nie bez znaczenia pozostaje wątek snu, który niczym koszmar spowija zagadkową śmierć.

Inne znaczenie ma utwór *Contra Augustinum...*, który można zaliczyć do typowych wierszy Herbertowskich, rozprawiających się z historycznymi ethosami. Tym razem chodzi o św. Augustyna i jego spopularyzowane hasło: „kochaj i rób, co chcesz”. Herbert raz jeszcze rozważa problem przemocy, za pomocą której głoszone idee są „wcielane w życie”. Nie podważa wprawdzie celu, który uświęca środki, ale nazywa po imieniu winę: „my którzy w tej samej szkole zbrodni popełnionych w dobrej intencji” (s. 10). Występując w poetyce roli (zbiorowe „my”), udziela Augustynowi nagany, jednocześnie w jakiś sposób go rozgrzeszając: „módlmy się za niego”. Rewelacyjne pod względem formy jest porównanie, które poeta zastosował w ostatniej strofie: „ciemne – ciemniejsze – nicość / jasne – jasne [dlaczego nie „jaśniejsze”?] – uniesienie” (tamże).

Kolejne wiersze z ineditów to *Koniec*, *Wiosna* i *Zima*. *Koniec* to bardzo ładne pożegnanie ze starym ojcem (a może wspomnienie o ojcu?), nad którym czuwa ciotka Pelagia („stulistna” niczym pelargonia). Może to opis fotografii, opis zanikającego wizerunku ojca zajętego czytaniem w bibliotece. Jest to obraz mementoryczny, melan-

choliczny, opisujący zmierzch czyjegoś istnienia.

Wiosnę zadedykował Herbert Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. Utrzymana została w tonie *Czterech pór roku* Vivaldiego. Domyślna refleksja o życiu, w którym allegro przeplata się z adagio, została wzmocniona Herbertowskim porównaniem: „nie rozchodzimy się kochanie przypisani do ziemi / jak linoskok i cesarz” (s. 23).

Natomiast *Zima* to wspomnienie o „Pierwszej Wielkiej Opuszczonej”, jak łatwo się domyślić, miłości, po której pozostały jedynie fotografie „w kartonowym pudle”. Rewizja pamięci, której dokonuje bohater, jest tak naprawdę zapomnianiem, ucieczką przed wyobrażeniem sobie, co teraz robi, jak żyje jego „Pierwsza Wielka”. W zasadzie chodzi tutaj o rozprawienie się z pewnym typem sentymentalnego rozpamiętywania nieodwracalnie poniechanych zamierzeń czy pragnień. Z drugiej strony uczynienie z „Pierwszej Wielkiej” ślepej tkaczki tkającej na zwęglonych krosnach odwołuje nas do znanego symbolu Parki, a „absolutna nieodwracalność” zapowiada rozwiązanie ostateczne, „jak noc przed lustrem”.

Ostatnim utworem z ineditów opublikowanych w 68. numerze „Zeszytów” jest wiersz *Bez tytułu*, dedykowany Barbarze Toruńczyk, przepisany bez redakcji z rękopisu poety, wraz ze wszystkimi jego skreśleniami, dopiskami i różnymi wersjami fragmentów. *Bez tytułu* został podzielony na trzy części, z których każda dotyczy znaczącego okresu w życiu bohatera (utwór ma charakter wewnętrznego monologu): dzieciństwo – wojna – starość. W jakimś sensie wiersz eksponuje typowe polskie wątki kombatanckie („siwi chłopcy – z lasu”), przy-

pomina się tutaj słynna scena z płonącymi kieliszkami z filmu *Popiół i diament*. W pierwszej części odnajdujemy opis dziecięcej fascynacji fenomenem Anioła Stróża, który zniknął gdzieś bezpowrotnie, gdy tylko wybuchła wojna. W ten nieco groteskowy sposób Herbert przedstawia problem odpowiedzialności Boga za zło. Dziecięcy punkt widzenia jeszcze bardziej podkreśla jego nierozstrzygalność: niemożność usprawiedliwienia boskiej absencji podczas „drugiej apokalipsy”. Doświadczenie charakteryzuje pokolenie wojenne, z którym poeta się utożsamia. Okazało się, że religia sprowadzona do dewocyjnego kultu Aniołów Stróżów nie wytrzymała konfrontacji z okropnościami „stulecia hańby”. W części trzeciej natomiast obserwujemy rytuał „zalewania robaka” przez „ocalałych żołnierzy” w barze o ironicznej nazwie „Pod Kombatanem”, gdzie przysłowiowy ostatni kieliszek zdaje się być sygnałem do odjazdu „z ostatniego peronu wszechświata” s. 18n.).

W numerze 70. „Zeszytów” opublikowano natomiast trzy wiersze z tomu *Epilog burzy*. Ich wersje odnalezione w archiwum w Wydawnictwie Śląskim wskazują, że zostały one oddane do druku w niedoskonałej formie – najprawdopodobniej przez samego poetę, który pod koniec życia ciężko chorował. Chodzi tutaj o utwory *Ala ma kota*. *W obronie analfabetyzmu*, *Co mogę jeszcze zrobić dla Pana* i *Tkanina*. Redaktorzy „Zeszytów” przytaczają je w wersji według nich prawidłowej – odtworzonej na podstawie rękopisów i maszynopisów autora. Ich skrupulatność i dbałość o wizerunek poety są naprawdę godne podziwu. Nie ma jednak sensu omawiać tych wierszy niezależnie od tomu, w któ-

rego skład, choć tak zdeformowane, weszły. Trzeba by dokonać ponownej ich lektury w kontekście całego *Epilogu burzy*.

Wszelako bardzo ciekawa wydaje się sprawa wiersza tytułowego tego tomu. Na podstawie archiwum wiadomo, że poeta długo nad nim pracował. W „Zeszytach” opublikowany został jedynie jego fragment, a dopisek wydawców „na tym urywa się rękopis” sugeruje, że utwór nie został dokończony. *Epilog burzy* przypomina w formie *Raport z oblężonego miasta*. Jest gorzką refleksją nad światem, który w dramatach Szekspirowskich ujmowany był jako arena ustawicznej walki o władzę. Jak pamiętamy, u Szekspira wygłaszany przez Prospera epilog miał charakter wieńczącej przedstawienie przemowy, skierowanej bezpośrednio do widzów, wykorzystującej głównie topos *theatrum mundi*. Z ostatnich słów Prospera wynika, że następnego dnia rano zamierza on wyruszyć na statku z Alonzem do Neapolu, aby udać się na ślub swojej córki, a potem osiąść w Mediolanie, którego był ongiś prawowitym księciem. W epilogu więc zwraca się tak do widzów: „Niech wyobraźni waszej władza / Na wyspie już mnie nie osadza” (*Burza*, tłum. Stanisław Barańczak, Poznań 1991, s. 129). Tymczasem Herbert decyduje się pozostawić Prospera na wyspie. Wiersz utrzymany został w poetyce roli, bezpośrednio od Prospera dowiadujemy się, jaką przyszłość planuje on dla siebie i Kalibana: stworzenie na wyspie idealnego państwa Platona. Tak więc ostatnie przesłanie Herberta jest kolejnym ostrzeżeniem przed wiarą w utopię, do której przecież bezpośrednio odwołuje się dramat Szekspira. Jednocześnie już na początku przebija z tego wiersza

jakiś brak nadziei, kiedy to Prospero przewiduje czarny scenariusz dla innych postaci dramatu, które wedle jego słów staną się ofiarami konfliktów rodzinnych o władzę.

Innym rodzajem tekstów są utwory prozą Herberta zamieszczone w wymienionych przeze mnie numerach „Zeszytów”. W numerze 68. zamieszczono *Czapkę Monomacha*, w małej formie parabolicznej wyrażającej tęsknotę za ustalonymi kryteriami wartości (świętości?), jak na przykład niepowtarzalność, którą w świecie multiplikacji zatracono. Z kolei *Narczyż* to odważna i śmiała, a zarazem przekorna reinterpretacja mitu o Narcyzie, uwspółcześniona wersja jego miłości do nimfy Echo, należąca do zbioru apokryfów, który ma zostać niedługo wydany w wydawnictwie „a5”.

W numerze 68. możemy przeczytać również fragmenty *Diariusza greckiego (notatki)*, niedokończonego zapisu wrażeń poety z pobytu w Atenach, Sunionie, Koryncie, Delfach, Mykenach i na Krecie. Zdumiewająca jest uwaga i pasja Herberta, aby zobaczyć i opisać wszystko, począwszy od ceny papierosów, przez wygląd zwyczajnej miejskiej uliczki, a skończywszy na zabytkowej architekturze. Poeta pragnie oddać wiernie zarówno teraźniejszość Grecji, jej życie codzienne, jak i to, co „wyczytuje” z eksponatów zgromadzonych w muzeach. Herbert tropi przejawy dawnej Grecji, konfrontuje swoją wiedzę i wyobrażenia o starożytnej Helladzie ze współczesnym jej obrazem, nierzadko zdumiony brakiem jakiegokolwiek ciągłości czy choćby śladów świetności. Obarczony notatnikiem i blokiem rysunkowym dużo spaceruje, chłonie atmosferę zwiedzanych miejsc, śledzi kolory nieba, przypatruje się krajobrazowi z równym

zaciekawieniem co tubylcom i zabytkom. *Diariusz grecki* to wyśmienity pod wieloma względami esej o Grecji dzisiejszej widzianej oczami hellenofila, zarazem czulego i krytycznego obserwatora. Na końcu wydawcy umieścili wiersz *Mykeny*, poetyckie ujęcie greckiego dramatu, który powtarza się niczym odwieczny rytuał.

Najbardziej jednak interesujące są eseje Herberta poświęcone *Małym mistrzom* – intrygującym (można by powiedzieć „osobnym”) holenderskim malarzom, którzy zostali zapomniani przez oficjalną historię sztuki. W numerze 68. możemy przeczytać eseje o Hendricu Avercampie, Pieterze Saenredamie i Willemie Duysterze, które razem z innymi (np. o Carelu Fabritiusie czy Herculesie Seghersie), miały składać się na obszerną książkę (10 rozdziałów). Wszyscy oni żyli i tworzyli na przełomie XVI i XVII wieku. Każdy z nich na swój oryginalny sposób widział świat i wizji tej był wierny w swoich obrazach, które stara się nam przybliżyć Herbert. Avercamp był optymistą, malował bajkową rzeczywistość, w której dominowały obszerne sceny zbiorowe, głównie miniaturowe wydarzenia na lodzie, ponieważ upodobał on sobie malowanie krajobrazu zimowego, upiękشانego wymyślonymi zamkami. Saenredam z kolei był piewcą architektonicznej doskonałości, który umiał bardzo dobrze wykorzystać w swojej twórczości fakt, że „geometryczne prawa obrazu nie są równe geometrycznym prawom budowli” (s. 17). Natomiast Duyster zajmował się utrwaleniem takiej Holandii, jakiej przedstawienia unikali często inni mistrzowie holenderscy, malujący głównie rubaszną plebejskość. Duyster malował „patrycjuszki: «wielce możnych panów» regen-

tów” (s. 22) i robił to, zdaniem Herberta, niezwykle dyskretnie, ale wyraziście zaznaczając swój styl. Herbert koncentruje każdy esej wokół jednego obrazu, który według niego najlepiej oddaje charakter danego malarza (obok tekstu umieszczono czarno-białe reprodukcje). Dzięki temu odkrywa przed czytelnikiem różne aspekty malarskiego przeżywania rzeczywistości, a także uwikłanego w każde dzieło pojedynczego losu.

Deserem po tak wykwintnym daniu, jak *Mali mistrzowie*, jest niewątpliwie esej *Mistrz z Delft*, poświęcony oczywiście Janowi Vermeerowi, zamieszczony w 69. numerze „Zeszytów”. Niestety, jest to jedynie fragment niedokończonego szkicu, który w zamierzeniach Herberta miał prawdopodobnie być obszernym studium. Na wstępie poeta rozważa skąpe informacje, które po sobie zostawił (w domyśle – ukrył), dotyczące życia malarza, metod jego pracy i okoliczności jego śmierci. Przedstawia też dziewiętnastowiecznego odkrywcę jego geniuszu, a także dwudziestowiecznego fałszerza jego dzieł. Następnie prezentuje własną wnikliwą ekspertyzę jednego z płócien uznawanych za prawdziwe, w wyniku której stwierdza, iż obraz jest falsyfikatem. W części drugiej studium rozpoczyna się wędrówka poety po muzeach, w których znajdują się dzieła Vermeera oraz opisywanie ulubionych przez niego obrazów mistrza. Odnajdujemy tu znakomicie opisane wczesne płótno Vermeera *U kuplerki*, które Herbert zobaczył w Dreźnie, i zaledwie początek jego wypowiedzi na temat tego,

co obejrzał w Paryżu. Ujmująca jest skromność poety i jego autokrytycyzm wobec prób opisanie dzieł malarza. Z drugiej strony zadziwia precyzja sformułowań, wnikliwość i szczegółowość opisu, niemal detektywistyczna docieklliwość, nastawienie demaskatorskie i przekora wobec ustalonych kanonów smaku. Herbert osądza z pasją, rzetelnie i uczciwie, łącząc spostrzegawczość i umiejętność nieuprzedzonego patrzenia z głęboką empatią i spontanicznością odbioru. W dodatku potrafi ulubione przez siebie dzieła znakomicie przedstawić i jednocześnie nadać ich opisowi własny, wyraźny rys artystyczny.

Przegląd Herbertowskich ineditów opublikowanych przez „Zeszyty Literackie” daje wgląd w spuściznę po poecie, która wydaje się nie odbiegać poziomem od jego najlepszych utworów. W wierszach daje się zauważyć pewien Herbertowski styl, wypracowany przez lata, który zawsze był poetycką wizytówką twórcy. Wątki i motywy obecne w zaprezentowanych ineditach również nie zaskakują, nie odbiegają od tego, co przez całe życie było przedmiotem fascynacji i rozważań Herberta. Najciekawszy jednak wydaje się być diariusz prezentujący podróż po Grecji oraz eseje poświęcone malarstwu holenderskiemu. Raz jeszcze Herbert ukazuje się nam przede wszystkim jako miłośnik piękna opartego na autentycznej wizji rzeczywistości, w której artysta wyraża nie manierę, nie modny styl, lecz przede wszystkim niezafalszowany obraz samego siebie.

Agnieszka BIELAK

INTERPRETACJE I DOWOLNOŚCI

W znanym wierszu *Potęga smaku* Zbigniew Herbert uzasadnia swoją dezaprobatę dla rzeczywistości PRL-u poczuciem dobrego smaku, który nie pozwalał na akceptację „parcianej retoryki” ideologów systemu. Mimo, że autor prezentowanej tu książki¹ także deklaruje we wstępie, iż nie chce rezygnować z „urody koniunktywu”, to wydaje się, że ze względu na przyjętą wcześniej opcję teoretyczną jego praca nie zdołała sprostać temu zamiarowi.

„NOWE” ODCZYTANIE

Marek Adamiec proponuje nową lekturę poezji Herberta, lekturę, która jego zdaniem ma uwolnić twórczość autora *Pana Cogito* od nagromadzonych przez lata i zupełnie nieuzasadnionych tez interpretacyjnych, dotyczących „chociażby tzw. człowieczeństwa czy «uniwersalnych wartości kultury»”

¹ M. A d a m i e c, „...Pomnik trochę niezupełny...”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 170.

(s. 10)². Według gdańskiego badacza wiersze Herberta to świadectwo rozpaczy (s. 22n.), apologia nicości i nieustanne próby wyprowadzenia czytelnika w pole (s. 87) poprzez apokryficzną, niejednoznaczną, pozbawioną jedności i sensu kompozycję utworów (s. 99). Słuszności przytoczonych tez mają dowodzić przeprowadzone przez Adamca „analizy” poszczególnych tekstów, opierające się na dowolnych skojarzeniach intertekstualnych. W myśl tej „metody” wiersz *Książka* odsyła między innymi do takich kontekstów, jak: *Księgi pięciu megilot*, *Imię róży* U. Eco, *Księga L. Flaszena*, *Księga B. Schulza*, *Apokalipsa św. Jana*, *Dżuma* A. Camusa czy *Papierowi ludzie* W. Goldinga. Fragmenty przywoływanych utworów zajmują piętnaście stron wywodu, prowadząc do dość oczywistego i niewiele wnoszącego do interpretacji utworu wniosku, iż „mitologie «księgi» i «książki» są integralnym elementem naszej tradycji kulturowej” (s. 30). Sam utwór nie został zinterpretowany, a to, że jego sens nie ujawnił

² Wszystkie odsyłacze, jeśli nie zaznaczono inaczej, kierują do pozycji opisanej w przypisie 1.

się samoczynnie w otoczeniu tak bogatych kontekstów, pozwala Adamcowi potwierdzić tezę o niejasności utworów Herberta.

Nieco inną strategię przyjęto w odniesieniu do wiersza *Longobardowie*, który uznany został za pochwałę nicości (por. s. 7). Poza przedstawionym stwierdzeniem, którego wystarczającym dowodem ma być trzykrotnie powtórzone przez tytułowych Longobardów słowo „nothing”, brak jest jakiegokolwiek analizy utworu. Wiersz wywołuje dodatkowo refleksję autorską dotyczącą poziomu europejskiej edukacji, która daje znajomość nazwy, lecz nie dostarcza bliższych szczegółów dotyczących życia tego narodu, w związku z czym autor rozważa konieczność podjęcia gruntownych studiów mediewistycznych „z powodu jednego wiersza”. Refleksje tego rodzaju charakterystyczne są dla stylistyki wywodu Adamca i pogłębiają jedynie ogólny chaos, nie wyjaśniając żadnych wątpliwości związanych z omawianymi utworami. Również i w tym przypadku czytelnik pozostawiony jest w przekonaniu, iż Herbert jest poetą rozpaczy i apologetą nicości. Tymczasem *Longobardowie* nie tylko nie pozabawiają nadziei, lecz wręcz przeciwnie – mobilizują do jej ocalenia:

Ogromny chłód wieje od Longobardów
Mocno siedzą w siodle przełęczu jak na
krzesłach spadzistych
W lewej trzymają jutrznie
W prawej bicz lodowce smagają juczne
zwierzęta
Ogniska trzaskanie gwiazd popiół wahadło
strzemienia
Pod paznokciami pod powieką
Grudki krwi obcej czarne i twarde jak
krzemień
Palenie świerków szczekanie konia popiół
Wieszają na urwiskach węża obok tarczy

Wyprostowani idą z północy bezsenni
Prawie ślepi kobiety nad ogniskami kołyszają
czerwone dzieci

Ogromny chłód wieje od Longobardów
Cień ich trawę przeplata kiedy zlatują w dolinę
Krzyżąc swoje przeciągłe *n o t h i n g*
*n o t h i n g n o t h i n g*³

Bohaterowie utworu zostali zatem dość dokładnie zaprezentowani czytelnikowi, który zechce przeczytać cały wiersz, nie poprzestając na pierwszym i ostatnim wersie. Przeczucie nicości rzeczywiście można dostrzec w końcowym okrzyku Longobardów, lecz jeśli towarzyszy jej pochwała, to tylko ze strony owych krzyżących, zapamiętałych w dziele zniszczenia barbarzyńców. Okrzyk ten to także swoiste prorocstwo, określające przyszłość narodu zaślepionego – dosłownie i w przenośni, fizycznie i duchowo – żądzą krwi:

Pod paznokciami pod powieką
Grudki krwi obcej czarne i twarde jak
krzemień

„Obca krew” skryształizowana w grudki twardości krzemienia uniemożliwia właściwe rozpoznanie świata – Longobardowie idą „prawie ślepi”. Kryształki ostrego, krwawego krzemienia „pod powieką” niszczą ich wzrok, te same kryształki „pod paznokciami” dokuczliwie zaznaczają swą obecność, jednak oni zdają się nie zauważać bólu, pochłonięci unicestwianiem wszystkiego, co ich otacza: obok tarczy rycerskiej wieszają podstępного węża. Zostawiają po sobie jedynie popiół. Nawet ich dzieci są już skażone krwią obcych. „Ogromny chłód wieje od Longobardów” trudno zbliżyć

³ Z. H e r b e r t, *Longobardowie*, w: tenże, *Napis*, Wrocław 1996, s. 31.

się do nich bez obawy, to już nie ludzie, lecz „lodowce”. Dzięki sile, jaką obdarzyła ich natura, wciąż jeszcze prą naprzód, „mocno siedzą w siodle”, idą „wyprostowani”, lecz już zupełnie zniszczeni wewnątrz, zdolni jedynie do głoszenia nicości, w której niezupełnie świadomie sami się pogrążają „kiedy zlatują w dolinę / Krzyżąc swoje przeciągłe n o t h i n g n o t h i n g n o t h i n g”. Sytuacja Longobardów wydaje się być parabolą życia współczesnego człowieka, którego podmiot wiersza stara się przestrzec przed zagubieniem w dolinie nicości.

Wbrew przypuszczeniom Adamca odkrycie przesłania utworu nie wymaga długoletnich studiów – wystarczy rzetelna analiza tekstu. Zaproponowana przez nas lektura również jest niepełna, lecz – jak się wydaje – wystarczająca, by ujawnić pozorne nowatorstwo, a faktyczną powierzchowność interpretacji zaproponowanych przez gdańskiego badacza poezji Herberta.

APOKRYFY HERBERTA

Sięgając po książkę, której podtytuł brzmi *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta* czytelnik ma nadzieję dowiedzieć się czegoś o tytułowych apokryfach i o ich funkcjonowaniu w twórczości autora *Pana Cogito*. Jednak podobnie jak w przypadku interpretacji poszczególnych utworów, tak i w tym względzie w książce Adamca brak jest jakichkolwiek ustaleń.

Na początku zapoznani zostajemy z definicją pojęcia „apokryf” zamieszczoną w *Słowniku literatury staropolskiej*, który podaje pięć – według Adam-

ca równouprawnionych – znaczeń tego terminu. Ponieważ jednak przyjęcie nawet tych pięciu znaczeń zmusza do selekcji utworów, które można uznać za apokryfy, autor proponuje, aby poszerzyć zakres terminu uwzględniając wypowiedź św. Hieronima: „Cokolwiek jest poza księgami kanonicznymi, powinno być zaliczone do apokryfów”.

W myśl tego rozumienia apokryfu należałoby zań uznać nie tylko twórczość Herberta, lecz całą literaturę⁴. Wywód Adamca prowadzi do całkowitego rozmycia teoretycznoliterackiej kategorii apokryfu, tym bardziej, że – zgodnie z jego logiką – w określonych warunkach apokryf może stać się tekstem kanonicznym, gdyż autor książki przyjmuje „dość szerokie i płynne rozumienie k a n o n u, jako tradycji czy normy kulturowej, uznawanej powszechnie, funkcjonującej na zasadach sacrum (a i sama kultura jest ś w i ę t o ś c i ą – przynajmniej wedle przekonania potocznego)” (s. 95).

W omawianej publikacji równorzędnymi autorytetami w dziedzinie teorii literatury okazują się zatem wydawnictwa naukowe, wypowiedzi Ojców Kościoła i „przekonanie potoczne”. Na podstawie tak przygotowanego „warsztatu” nietrudno już dowieść, że wiersze Herberta są apokryfami. Pojawia się jednak pytanie: jaki tekst w tej sytuacji nie spełnia założeń tak zdefiniowanego gatunku? Ustalenia genologiczne, dość wątpliwej jakości, są dopiero przygotowaniem do zasadniczej tezy Adamca, dotyczącej funkcji Herbertowskich apokryfów, które – jak się dowiadujemy

⁴ Nie jest to bynajmniej pomysł Adamca, gdyż spojrzenie takie na literaturę było już od dawna obecne w kręgu krytyki mitograficznej.

– służą do skompromitowania wartości kultury europejskiej poprzez ujawnienie ich fałszu (por. s. 165). „Praktycznie szalenie nieatrakcyjna negacja wszystkiego jest elementarnym przesłaniem apokryfów Herberta” – stwierdza badacz jego twórczości, od razu jednak dodaje zaprzeczając sam sobie: „nie istnieją chyba żadne logiczne podstawy, by nie zane-gować tej negacji” (s. 147). To tylko jeden z wielu przykładów niekonsekwencji w wywodach autora.

Niewątpliwym pożytkiem płynącym z lektury książki Adamca jest zmobilizowanie czytelnika do próby samodzielne-go odczytania poezji, do odczytania, które docierając do prawdy tekstu, dostrzega ocalane w nim wartości. Wydaje się, że wniosek ten nie jest sprzeczny z intencją autora, który w zakończeniu stwierdza: „moją ambicją było raczej eksponowanie tych elementów, które

mogły stworzyć zamęt w świadomości czytelników, nie zaś szeregowanie idei” (s. 171).

Propozycja lektury utworów Herberta przedstawiona przez Adamca jest nie do przyjęcia w świecie, gdzie uznaje się obiektywnie istniejące wartości. W świecie wykreowanym przez autora propozycja ta ma również niewielkie znaczenie, gdyż w myśl zasady „każdy sąd jest równoprawny” – jest jedną z wielu nieuzasadnionych opinii. Choć od wydania książki minęło już kilka lat, ciągle niestety stanowi ona przykład dowolnego i arbitralnego traktowania przez krytykę dzieła Herberta; po śmierci poety praktyka ta przybrała na sile. Można na koniec wyrazić zdziwienie, że tego rodzaju książkę opublikowało wydawnictwo uniwersyteckie, nadając jej rangę miarodajnej wypowiedzi naukowej.

Małgorzata KITOWSKA-ŁYSIAK

SZTUKA W KONTEKŚCIE RELIGII

Problematyka inspiracji religijnych w polskiej sztuce powojennej od wielu lat domagała się opracowania. Przez wiele lat czekała też na autora, który podjąłby się zebrania obfitego materiału i poddania go wielostronnej, naukowej analizie. Nie było to łatwe. Nie sprzyjały temu kręte drogi sztuki, w dużej mierze naznaczonej poszukiwaniami awangardowymi, porzuceniem obrazu czy też odejściem od jakichkolwiek prób wizualizacji tego, co niewidoczne dla oka. Nie ułatwiały tego również polityczne okoliczności, stanowiące przez ponad czterdzieści powojennych lat najostrzejsze obwarowania życia artystycznego. Ale niedawna dekada lat osiemdziesiątych niejako wymusiła na krytykach i historykach sztuki dyskusję na temat obecności artystów w Kościele i uprawiania przez nich twórczości odwołującej się do chrześcijańskich tradycji naszej części Europy. Dyskusje te nasiliły się zwłaszcza po roku 1989, kiedy to okazało się, że znaczna część artystów, po okresie aktywnej działalności prowadzonej pod opiekuńczymi, ochronnymi skrzydłami Kościoła, powróciła do swoich pracowni, do państwowych instytucji, słowem – do normalnego trybu pracy i życia. Część zawiedzionych krytyków

uznała te decyzje za zdradę głoszonych bądź tylko „paraflowanych” uprzednio ideałów. Nie wydaje się to słuszne: każdy ma przecież prawo do własnego kierowania swoim losem. Wymiana zdań w tej kwestii podzieliła jednak zarówno grono twórców, jak i piszących o sztuce, podzieliła środowiska, ale zarazem umożliwiła ich wyrazistsze samookreślenie. Wiadomo, że w Zamku Ujazdowskim nie obejrzymy – dla przykładu – wystawy obrazów Tadeusza Boruty, ale też we współtworzonej przezeń krakowskiej galerii „Krypta” u Pijarów nie zobaczymy realizacji Katarzyny Kozyry. Trudno: w przypadku sztuki czy też tego, co pojawia się w przestrzeni instytucji, które się nią zajmują, można mieć apetyt na jednolitość, ale musi on pozostać niezaspokojony.

Pomimo tych podziałów, niekiedy tak wyrazistych, jak podany powyżej, nie dziwią jednak kłopoty badaczy ze sztuką „inspirowaną religijnie”. Nie ma chyba zresztą dobrego wyjścia z zapętleń terminologicznych, jednoznacznego rozwiązania problemów, jakie stwarza różnorodne rozumienie takich określeń, jak: sztuka „religijna”, „kościelna”, „sakralna” czy właśnie „inspirowana religijnie”. Wydaje mi się, że przed niektóry-

rymi niebezpieczeństwami nie ustrzegł się także autor skądinąd niezwykle ważnej, bardzo potrzebnej i cennej książki, której chciałabym poświęcić kilka uwag. Mam tutaj na uwadze pracę zmarłego tragicznie przed kilku laty o. Dominika Łuszczka OSPPE zatytułowaną *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*¹.

Praca powstała w warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej (jeszcze zanim stała się ona Uniwersytetem im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego) jako rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem księdza profesora Janusza Pasierba. Tuż przed wyznaczonym na czerwiec 1994 roku terminem jej obrony autor uległ ciężkiemu, tragicznemu w skutkach wypadkowi. Po jego śmierci grupa przyjaciół zawiązała Społeczny Komitet, który postawił sobie za cel zgromadzenie środków na realizację wspomnianego zamierzenia. Również przyjaciele przygotowali tekst książki do druku. Bezinteresowne zabiegi wielu członków Komitetu, pracującego pod pełną poświęcenia opieką Doroty Żarskiej, przyniosły efekt w postaci obszernej książki, wydanej z rzadką nawet na dzisiejszym rynku starannością, książki zwracającej uwagę szatą graficzną pieczołowicie opracowaną przez Macieja Buszewicza, pełnej reprodukcji, zaopatrzonej w obfita bibliografię, która dowodzi doskonałego rozeznania autora w materii tematu. Jest to zarazem rozprawa wyjątkowo ambitna pod względem merytorycznym i zmierzająca do całościowej prezentacji zagadnienia.

O. Łuszczek pragnął bowiem objąć refleksją wiele, czasem nieprzystających do siebie zjawisk z obszaru „sztuki niezależnej” lat osiemdziesiątych. We wstępie pisał: „Użycie [w tytule] słowa «inspiracje» dało możliwość zaprezentowania dzieł tłumaczących wersy Biblii, słowa modlitwy, odczucia ducha, poszukiwania transcendencji na język metafory, który niejednokrotnie bardzo daleko odchodzi od przyjętych w tym względzie schematów. Jest to sztuka czerpiąca też natchnienie m.in. z nurtów parareligijnych, filozofii Wschodu, pojawiają się również inspiracje sztuką neobrutalistów, Nowych Dzikich”. W tym fragmencie wypowiedzi zawiera się niejako „program” autora.

Jego realizacji posłużył rozbudowany komentarz do materiału zebranego drogą szeroko przeprowadzonych kwerend. Książka została podzielona na trzy zasadnicze rozdziały, poświęcone kolejno omówieniu uwarunkowań sztuki lat osiemdziesiątych, kwestiom ikonograficznym i stylistycznym.

W rozdziale pierwszym największą wartość mają dwie części, gdzie w sposób uporządkowany i wyczerpujący przedstawione zostały podstawy relacji między Kościołem a sztuką oraz tytułem wprowadzenia zasygnalizowane zostały konkretne przykłady realizacji tych zasad. Autor zaprezentował dokumenty Kościoła dotyczące sztuki i obecności artystów w instytucjach kościelnych, takie jak Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* ogłoszona przez Sobór Watykański II w roku 1963, *Instrukcja o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej* wydana przez Episkopat Polski w roku 1966 czy *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej* ogłoszone przez

¹ D. K. Ł u s z c z e k, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, Warszawa 1998, ss. 256, ilustr. 134, Społeczny Komitet im. Ojca Dominika Łuszczka.

Konferencję Episkopatu Polski w roku 1973. Po tym przypomnieniu zreferowane zostały próby – podejmowane między innymi przez dwóch ostatnich prymasów – zainteresowania środowisk artystycznych w Polsce refleksją nad treścią oczekiwań i postulatów zawartych w tych właśnie dokumentach. Artyści „odpowiadali” plenerami, wystawami, spotkaniami środowiskowymi, wreszcie – w sposób najbardziej bezpośredni, osobisty – dziełami.

Działania te, początkowo sporadyczne, nasiliły się pod wpływem sytuacji politycznej, przybierając w latach osiemdziesiątych postać szerokiego ruchu. Specyfice tej dekady poświęcony został następny fragment rozważań o Łuszczku, który być może niepotrzebnie potraktowany został nieomal jako kalendarium bogatych i – pomimo mylących pozorów – dość różnorodnych wydarzeń, co z góry skazało go na ryzykowne uproszczenia. Nie dość wyraźnie, jak się wydaje, zostały oddzielone przejawy aktywności instytucji (choćby galerii) korzystających z ochrony Kościoła od tych, które funkcjonowały poza jego przestrzenią, oficjalnie (na przykład Biura Wystaw Artystycznych), a przynajmniej na początku stanu wojennego granica ta rysowała się w sposób odczuwalny. Podobnie rysowała się pod koniec lat osiemdziesiątych granica między sztuką „nową” a sztuką „niezależną”. Dla czytelników młodych, którzy tamtych czasów nie pamiętają, informacja, że „Leszek Jampolski i Jarosław Daszkiewicz w lipcu 1988 r. w Hali Gwardii zorganizowali pokaz sztuki młodych «Arsenał 88»”, opatrzone wyłącznie krótką uwagą, iż „w zamierzeniu komisarzy wystawa miała nawiązywać do «Arsenału» z 1955 r.”, podana bez

komentarza, który mówiłby coś więcej o propagandowym charakterze tego wielkiego, szeroko reklamowanego przeglądu urządzonego w milicyjnej hali sportowej, jest praktycznie dezinformacją. Poza tego rodzaju przeinaczeniami, czasami dotkliwymi, część książki poświęcona sytuacji polskiej sztuki w latach osiemdziesiątych przynosi jednak wiele interesujących szczegółów dotyczących specyfiki ówczesnego życia artystycznego (o Łuszczek przypomina choćby ówczesne, trochę zapomniane, czasopiśmiennictwo poświęcone sztuce). Znacznie więcej rozterek powoduje lektura fragmentu rozważań, któremu autor nadał tytuł *Kierunki i sytuacja polityczna malarstwa polskiego*. Próba nakreślenia na kilku stronach całej historii polskiej sztuki powojennej, czy choćby tylko całej historii powojennego malarstwa, nie mogła przynieść rezultatów, które zadowolilyby wszystkich czytelników. Fragment ten z konieczności musiał odwoływać się do wyselekcjonowanych faktów i zawierać skróty myślowe. Stanowi on jednak tylko szkielet, punkt wyjścia do rozważań, gdzie w perspektywie tego, co kształtowało przez cztery powojenne dekady obraz polskiego życia artystycznego, umiejscowić należy wszelką działalność na rzecz odnowienia więzi między sztuką, artystą a Kościołem.

Tutaj zresztą, w trakcie roztrząsania dalszych problemów, odnoszących się między innymi do kwestii ikonograficznych, o Łuszczek był niewątpliwie w swoim żywiole. Pokazują to kolejne części drugiego rozdziału: *Bóg i Ojczyzna, Między nostalgią a współczesnością, Nowa religijność*. Analizy dzieł sztuki, poparte odwołaniami do tekstów biblijnych, porównania z dziełami sztuki daw-

nej, wykorzystanie bogatej literatury szeroko pojętego przedmiotu – to najciekawsze partie tekstu. Nawet jeśli nie zawsze przychodzi zgodzić się z autorem, trzeba przyznać, że jego tekst dostarcza inspiracji do dalszego namysłu. Podobną rolę pełnią bardzo liczne reprodukcje dzieł malarskich i graficznych. Z jednej strony ilustrują one tekst, z drugiej – wzmacniają wywód, ale ostatecznie przede wszystkim mobilizują czytelnika do samodzielnej interpretacji. Jej potrzeba jest uzasadniona tym bardziej, że liczne prace plastyczne wybrane przez autora do analizy, a także do reprodukcji, nie odwołują się wprost do litery Pisma świętego. Często jest wręcz przeciwnie – twórcy wspomnianych prac traktują tę literę w sposób osobisty, indywidualny, dając artystyczny wyraz głównie własnym odczuciom i wrażeniom, jedynie inspirując się religijnymi dogmatami bądź przeżyciami. W kręgu zainteresowań autora znalazły się zarówno dzieła ilustracyjne, narracyjne, jak też alegoryczne, symboliczne czy wręcz impresyjnie podejmujące biblijne tematy i motywy oraz wyrażające osobiste doświadczenia poszczególnych artystów.

Ze zróżnicowania tych relacji wynika zróżnicowanie formalne, stylistyczne prac. Malarze i graficy posługują się mediami, które są im najbliższe, w których najpłynniej udaje się im „odwzorować” żarliwość doznania, prawdę i ekspresję przekazu. Jednocześnie sięgają po środki wywodzące się z rozmaitych korzeni. Ożywiają albo tradycję sztuki przedstawiającej, figuratywnej, najżywotniejszej do końca XIX stulecia, albo też skłaniają się ku tradycji, która respektuje abstrakcyjne uproszczenia wynikające z przemian, jakim ulegała sztuka na przestrze-

ni całego wieku XX. W książce zamieszczono sporo takich zestawień reprodukcji, wśród których sąsiadują z sobą przykłady i jednego, i drugiego rodzaju. Oto opisująca dość dokładnie po malarzku pewną czytelną sytuację *Procesja* (1982) Zbigniewa Kurkowskiego ukazująca tłoczny orszak ludzi niosących feretrony z wizerunkami Madonny (na tle klasztoru jasnogórskiego), obok zaś widzimy kompozycję *Pieśń* (1989) Władysława Ratusińskiego z nierozpoznawalnym rozbryzgiem świetlistej plamy, jakby wylaniającej się z przepaścistej czeleści, i tylko w lewym dolnym rogu obrazu rysuje się, także niewyraźnie, potraktowana znakowo sylwetka tej samej Madonny. I drugi przykład: *Zona Lota* (1987) Antoniego Fałata, płótno utrzymane w typowej dla tego malarza nowofiguratywnej konwencji i charakterystycznej, zdecydowanej, zimnej kolorystyce, usytuowano obok operującej delikatnymi półcieniami litografii *Wędrowcy III* (1991) Anny Jelonek-Sochy. Kolejny przykład: obraz Tadeusza Boruty *W szkarłat odziany* z cyklu *Ecce Homo* (1990), w którym autor przedstawił, jak czyni to zazwyczaj, mocno określoną malarsko postać ludzką (tutaj męską), pokazano obok pracy Janusza Marciniaka *Ecce Homo* (1990), gdzie jedynym „śladem” człowieka jest gwiazda Dawida, jak gdyby pochłaniana przez ogień pożogi. Wybrałam te przykłady, aby w skrócie przybliżyć charakter różnic między dziełami, które autor uwzględnił w swojej pracy. Niekiedy zresztą różnice te są jeszcze głębsze.

Osobną sprawą pozostaje dyskusyjność niektórych decyzji autora. Na karty książki wprowadził on również artystów i dzieła wyrosłe z połączenia rozmaitych tradycji (co zresztą, jak wspomniałam,

umotywował); poświęcił uwagę między innymi Stanisławowi Fijałkowskiemu, urzeczonemu Talmudem, czy Ewie Ćwiertni, buddystce. Nie czynię z tego zarzutu (młodo zmarła Ewa Ćwiertnia namalowała zresztą wiele kompozycji z motywem krzyża). Szkoda tylko, że w pewnym sensie stało się to „za cenę” przemilczenia twórczości takich malarzy, jak Jerzy Nowosielski i Jacek Sempoliński. Niemal całkowite pominięcie pierwszego z nich autor uzasadnił w zakończeniu pracy faktem, że jest to artysta wystarczająco znany i czas zrobić miejsce dla młodych (czy jednak zawsze lepszych?). Natomiast Sempoliński, malarz niezwykle aktywny w latach osiemdziesiątych, który brał udział w ruchu kultury niezależnej, pojawia się w pracy Łuszczka prawie wyłącznie przy okazji prezentacji innych artystów (na przykład jako mistrz Grzegorza Bednarskiego) lub we wzmiankach bibliograficznych. Ani jedno dzieło wspomnianych twórców nie zostało zreprodukowane. Jednak i do tego faktu wypada podejść z pewną dozą tolerancji.

Z jakimi rozterkami autor musiał się zmagać, pokazuje bowiem (chyba najlepiej) ostatnia część drugiego rozdziału rozprawy, dotycząca problemu „nowej religijności”. O. Łuszczek uwzględnił tutaj dzieła, w których artyści wykorzystali własną ikonograficzną inwencję w celach, by tak rzec, nie zawsze będących „correct”, nie całkiem jednoznacznych – czasami prześmiewczych, niekiedy nawet obrazoburczych, z założenia „irreligijnych”. Cieszy odwaga autora (osoby duchownej przecież) mówienia o tym zjawisku, a tym bardziej odwaga prezentowania niektórych prowokacyjnych prac, między innymi dzieł członków warszawskiej Grupy.

Innego typu przeszkody musiał autor pokonywać podczas pisania rozdziału trzeciego, w którym dokonywał rozstrzygnięć dotyczących odmiennej materii: określał przynależność stylistyczną analizowanych dzieł sztuki. „Realizm symboliczny”, „nurt ekspresjonistyczny”, „nurt metaforyczny” – to terminy określające trzy wyodrębnione (zdaniem o. Łuszczka) zjawiska, a zarazem tytuły kolejnych części tego fragmentu rozprawy. Za reprezentantów pierwszego uznani zostali między innymi członkowie Grupy Wprost, a także inni malarze postaci ludzkiej, jak wspomniany już Tadeusz Boruta i Stanisław Rodziński, ponadto zaś malarze przedmiotów – Marian Kępiński i Aldona Mickiewicz; do „nurtu ekspresjonistycznego” autor włączył – na przykład – twórczość Edwarda Dwurnika, Janusza Marciniaka, Eugeniusza Markowskiego, Eugeniusza Muchy; „nurt metaforyczny” znalazł przedstawicieli w osobach Marii Anto, Jerzego Ćwiertni czy Stanisława Fijałkowskiego. Wymieniam oczywiście tylko niektóre nazwiska. Wydaje się zresztą, że sam autor traktował tę „listę” po trosze jako zespół haseł wywoławczych, raczej jako zaproszenie do rozmowy niż przedłożenie niekwestionowalnych pewników, o które, jak wiadomo, nigdy nie jest łatwo, kiedy chodzi o sztukę. Świadczy o tym chociażby fakt, że nie starał się on skrupulatnie „sklasyfikować” wszystkich artystów, których dzieła wymieniał we wcześniejszych partiach rozprawy, i poprzestał na przykładach najbardziej bodaj charakterystycznych, najbardziej rozpoznawalnych.

Ostatecznie praca o. D. Łuszczka, jak podkreślałam, nie przynosi łatwych rozstrzygnięć. Autor raczej wchodzi

w dialog, polemizuje z poglądami już znanymi, między innymi z Aleksandrem Wojciechowskim, autorem książki *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, opublikowanej zaraz po zakończeniu poprzedniej dekady (Warszawa 1992), pozycji, która stanowiła pierwszą próbę całościowej refleksji nad życiem artystycznym w Polsce lat osiemdziesiątych. Recenzując ją przed wieloma laty, Stanisław Rodziński zatytułował swój tekst *Czas podsumowań*. W tym geście, w wyborze takiego właś-

nie, a nie innego tytułu, znalazło swój wyraz pogodzenie się z faktem, że nastąpił kres pewnego etapu historii. A jednak przez następne sześć lat nie pojawiła się żadna nowa publikacja, która byłaby zakrojona tak obszernie, jak rozprawa o. Łuszczka. Jeśli nawet niekiedy budzi ona kontrowersje, nie przekreślają one pożytków płynących z pracy samego autora i jego przyjaciół. Wręcz przeciwnie – pobudza ona do stawiania kolejnych pytań i do podejmowania dalszych badań.

PROPOZYCJE „ETHOSU”

Sacrum i kultura. Chrześcijańskie korzenie przyszłości, red. R. Rubinkiewicz SDB, ks. Stanisław Zięba, Lublin 2000, ss. 385, Towarzystwo Naukowe KUL.

Anonsowana książka zawiera materiały z Kongresu Kultury Chrześcijańskiej, który odbył się w Lublinie w dniach 15-17 września 2000 roku. Kongres zgromadził intelektualistów reprezentujących różne środowiska i różne obszary kultury – pisarzy, krytyków, reżyserów, naukowców, dziennikarzy. Były wśród nich również takie osoby, które nie podzielają wiary chrześcijańskiej, podzielają natomiast przekonanie, że właściwa chrześcijaństwu aksjologia obejmuje wartości, z których nie wolno zrezygnować żadnej autentycznie ludzkiej kulturze. W rezultacie otrzymujemy tom, który zawiera zarówno diagnozę dotyczącą współczesnego stanu szeroko rozumianej kultury, jak i spojrzenie w jej przyszłość. W diagnozie obecny jest z jednej strony niepokój powodowany wizją kultury propagowaną dzisiaj zwłaszcza przez postmodernizm, w której nie ma miejsca na wartości absolutne, a aksjologiczny relatywizm podnoszony jest do rangi obowiązującego dogmatu. Z drugiej strony autorów zawartych w anonsowanym tomie tekstów łączy przekonanie, że lekarstwem na trapiące ludzkość problemy nie jest wyjście poza Ewangelię i szukanie nowych aksjologii, lecz tworzenie kultury inspirowanej przez wartości ewangeliczne. Takie właśnie zadanie postawił przed twórcami kultury Jan Paweł II w skierowanym do uczestników Kongresu przesłaniu. Papież napisał: „Ewangelia ukazuje nam świat wielkich wartości, istotnych dla naszego duchowego dziedzictwa. Naszym wspólnym zadaniem jest poszukiwanie środków, dzięki którym wartości te będą niezmiennie odgrywać swą ważną rolę kulturotwórczą, służąc budowie świata wolności i prawdy, miłości, sprawiedliwości i pokoju”.

Warto sięgnąć po zawarte w pokongresowym tomie teksty w momencie, gdy coraz wyraźniej rysują się gospodarcze struktury zjednoczonej Europy, a jednocześnie coraz bardziej naglące staje się pytanie o jej duszę.

Ezra Pound, *Duch romański*, tłum. i posłowie L. Engelking, Warszawa 1999, ss. 265, Czytelnik.

Pound napisał tę książkę w 1910 roku. Kanon podejścia do poezji, literatury oraz sztuki w ogóle, który w niej zawarł, oddziałwał silnie na pisarzy kształtującego się wówczas modernizmu (takich jak Eliot, Joyce i Beckett). Dziś czyta się te jedenaście esejów bez najmniejszego poczucia archaiczności, przeciwnie – z zaskoczeniem odkrywcy dawno zapomnianych już łądów. Krainą przywoływaną na nowo jest kultura średniowiecza, a w szczególności poezja oraz te odłamy literatury, które przesiąkły „duchem romańskim”. Autor – bez zbytniego sztafażu naukowego, za to wyposażony w wyraźną koncepcję poetyczności będącej istotą wszelkiej sztuki („Interesuje mnie poezja”) – przebiega wielką tradycję naszej kultury sięgającą aż do zbuntowanego wobec starożytnego klasycyzmu Apulejusza, biegnącą przez plejadę poetów-łacinników, poezję prowansalską, toskańską, hiszpańską, a swój szczyt mającą w Dancem i jego *Boskiej komedii*. Porwani metodą Pounda, który „opowiada” dzieła, takie jak *Poemat o Cydzie*, *Tristan i Izolda* czy *Boska komedia*, wskazując na tkwiące w nich „pewne siły, pierwiastki lub cechy” odgrywające bez względu na czas ogromną rolę w literaturze i kulturze, przekonujemy się o j e d n o ś c i formacji duchowej, w której trwamy wraz z Dancem, Szekspirem, Lopem de Vega, Villonem, Chopinem i Zbigniewem Herbertem.

Trudno sobie wyobrazić, żeby *Duch romański* stał się dzisiaj książką „kultową”, jaką był przed I wojną światową. Jednak warto „zapisać się” do klubu czytelników dzieła Pounda. Jest to bowiem stowarzyszenie tych, których świadomość zaświadcza o tożsamości naszej kultury.

W. Ch.

Bronisław Wildstein, *Profile wieku*, Warszawa 2000, ss. 238, Wydawnictwo Politeja.

Dziennikarstwo należy do profesji, których wykonywanie jest szczególnym sposobem służby społeczeństwu. Rzetelni, dociekliwi dziennikarze to często osoby zaufania publicznego, a w wielu wypadkach nasi wysłannicy do rejonów świata, do których sami dotrzeć nie możemy, a w których dzieje się coś ważnego. Dziennikarze bywają także wysłannikami do ludzi, którzy mają do przekazania coś ważnego. Takim dziennikarzem jest Bronisław Wildstein. Jeśli ktoś ma nieco wolnego czasu i chciałby się dowiedzieć, o czym myśli się na współczesnych areopagach, jakie są trendy w światowej kulturze, polityce, filozofii czy gospodarce – niech sięgnie po książkę Wildsteina. *Profile wieku* to wyprawa w świat współczesnych idei.

Formuła książki jest bardzo prosta i – rzecz można – dobrze sprawdzona (takie książki „dobrze się czyta”): Wildstein przeprowadził osiemnaście rozmów z wybitnymi współczesnymi intelektualistami. Oto ich lista: F. Fukuya-

ma, S. Huntington, B. Lewis, R. Pipes, Z. Brzeziński, S. Courtois i J.-L. Panne, P. Johnson, N. Davies, L. Thurow, B. Barber, R. Dahrendorf, R. Rorty, J. Derrida, J. Gray, L. Kołakowski, M. Novak, G. Weigel, R. J. Neuhaus. Są wśród nich akademicy – przedstawiciele humanistycznych dyscyplin wiedzy (historia, nauki społeczne, filozofia), publicyści i politycy. Wszyscy oni są intelektualistami (nawet P. Johnson, który – jak pamiętamy – napisał książkę-pamflet przeciw intelektualistom), a wielu z nich to rzecznicy, a nierzadko żarliwi apostołowie określonych idei w życiu społecznym. (Czemuż więc tak często słyszymy, że skończył się wiek ideologii? Chyba nie jest to takie pewne.)

Dla kogoś, kto poznał już twórczość i poglądy któregoś z wymienionych autorów, lektura wywiadu z nim nie będzie stanowić niespodzianki. Każdy z nich bowiem prezentuje swe standardowe idee i tezy. Jednak wszystkie te wywiady zestawione razem dają interesującą mozaikę. Jedni wyrażają nadzieję na budowę nowego ładu globalnego (F. Fukuyama), inni podtrzymują tezę o konflikcie i zderzeniu cywilizacji (S. Huntington). Na przykład takiego konfliktu wskazuje B. Lewis, twierdzący, że nie da się pogodzić tradycyjnego islamu z rozpowszechnioną na Zachodzie ideą praw człowieka. Obok tego otrzymujemy lekcję współczesnej geopolityki (Z. Brzeziński), znajdziemy próbę rozliczenia z komunizmem (S. Courtois i J.-L. Panne – inicjatorzy wydania słynnej *Czarnej księgi komunizmu*); w wypowiedziach rozmówców Wildsteina przewijają się też zagadnienia gospodarcze.

Dwie kwestie zwróciły moją uwagę. Po pierwsze, bardzo „obrywa się” Europie za jej brak dynamizmu w życiu społeczno-gospodarczym i za niechęć do podejmowania nowych wyzwań (L. Thurow), za państwo opiekuńcze (R. Dahrendorf) i zagubienie wymiaru duchowego (N. Davies). Rysuje się więc obraz Europy, która zdecydowanie traci pozycję lidera w świecie, a nawet ulega marginalizacji. Po drugie, kilku autorów (M. Novak, G. Weigel, R. J. Neuhaus, P. Johnson, N. Davies) bardzo przekonująco mówi o znaczeniu chrześcijaństwa dla przyszłości. Ciekawe, że wymieniona wyżej grupa autorów to Brytyjczycy lub Amerykanie. Wyjątkiem jest Leszek Kołakowski, który z wielkim uznaniem mówi o Janie Pawle II, ale przecież on sam nie uważa się za myśliciela chrześcijańskiego, a poza tym od lat mieszka na Wyspie...

C. R.

Abp Józef Zyciński, *Pożegnanie z Nazaretem*, Lublin 2000, ss. 286, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium.

Pożegnania bywają różne. Można mówić o pożegnaniu w sensie fizycznym, jak i w sensie duchowym. Ten pierwszy rodzaj zakłada fizyczne oddalenie się od osób lub miejsc bliskich, a może nawet bardzo drogich sercu kogoś, kto musi udać się w podróż. Pożegnanie zaś w sensie duchowym to odejście od

utartych schematów myślowych. Zarówno pożegnania fizyczne, jak i duchowe bywają bolesne.

Książka księdza arcybiskupa J. Życińskiego koncentruje się na pożegnaniu w sensie duchowym. Znajdujemy w niej zaproszenie do odejścia od pewnych stereotypów myślenia, które – jak by się mogło zdawać – zawładnęły mentalnością współczesnych Polaków. Dlatego trzeba pozostawić spokojny Nazaret (wzorem Jezusa Chrystusa) i wyruszyć na wędrówkę, która prowadzi do nowego odkrywania prawdy. Decyzja podjęcia takiej wędrówki może być bolesna, ale czasami jest przecież konieczna.

Wskazując na osobę Jezusa Chrystusa, na Jego doświadczenia wędrowca (poczynając od spokojnego Nazaretu, a kończąc na Jerozolimie, gdzie został ukrzyżowany) Ksiądz Arcybiskup stara się zachęcić czytelnika, aby nie bał się zerwania więzi z myślowymi przyzwyczajeniami i miał odwagę spojrzeć na rzeczywistość nowymi oczyma. I chociaż może być to trudne, to jednak warto pamiętać, że kiedyś Pewien Człowiek przyszedł do swoich, a swoi Go nie przyjęli (chyba również dlatego, że odszedł z Nazaretu – nie tylko z tego fizycznego, jako miejsca na ziemi, ale również i z tego duchowego, jako pewnego sposobu myślenia, oni zaś nie byli na to gotowi).

Warto zmierzyć się z tą książką, mimo że czasami będzie ona dla czytelnika wyzwaniem do postawienia pod znakiem zapytania wielu myślowych przyzwyczajień. Ale odchodzenie od stereotypów, odkrywanie nowych, nieraz nieoczekiwanych aspektów rzeczywistości – to zawsze musi kosztować. I może wtedy bardziej się ceni to, co się odkryło...

A. K.

Barbara Chyrowicz, *Bioetyka i ryzyko*, Lublin 2000, ss. 370, Towarzystwo Naukowe KUL.

Postępujący dziś rozwój nauk biomedycznych prowokuje pytanie o istnienie lub też ewentualne wyznaczenie granic ingerencji w ludzki genom. Odpowiedzi na to pytanie poszukują dziś przedstawiciele różnych profesji: lekarze, biolodzy, teologowie, prawnicy i filozofowie. Skutki ingerencji w ludzki materiał genetyczny mogą bowiem wykraczać poza jedno tylko pokolenie. Co więcej, ryzyku medycznemu towarzyszy tutaj nie mniejsze ryzyko moralne. „Ryzykowane jest [...] życie i psychofizyczna integralność człowieka-osoby, a nie jedynie gatunku *Homo sapiens*” – pisze autorka. Jej praca koncentruje się na analizie filozoficznej dyskusji wokół ambiwalencji rozwoju nauk biomedycznych. B. Chyrowicz stawia pytanie, czego (i dlaczego) nie należy narażać na ryzyko w obszarze działań umożliwionych przez postęp współczesnej genetyki. Pomocna w odpowiedzi na to pytanie okazuje się szczegółowa analiza często cytowanego w literaturze bioetycznej i równie często poddawanego krytyce tak zwanego argumentu „równi pochyłej”. Lo-

gika tego argumentu prowadzi do wniosku, który jest zarazem ostrzeżeniem: pewnych działań nie należy akceptować, a tym bardziej podejmować, ponieważ mogą one doprowadzić do akceptacji czynów, na jakie w punkcie wyjścia nigdy nie zezwolilibyśmy. Należy przy tym pamiętać, że im większy jest „ciężar gatunkowy” decyzji dotyczącej podjęcia czy też zaniechania działania, tym poważniejsze będą jej skutki. Dlatego też ryzyko towarzyszące niektórym „działaniami wyjściowym” na polu badań genetycznych czy też w obszarze ich praktycznego wykorzystania powinno zostać uznane za wystarczający powód, by z takich działań zrezygnować.

Książka B. Chyrowicz jest dobrym wprowadzeniem w szczegółowe problemy bioetyki i z pewnością będzie interesującą lekturą dla studentów filozofii i wszystkich zainteresowanych tą problematyką. Autorka wykracza jednak poza samą tylko prezentację problemu, zdecydowanie opowiadając się za jego określonym rozwiązaniem, inne zaś odrzucając. Z tego względu praca nabiera dodatkowej wartości: jest istotnym głosem w toczącej się obecnie dyskusji, której wyniki będą dotyczyć nas wszystkich.

D. Ch.

Tomasz GARBOL

PRZYBLIŻANIE HERBERTA

W tomie *Napis* Zbigniewa Herberta znajduje się proza poetycka zatytułowana *Dom poety*: „Kiedyś był tu oddech na szybach, zapach pieczeni, ta sama twarz w lustrze. Teraz jest muzeum. Wytępio no florę podłóg, opróżniono kufry, pokoje zalano woskiem. Całymi dniami i nocami otwierano okna. Myszy omijają ten zapowietrzony dom.

Łóżko zasłano porządnie. Ale nikt nie chce spędzić tu ani jednej nocy.

Między jego szafą, jego łóżkiem a jego stołem – biała granica nieobecności, ścisła jak odlew ręki”¹.

Co prawda nie powstał jeszcze „dom Herberta”, ale są już organizowane poważne wystawy poświęcone jego osobie².

Ekspozycja w warszawskim Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza została zatytułowana „Zbigniew Herbert. Epilog burzy”. Tytuł ostatniego to-

¹ Z. H e r b e r t, *Dom poety*, w: tenże, *Napis*, Wrocław 1999.

² „Zbigniew Herbert. Epilog burzy”. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. 17 III – 31 XII 2000. Scenariusz: Maria Dorota Pieńkowska. Konsultacja: Katarzyna Herbertowa. Projekt plastyczny: Witold Błazejowski.

mu poetyckiego Herberta potraktowano jako alegorię jego życia i twórczości. Życia i twórczości – obydwie te człony są tu ważne. Wystawa jest bowiem wyraźną próbą pokazania związku między nimi, umieszczenia twórczości Herberta w kontekstach różnych wydarzeń historycznych, które wpłynęły na los poety.

Przestrzenna koncepcja wystawy opiera się na zamkniętym układzie pięciu sal o konstrukcji ronda: sala ostatnia jest tą samą, w której rozpoczynamy zwiedzanie. Inspiracją tej koncepcji, jak dowiadujemy się z informatora, była *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*. Wiersz ten bowiem, sprawiający wrażenie pisanego przez poetę u schyłku życia, przywołuje przedmioty z „ogrodów dzieciństwa”. Zauważmy jednak, w jaki sposób zostają one przywołane. Wiersz kończy się słowami: „zapłaciłem za zdradę / lecz wtedy nie wiedziałem / że odchodzicie na zawsze // i że będzie / ciemno”³. Nie ma zatem u Herberta powrotu do pióra, do atramentu i lampy; powrotu, który sugerują twórcy wystawy każąc nam rozpocząć i kończyć

³ T e n ż e, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, w: tenże, *Elegia na odejście*, Wrocław 1992.

wędrówkę śladami poety w sali ze szkolną ławką, na której znajdują się przedmioty opiewane w elegii na ich odejście. Zresztą nie znamy dokładnej daty powstania *Elegii...*, a rok wydania całego tomu poetyckiego nie musi niczego przesądzać, skoro wśród tworzących go utworów są i takie, które na pewno powstały kilkadziesiąt lat wcześniej (np. *Modlitwa starców*, *Wit Stwosz: Usnięcie NMP*). Ta pierwsza i ostatnia zarazem sala, wtajemniczająca – jako początek i koniec runda – w zamysł całej wystawy, napędza zatem zwiedzającego wątpliwościami, towarzyszącymi mu, jak się później okazuje, również na pozostałych etapach muzealnej wędrówki. Wątpliwościami dotyczącymi przede wszystkim zbyt mocnego powiązania życia i twórczości, literatury i jej historycznego kontekstu.

Poszczególne sale wystawowe prezentują różne etapy życia i twórczości Herberta. W pierwszej – szkolną ławkę otaczają fotogramy trzech miast, z którymi związane było jego życie: Warszawy (Pałacu Kultury i Nauki), Berlina (Pomnika Zwycięstwa) i Paryża (wieży Eiffela). Przedstawione na fotografiach obiekty symbolizują, jak czytamy w informatorze wystawy, różne ideologie XX wieku. Przywołany w tej samej sali *Portret końca wieku* (z tomu *Epilog burzy*) staje się – przez to sąsiedztwo – poetycką diagnozą krytycznego stanu kultury poddanej presji tych ideologii.

Zamglona panorama Lwowa przypomina o utraconym na zawsze ukochanym mieście autora *Napisu* i wprowadza w atmosferę ekspozycji drugiej sali. Oprócz zdjęć przedwojennego Lwowa, zgromadzono w niej również po raz pierwszy publicznie prezentowane pamiątki rodzinne poety. Znalazły się tu

odznaczenia za udział w wojnie 1920 roku Marii Kaniakówny, matki Zbigniewa Herberta i dość liczne fotografie z albumu rodzinnego.

Trzecia sala przywołuje czas wojny i okupacji, a jej druga część – okres powojenny. Wykorzystano tutaj fragmenty wystawy „Dwie miłości. W pięćdziesiątą rocznicę Powstania Warszawskiego”. Fotogramom przedstawiającym sceny wojennej pożogi towarzyszą, jako elementy scenografii, cytacje wierszy *17 IX* i *Tarnina*. Szczególnie w przypadku tego drugiego utworu można odnieść wrażenie, że wkomponowanie go w powstańczą scenerię ogranicza jego wieloznaczność. Przecież zestawienie tarniny z powstańcami „którzy wbrew zegarom historii / wbrew najgorszym przewidywaniom / mimo wszystko zaczynają”⁴ jest w tym wierszu tylko jednym z kilku porównań, opisujących pewną ludzką postawę. Właśnie tutaj ozywają wątpliwości – które opuściły nas w „lwowskiej” sali z „lwowskimi” wierszami *W mieście* i *Wysoki zamek* – co do ścisłego powiązania twórczości i biografii poety przez autorów wystawy.

Zaprezentowano tu kilka dokumentów Herberta, między innymi wojenny „Ausweis”, świadectwo dojrzałości, świadectwo pracy, kartę immatrykulacyjną studenta Akademii Handlowej w Krakowie, dyplom ukończenia prawa w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, legitymację Klubu Logofagów. Znalazły się tu również udostępnione we fragmentach listy z okresu powojennego: do Zdzisława Najdera i Jerzego Zawieyskiego.

Płótna Andrzeja Wróblewskiego i Józefy Wnukowej, umieszczone w sali

⁴ T e n ż e, *Tarnina*, w: tamże.

czwartej, przywołują rzeczywistość PRL-u, w której poecie przyszło żyć i tworzyć. Przypomniano też ważny wątek Herbertowych odwołań do przeszłości. Starożytna waza i wiersz *Dlaczego klasycy* na tle fotografii płonącego miasta zwracają uwagę na ścisły związek pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, na Herbertową umiejętność wypowiadania się na najważniejsze tematy współczesności językiem odwołań do przeszłości historycznej i mitycznej.

W tej samej sali można obejrzeć trzydziestominutowy wywiad telewizyjny z poetą przeprowadzony w 1972 roku. Herbert z dużym poczuciem humoru odpowiada na pytania Aleksandra Małachowskiego, subtelnie poruszając zakazane tematy. Na przykład, odpowiadając na pytanie o swoje młodzińcze utwory, dyskretnie kpi z polskich twórców, którzy pisali peany na cześć Stalina. Prowadzący rozmowę jest oczywiście wyraźnie zakłopotany, zbywa milczeniem aluzje Herberta. Atmosfera tej rozmowy daje pewne wyobrażenie o tym, czym było życie niezależnego poety w systemie kłamstwa. Jest zatem jakiś pożytek z ryzykownego, chociaż modnego ostatnio pomysłu ustawiania telewizora w muzeum.

Zdecydowanie najbardziej interesujące są w tej sali rękopisy listów (do Bolesława Taborskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Janusza Odrowąż-Pieniążka i Leszka Elektorowicza) oraz wierszy (*Tarnina*, *Widokówka od Adama Zagajewskiego*, *Dęby*) z poprawkami autora.

Ostatni wątek tego etapu ekspozycji to „Solidarność” – od jej rozkwitu do schyłku. Liczne fotografie, „samizdaty”, znaczki i opaski uczestników strajku oraz inne przedmioty związane z tym okresem wielkich nadziei – przedmioty,

które z czasem wydały się niektórym niepotrzebne, a nawet wstydlive, o czym przypomina wystawa, umieszczając je na „śmietniku historii” – uobecniają ten czas. Zwłaszcza fotografie uzmysławiają, że poeta znajdował się w centrum rozgrywających się wtedy wydarzeń. Bardzo dobrze się stało, że zaprezentowano wiersze i felietony opublikowane przez Herberta w ostatnich latach życia w „Tygodniku Solidarność”. Są mało znane i czasami przemilczane – jako niewygodne ze względu na zawarte w nich zdecydowane sądy o dokonujących się w Polsce lat dziewięćdziesiątych przemianach – a stanowią przecież jeden z rozdziałów jego twórczości. Można chyba uznać, że decydując się na współpracę z tą redakcją Herbert wyraził sprzeciw wobec umieszczania ideałów „Solidarności” na owym „śmietniku historii”.

Piąta sala ekspozycji odsłania perspektywę Herbertowych fascynacji sztuką europejską. Jak można się domyślać, twórcy wystawy zadali sobie niemały trud stworzenia galerii malarstwa europejskiego opisywanego w esejach zawartych w tomie *Barbarzyńca w ogrodzie*. Nie są to co prawda oryginały (o których obecności na wystawie trudno nawet marzyć, ponieważ są to prawdziwe arcydzieła), ale barwne diapozytywy wielkości oryginalnych płócien, umieszczone w podświetlonych kasetonach. Właśnie tutaj najlepiej widoczny jest profesjonalizm osób odpowiedzialnych za realizację projektu plastycznego ekspozycji.

Znalazły się tu: *Piera della Francesca Narodzenie* i *Chrzest Chrystusa* skomentowane słowami eseju Herberta *Piero della Francesca*, *Duccia Mycie nóg* jako ilustracja fragmentu eseju *Sie-*

na, Gerarda Terborcha *Portret Heleny van der Schalke* obok cytatu z eseju *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczństwa*, Ambrogia Lorenzettiiego *Miasto nad morzem* z fragmentami eseju *Siena*, Jana van Goyena *Krajobraz rzeczny* i odnoszący się do niego fragment eseju *Delta*, Torrentiusa *Martwa natura z wędzidłem*, która stała się tytułem jednego z esejów i całego odrębnego zbioru.

Niewątpliwie największą wartością warszawskiej wystawy jest prezentacja plastycznego dorobku Herberta. Nikt chyba, oprócz najbliższych poety, nie domyślał się jego rozmiarów (na ocenę jego artystycznej wartości dopiero przyjdzie czas). W sali z galerią malarstwa (i w części pierwszej sali kończącej wystawę-rondo) pokazano rysunki ze szkiców podróżnych Herberta. Ich tematem są głównie architektura i krajobrazy – o ile można się domyślać – greckie i włoskie, ale również, wydaje się, z okolic Kazimierza Dolnego, który Herbert czasami odwiedzał. Wiele rysunków to szkice oglądanych przez poetę obrazów. Na niektórych sam autor zidentyfikował przedmiot obserwacji (na przykład Caravaggia *Ofiarę Abrahama*), inne czekają na swojego badacza. Otwiera się tu nowy, z pewnością pasjonujący rozdział w herbertologii.

Ta piąta sala, nie mieszcząca się w ramach koncepcji podążania śladami kolejnych etapów życia poety, jest najlepszym dowodem, że nie da się powiedzieć wszystkiego o dziele Herberta ograniczając się do przywołania jedynie jego biograficznego kontekstu.

Wystawa daje również pewne wyobrażenie o recepcji dzieła Herberta za granicą. Zaprezentowano egzemplarze

przekładów jego książek oraz dyplomy przyznanych poecie nagród.

Zupełnie inny charakter miała wystawa „Zbigniew Herbert. Czujący kamień”⁵ zorganizowana przez sandomierskie Muzeum Okręgowe na Zamku, przygotowana przez pracowników jego Oddziału Literackiego. Nie miała tak dobrej reklamy, jak wystawa warszawska, ale to właśnie jej należy się palma pierwszeństwa w kategorii „refleksu wystawienniczego” (jej otwarcie nastąpiło wcześniej). W innych kategoriach trudno te dwie wystawy porównywać. niesprawiedliwie byłoby konfrontować ze sobą stosunkowo zamożną instytucję warszawską i borykających się z trudnościami finansowymi, korzystających przede wszystkim z kapitału własnej pasji do literatury sandomierskich muzealników.

„Czujący kamień” to rodzaj impresji na temat twórczości Herberta. W dwóch salach zgromadzono fotografie, rękopisy wierszy, próz poetyckich i listów, pierwsze wydania tomów poetyckich, pojedyncze rysunki autora *Pana Cogito*. Inne eksponaty – nie związane bezpośrednio z twórczością Herberta, tworzące scenografię wystawy – zwracają uwagę szczególnie na dwa tematy tej twórczości: sztukę europejską (zwłaszcza starożytnej Grecji i Rzymu oraz malarstwo holenderskie) i Lwów – utracone miasto dzieciństwa poety. Stąd obecność na wystawie, między innymi, reprodukcji osiemnastowiecznych holenderskich „martwych natur”, frag-

⁵ „Zbigniew Herbert. Czujący kamień”. Muzeum Okręgowe na Zamku w Sandomierzu. 1 III – 31 VIII 2000. Scenariusz i projekt plastyczny: Jerzy Krzemiński i Paweł Różyło.

mentu pilastra ogrodowego z okresu Hadriana, posągu Hermesa Psychopomposa (z II wieku po Chr.), kapitela korynckiego (z tego samego okresu), grafiki z XIX wieku przedstawiającej Paestum (o którym, przypomnijmy, pisał Herbert w zbiorze esejów *Barbaryńca w ogrodzie*), obrazów: Antoniego Sygietyńskiego *Widok Florencji* i Iwana Trusza *Via Appia*. Lwów Herberta przywołują zaś rysunki Walerego Bordiakowa, fotografie jego lwowskiego domu rodzinnego, zeszyt uczniowski.

Akcentując te dwa aspekty dzieła autora *Pana Cogito* – dziedzictwo sztuki europejskiej i pamięć o Lwowie – przywołują autorzy wystawy konteksty za domowione już od dawna w herbertologii. Tym natomiast, co nowe i najbardziej interesujące w prezentacji sandomierskiego muzeum, są rękopisy nie publikowanych dotąd wierszy i korespondencji Herberta. O istnieniu niektórych z nich wiadomo było już wcześniej.

Dwa lata temu Tadeusz Chrzanowski opublikował w „Tygodniku Powszechnym” (nr 32 z 1998 roku) fotografie rękopisów prezentowanych na wystawie w Sandomierzu. Mówimy tu o cyklach utworów: *Toledo w ciemnej żrenicy (poemko zgoła katastroficzne)* oraz *Bajki*, sygnowane pseudonimem Patryk. Na ten drugi zbiór składają się prawdopodobnie utwory, które weszły do tomu *Hermes, pies i gwiazda*. W każdym razie dwa wyeksponowane w gablocie teksty, *Osa* i *Wariatka*, znalazły się w drugiej jego części, na którą składają się prozy poetyckie. Niektóre z nich były już co prawda określane przez interpretatorów jako bajki, ale bez świadomości, że genologiczną wskazówkę daje tu sam autor. Inaczej jest z „poemkiem” *Toledo*. Dwa pochodzące z niego utwo-

ry: *Malarz mówi* i *Za murami* (te same, które reprodukowane były w „Tygodniku”), nie były dotąd nigdzie publikowane. Pierwszy to wyznanie artysty przekonanego o swoich nieograniczonych możliwościach kreacyjnych, drugi – apokaliptyczna wizja zniszczenia miasta. Trudno powiedzieć więcej, skoro nie znamy kontekstu całego cyklu. Nowością jest natomiast pochodzący ze zbiorów T. Chrzanowskiego utwór *Ostateczna zgoda na czas*. Niestety nie dowiadujemy się, co kryje się za tym tytułem, pokazano bowiem jedynie okładkę opatrzoną dedykacją „Tadeuszowi Chrzanowskiemu – arkadyjskiemu poecie przypisuje – kochający Go Autor”.

Słynna *Potęga smaku* została, jak wiadomo, zadedykowana „Pani Profesor Izydorze Dąbskiej”. Poświęcony autorowi *Pana Cogito* numer „Zeszytów Literackich” (nr 4(68) z 1999 roku) zawiera kilka listów Herberta do Dąbskiej. Rękopisy dwu z nich zaprezentowano w Sandomierzu. Autor wyraża w nich swoją wdzięczność dla adresatki, dziękując jej za „lekcję godności”. Korespondencja jest datowana na rok 1982. Przypomnijmy, że trwa wówczas stan wojenny, a krakowska uczona od roku 1964 pozbawiona jest przez władze komunistyczne prawa wykonywania zawodu nauczyciela akademickiego. Zapewne to właśnie jej odmowę współpracy z PRL-owskim reżimem, nie osłabiającą jednak intelektualnej aktywności uczonej, miał na myśli Herbert mówiąc o „lekcji godności” (w jednym z listów znajduje się wzmianka dotycząca eseju Dąbskiej *Gdy myślę o słowie wolność*).

Prawdopodobnie nigdy też nie został opublikowany list Herberta do redaktora Polskiego Radia Bogdana

Ostromięckiego z 7 VII 1956 roku. Poeta dokonuje w nim krótkiej autoprezentacji oraz wyjaśnia, że nie chciałby, aby audycja z jego udziałem – zaplanowana w miejsce programu z Mikołajem Bieszczadowskim⁶ – została odebrana jako „rozpychanie się”. Podsumowuje swój list ironicznymi, ale prawdziwymi słowami o swojej starości i cierpliwości. Rok 1956 to data debiutu książkowego Herberta. Ukazał się wtedy tom *Struna światła*. Herbert miał już 29 lat i jako debiutujący poeta miał prawo uważać się za „starego”. Historyczne uwarunkowania opóźnienia jego debiutu są powszechnie znane.

Przyjaźń Herberta ze Zdzisławem Najderem trwała od lat pięćdziesiątych. Jedną z fotografii prezentowanych na wystawie jest świadectwem ich wspólnych wakacji spędzonych na Mazurach w 1952 roku. Interesujący jest list do Najdera zawierający rękopis *Późnojesiennego wiersza Pana Cogito przeznaczonego do pism kobiecych* (wiersz znalazł się w tomie *Pan Cogito*), w którym Herbert zwierza się ze swoich wątpliwości dotyczących pisania esejów. Wyznaje, że stawia sobie pytanie: „czy warto?” Trudności tej pracy upatruje w tym, że najpierw znaleźć trzeba niebanalny materiał, a potem „literacko go obrobić”, na co brakuje już sił. Tłumaczy w końcu, że oddawanie się tej twórczości postrzega jako dowód tęsknoty za byciem tym, który „chciał wiedzieć, być «uczonym»”.

⁶ Pseudonim Bogusława Stworzyńskiego, poety debiutującego po wojnie, w 1951 roku, arkušem poetyckim *Muzyka przydrożna*; był on, obok Herberta, jednym z autorów wierszy, które znalazły się w PAX-owskiej antologii poezji „...każdej chwili wybierać muszę” (Warszawa 1954).

Pokazano również w Sandomierzu kartę pocztową, której adresatem jest Jacek Trznadel. Została napisana w roku 1986, wkrótce po ukazaniu się słynnej *Hańby domowej*. Zdecydowane sądy Herberta – zarzucającego, przypomnijmy, pisarzom współpracującym z reżimem PRL-u między innymi to, „że działali w złej wierze, że powodowali się pychą [...], działali z niskich pobudek materialnych”⁷ – spotkały się z gwałtownym sprzeciwem środowiska literackiego. Oskarżano Herberta o niesprawiedliwość, złośliwość, o inkwizytorstwo. Komentując ataki na swoją osobę, autor *Pana Cogito* zauważał niewspółmierność między własnymi opiniami i reakcjami na nie. Wszystko to działo się w niezbyt dobrym dla Herberta „okresie paryskim” jego życia, na który złożyły się choroba, trudne warunki materialne, niedoceniecie przez francuski świat literacki. Ta niewielka kartka uzmysławia nam, jak trudna do przyjęcia w tych okolicznościach była dla poety reakcja środowiska polskiego na wywiad udzielony Trznadowi.

Andrzej Gelberg (redaktor „Tygodnika Solidarność”) wspominał niegdyś o tajemniczej tytulaturze stosowanej przez Herberta. Tajemniczy, zielony stempel – ze słowami DOWÓDCA KRÓLEWSKIEJ / SAMODZIELNEJ BRYGADY / HUZARÓW ŚMIERCI / PUŁKOWNIK ZBIGNIEW HERBERT – widnieje na zaprezentowanym w Sandomierzu liście do Tadeusza Chrzanowskiego. Herbert interpretuje

⁷ *Wypluć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem. 9 lipca 1985*, w: J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990, s. 174.

go w tym liście jako znak „ujawnienia się”.

Na wystawie pokazano też karty pocztowe do Adama Zagajewskiego (z 1986 roku) i do Jana Józefa Szczepańskiego (z roku 1989) oraz list do Marka Walickiego (z 1968). Znalazły się na niej również autografy dobrze znanych wierszy Herberta – *Brzeg*, *Na marginesie procesu* (ze zbiorów Ludmiły Marjańskiej) – i przekładu wiersza *Kleopatra*

Sandora Weöresa – węgierskiego poety kilkakrotnie tłumaczonego przez autora *Pana Cogito* (ze zbiorów T. Chrzanowskiego).

Obydwie wystawy uzmysławiają nam, jak wiele szczegółów biografii Herberta i biograficznych kontekstów powstawania jego utworów pozostaje jeszcze tajemnicą. Tym bardziej pionierskie inicjatywy obydwu muzeów literatury zasługują na szczere uznanie.

Leonard GÓRKA SVD

PIELGRZYMKA DO KORZENI I ŹRÓDEŁ WIARY

Jan Paweł II w Egipcie (24-26 lutego 2000),
w Jordanii i w Izraelu-Palestynie (20-26 marca 2000)

Obie jubileuszowe pielgrzymki Jana Pawła II trzeba mierzyć inną miarą niż wszystkie dotychczasowe podróże Ojca Świętego. Papież przybywał do miejsc, które pod wieloma względami są jedyne i wyjątkowe – pielgrzymował do miejsc szczególnie związanych z wkroczeniem Boga w historię¹.

Wyjątkowość tych dwóch pielgrzymek wyjaśnia Papież w sposób następujący: „Pielgrzymka do Miejsc świętych staje się zatem doświadczeniem niezwykle doniosłym, do którego nawiązują w pewien sposób wszystkie inne pielgrzymki jubileuszowe. Kościół bowiem nie może zapominać o swoich korzeniach; przeciwnie, musi do nich nieus-

tannie powracać, aby pozostać w pełni wiernym zamysłowi Bożemu”².

Dodajmy, że chodzi o te „Miejsca święte”, które drogie są chrześcijanom, jak również narodowi żydowskiemu oraz wyznawcom islamu. Pielgrzymka papieska w szczególny sposób przybliżyła nam wszystkim ziemie biblijnych wydarzeń. Jednocześnie Biały Pielgrzym z Rzymu przybył do ludzi konkretnej ziemi i ukazał nam ich problemy, spory, oczekiwania, nadzieje – zarówno religijne, jak i polityczne.

Nie były to zatem wizyty, które miały jedynie przywołać jeszcze jedną czcigodną pamiątkę związaną z rocznicą narodzenia Jezusa Chrystusa. Papież stał się świadkiem wiary, która przynosi pokój, miłość, przebaczenie i pojednanie między religiami i narodami.

ŚWIĘTE MIEJSCA WIARY

Od wielu lat pragnieniem Papieża było odwiedzenie Ur chaldejskiego,

¹ Swoje pielgrzymowanie jubileuszowe Papież charakteryzuje jednoznacznie jako zobowiązanie: „W tym czasie, kiedy chrześcijanie świętują dwutysięczną rocznicę narodzin Jezusa, wypada, abyśmy pielgrzymowali do tych miejsc, w których rozpoczynała się i rozwijała historia zbawienia, historia nieodwołalnej miłości między Bogiem i ludźmi, obecności Pana historii w czasie i w życiu ludzi”. *Jan Paweł II, Przyjmijmy Boże prawo jako cenny skarb*. Homilia podczas Mszy świętej w Pałacu Sportu, Kair, 25 II 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 4, s. 14.

² *T e n ż e, List Ojca Świętego Jana Pawła II o pielgrzymowaniu do miejsc związanych z historią zbawienia*, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 20(1999) nr 9-10, s. 8.

obecnie Tal al Muqayyar na południu Iraku, miejsca pochodzenia Abrahama. Realizacja tego pierwszego etapu papieskiej pielgrzymki okazała się niemożliwa. Jan Paweł II pokonał jednak tę przeszkodę i w auli Pawła VI w Watykanie odbył „duchową pielgrzymkę” śladami Abrahama. To bardzo ważne, mówił Papież, aby „odkrywać ślady miłościwej obecności Boga u boku człowieka i na nowo przeżyć doświadczenie wiary tego, którego św. Paweł nazwie ojcem wszystkich wierzących, obrzezanych i nieobrzezanych (por. Rz 4, 11-12)”³. Wraz z nami żydzi i muzułmanie dostrzegają w postaci Abrahama wzór bezwarunkowego podporządkowania się woli Bożej⁴.

Szczytowym punktem pielgrzymki Papieża do Egiptu był obfitujący w symboliczne gesty pobyt u stóp Góry Synaj. To na niej sam Bóg ukazał się Mojżeszowi i objawił mu swoje imię; ponadto tam właśnie Bóg dał w darze swojemu ludowi swe Prawo: Dziesięć Przykazań. Nie jest ono arbitralnym nakazem Boga tyrana. Bóg wypisał przykazania na kamieniu, ale przede wszystkim wyrył je w każdym ludzkim sercu jako powszechne prawo moralne. Prawo to nie pozwala, aby egoizm i nienawiść, kłamstwo i pogarda niszczyły osobę ludzką. Dlatego też przykazania Boże stanowią „prawo wolności: nie takiej jednak, która pozwala folgować ślepym namiętnościom, lecz wolności, która prowadzi do miłości i do

wyboru w każdej sytuacji tego, co dobre, nawet wówczas gdy jest to uciążliwe”⁵.

Kontynuacją pielgrzymowania po śladach starotestamentowych patriarchów wiary jest obecność Papieża na górze Nebo w dzisiejszej Jordanii. Tutaj – według tradycji – zakończył swoje życie Mojżesz – patriarcha, wyzwoliciel i przewodnik Narodu Wybranego. Według Biblii, z tej góry zobaczył Ziemię Obiecaną, którą Bóg ofiarował synom Abrahama i na której miał narodzić się Mesjasz. Spojrzenie ze szczytu Nebo z pewnością było przesłaniem nadziei dla uciekających z Egiptu. Jan Paweł II modlił się tu w samotności i w milczeniu. Milczenie i modlitwa były jednym z najbardziej charakterystycznych i wymownych rysów tej pielgrzymki, a jednocześnie najbardziej chyba skutecznym środkiem wobec powikłanych ludzkich dróg życia w regionie, w którym Jezus przepowiadał dobrą nowinę. Kontemplacja i milczenie zamykały starotestamentowy rozdział papieskiej pielgrzymki. Następne kroki Ojca Świętego skierowane były ku miejscom i tajemnicom nowotestamentalnej historii zbawienia.

Betlejem – miasto, które trzy tysiące lat temu wydało króla Dawida i gdzie tysiąc lat później narodził się według Pisma Mesjasz, było „samym sercem”⁶ jubileuszowej pielgrzymki Jana Pawła II. Znaczenie wizyty w tym miejscu sam Papież uzasadnia następującymi słowami: „Czyż można nie nawiedzić Betle-

³ T e n ż e, *Ojciec wszystkich wierzących*. Audiencja generalna przed pielgrzymką, Watykan, 16 II 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 4, s. 6.

⁴ Por. t e n ż e, *U początków przymierza Boga z człowiekiem*. Liturgia Słowa ku czci Abrahama w Auli Pawła VI, 23 II 2000, tamże, s. 7.

⁵ T e n ż e, *Dziesięcioro Przykazań prawem miłości i wolności człowieka*. Liturgia Słowa w klasztorze św. Katarzyny, Góra Synaj, 26 II 2000, tamże, s. 18.

⁶ Zob. t e n ż e, *Żłóbek i krzyż mówią o miłości Boga*. Msza św. na Manger Square, Betlejem, 22 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 22.

jem, gdzie Chrystus przyszedł na świat, a pasterze i mędrcy stali się głosem uwielbienia całej ludzkości? W Betlejem po raz pierwszy usłyszano owo orędzie pokoju, ogłoszone przez aniołów, którego echo miało rozbrzmiewać przez wszystkie pokolenia aż do naszych czasów⁷. O tym miejscu pisał już wcześniej po swojej podróży do Ziemi Świętej w 1963 roku: „Miałeś miejsce na ziemi przez Twoje Ciało. Miejsce zewnętrzne ciała zamieniłeś na miejsce wewnętrzne, mówiąc «bierzcie i pożywajcie z niego wszyscy». Promieniowanie miejsca wewnętrznego względem wszystkich zewnętrznych miejsc Ziemi, do której przyszedłem w pielgrzymce. To miejsce wybrałeś od wieków. Miejsce, w którym Siebie udzielasz, a mnie przyjmujesz”⁸.

W sytuacji, gdy – jak wiadomo ze statystyk – chrześcijanie masowo opuszczają Ziemię Świętą, ważne były słowa zachęty ze strony Papieża: „«Pokój z wami! Nie lękajcie się!» Te słowa rozbrzmiewają na kartach Pisma świętego. [...] Te słowa dzisiaj Kościół kieruje do was. Nie bójcie się zachowywać chrześcijańskiej obecności i dziedzictwa w miejscu, gdzie narodził się Zbawiciel”⁹. A nam wszystkim Ojciec Święty przypomina, iż każdego dnia jesteśmy powołani do głoszenia całemu światu orędzia Betlejem – czyli do przepowiadania wielkiej radości, że „Odwieczne Słowo, «Bóg z Boga i Światłość ze

Światłości», stało się ciałem i zamieszkało między nami (por. J 1, 14)”¹⁰.

Kulminacją pielgrzymki do najbardziej znaczących miejsc Ziemi Świętej był pobyt Jana Pawła II w Jerozolimie. Modląc się tu Papież miał w sercu każdego człowieka. „Tu pragnę raz jeszcze ogłosić tę wielką, niezawodną i pocieszającą prawdę – podkreślił – iż «tak [...] Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne» (J 3, 16)”¹¹.

Swoje wędrowanie po miejscach upamiętniających wydarzenia paschalne Papież rozpoczął od Wieczernika. Był to jakby powrót do samych źródeł Kościoła. Nie przypadkiem początki Kościoła związane są z miejscem, gdzie Chrystus sprawował Eucharystię. Papież przypomniał, że w Eucharystii Chrystus, Dobry Pasterz, pozostaje obecny w Kościele, buduje swój Kościół i nieustannie przyciąga do siebie ludzi, aby byli prawdziwymi członkami Jego Ciała¹². Wieczernik – miejsce ustanowienia Eucharystii i kapłaństwa służebnego, miejsce spotkania ze zmarłym Panem i zesłania Ducha Świętego – tradycja określa mianem Hagia Syjon, to jest Święty Syjon. Tu bowiem koncentrowało się życie Kościoła jerozolimskiego.

Szlak pielgrzymowania do miejsc wydarzeń paschalnych prowadził Papieża przez Getsemani na Golgotę. Tutaj,

⁷ T e n ż e, *List Ojca Świętego Jana Pawła II o pielgrzymowaniu do miejsc związanych z historią zbawienia*, s. 7.

⁸ K. W o j t y ł a, *Wędrownica do miejsc świętych*, w: tenże: *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 75.

⁹ J a n P a w e ł II, *Żłóbek i krzyż mówią o miłości Boga*, s. 23.

¹⁰ Tamże, s. 22.

¹¹ T e n ż e, *List Ojca Świętego Jana Pawła II o pielgrzymowaniu do miejsc związanych z historią zbawienia*, s. 7.

¹² Zob. t e n ż e, *Największe bogactwo Kościoła. Msza św. w Wieczerniku, Jerozolima*, 23 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 26.

w bazylice Grobu Świętego i Zmartwychwstania, Papież przypomniał, iż pusty grób „jest niemym świadkiem centralnego wydarzenia w ludzkich dziejach: zmartwychwstania naszego Pana Jezusa Chrystusa. Przez prawie dwa tysiące lat ten pusty grób dawał świadectwo o zwycięstwie Życia nad śmiercią”¹³. Z tego też miejsca Ojciec Święty wezwał nas wszystkich do głoszenia Dobrej Nowiny o Zmartwychwstaniu Pana aż po krańce świata.

Na zboczu Góry Błogosławieństw w Galilei, w niepowtarzalnym klimacie krajobrazu tafli jeziora Kinneret (Genezaret), Jan Paweł II spotkał się z młodzieżą z Ziemi Świętej i z innych części świata. Ojciec Święty przypomniał młodym ludziom, co to znaczy być błogosławionym. Oznacza to przede wszystkim przemianę serca i przyjęcie za swoje orędzia Dziesięciu Przykazań i orędzia Błogosławieństw, które mówią o prawdzie i dobroci, o łasce i wolności, o wszystkim, co jest niezbędne, by wejść do Królestwa Chrystusowego¹⁴.

Pobyt w Nazarecie w dniu Zwiastowania Pańskiego – 25 marca, łamie nieco chronologię pielgrzymkowych stacji.

¹³ T e n ż e, *Chrystus zmartwychwstał!* Msza św. w bazylice Grobu Świętego, Jerozolima, 26 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 36.

¹⁴ Zob. t e n ż e, *Uwierzyć wszystkiemu, co mówi Jezus*. Msza św. dla młodych na Górze Błogosławieństw, Korazim, 24 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 31. Na zakończenie Mszy św. Jan Paweł II powiedział po polsku: „Droga młodzieży z Polski! [...] Nie lękajcie się powiedzieć «tak» Jezusowi i iść za Nim jako Jego uczniowie. Wówczas w waszych sercach zagości radość i staniecie się błogosławieństwem dla Polski i dla świata. Tego wam życzę z całego serca”. Tamże.

Tutaj, w mieście, które papież Paweł VI nazwał „szkołą Ewangelii”, Jan Paweł II modlił się „przede wszystkim o wielką odnowę wiary wszystkich dzieci Kościoła. Głęboką odnowę wiary, rozumianej nie tylko jako ogólna postawa życiowa, ale jako świadome i odważne wyznawanie Credo”¹⁵.

PIELGRZYMKA POJEDNANIA

Z wielką ufnością i nadziejami oczekiwała na Papieża cała mniejszość chrześcijańska w Egipcie, w Autonomii Palestyńskiej, w Jordanii i Izraelu. W samej Jerozolimie poza główną linią podziałów na Kościół rzymskokatolicki (wraz ze wspólnotami unickimi) i grecki Kościół prawosławny, egzystują obok siebie Kościoły: koptyjski, etiopski, maronicki, melchicki, armeński, syryjski, rosyjski i rumuński Kościół prawosławny oraz liczne wspólnoty protestanckie, a także wspólnota anglikańska. Między tymi Kościołami i wspólnotami utrzymuje się postawa niechęci i trwają spory. Dlatego też Jan Paweł II, żarliwy propagator ekumenizmu, jeszcze przed podróżą wyraził pragnienie: „bardzo chciałbym zostać przyjęty jako pielgrzym i brat nie tylko przez wspólnoty katolickie, z którymi spotkam się ze szczególną radością, ale także przez inne Kościoły, które od dawna żyją nieprzerwanie w miejscach świętych, strzegąc ich wierne z miłości do Chrystusa”¹⁶. Papież

¹⁵ Zob. t e n ż e, *Tu Maryja powiedziała Bogu swoje „fiat”*. Msza św. w bazylice Zwiastowania, Nazaret, 25 III 2000, tamże, s. 33.

¹⁶ T e n ż e, *List Ojca Świętego Jana Pawła II o pielgrzymowaniu do miejsc związanych z historią zbawienia*, s. 8.

spotykał się więc ze swymi braćmi w wierze podczas spotkań liturgicznych w Kairze, Ammanie, Betlejem, Jerozolimie i na Górze Błogosławieństw. Szczególne – ze względu na to, że odbyło się w siedzibie Patriarchy greckoprawosławnego Diodora I – było spotkanie ekumeniczne z przedstawicielami różnych wyznań i obrządków. Papież podkreślił, że spotkanie to wyraża wolę przełamywania historycznych podziałów. Wzywał obecnych do wytrwania w dążeniu do jedności, do umacniania więzów przyjaźni, do poszanowania różnorodności liturgicznych, duchowych, teologicznych i kanonicznych tradycji i instytucji, będących „świadectwem bogactwa objawionego przez Boga i niepodzielnego dziedzictwa Kościoła powszechnego, jakie rozwinęło się w ciągu stuleci na Wschodzie i na Zachodzie”¹⁷. Podczas spotkania ekumenicznego w Kairze Papież, nawiązując do encykliki *Ut unum sint*, przypomniał, że sprawa jedności chrześcijan wiąże się z kwestiami, które objmuje posługa prymatu. Dlatego ponowił zaproszenie do „«kościelnych zwierzchników i ich teologów do nawiązania [...] braterskiego i cierpliwego dialogu na ten temat» [...] Drodzy bracia, w tej sprawie nie mamy czasu do stracenia!”¹⁸

¹⁷ T e n ż e, *Wędrowka z Chrystusem ku jedności*. Spotkanie ekumeniczne, Jerozolima, 25 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 34.

¹⁸ T e n ż e, *Razem musimy dawać świadectwo o Ewangelii*. Spotkanie ekumeniczne w katedrze Matki Bożej Patronki Egiptu, Kair 25 II 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 4, s. 16-17.

PRZESŁANIE POKOJU

Z pielgrzymką Jana Pawła II do „Miejsc świętych”, mimo bardzo osobistego charakteru papieskiej wędrówki, łączono wielkie oczekiwania. Istotną treść tych oczekiwań wyraził jordański monarcha Abdullah II witając Papieża w Ammanie: „Witamy Cię w Ziemi Świętej jako człowieka pokoju i pojednania oraz orędownika nieustannych wysiłków na rzecz przebaczenia w tym regionie”¹⁹. W podobnym tonie przemawiał prezydent Izraela Ezer Weizman²⁰. Jan Paweł II podjął te intencje i odpowiedział monarsze Jordanii: „Budowanie pokojowej przyszłości wymaga coraz dojrzszej wzajemnego porozumienia i coraz skuteczniejszej współpracy między narodami, które uznają jednego, prawdziwego, niepodzielnego Boga, Stwórcę wszystkiego co istnieje. Trzy historyczne religie monoteistyczne zaliczają pokój, dobroć i szacunek dla człowieka do swoich najwyższych wartości”²¹. Papież wyraził także uznanie prezydentowi Izraela Weizmanowi, którego nazwał „człowiekiem pokoju i twórcą pokoju” i podkreślił potrzebę przywracania pokoju i sprawiedliwości nie tylko Izraelowi, ale całemu regiono-

¹⁹ Zob. (ja, mar, mp, pw, ts), *Pielgrzymka pokoju i pojednania*, „Wiadomości KAI” 2000 nr 14 (30 marca), s. 14.

²⁰ „Niech będzie błogosławiony Twój przyjazd [...]. Niecierpliwie oczekujemy pokoju, marzymy o nim, modlimy się o niego”. Zob. *Kronika religijna. Pielgrzymka pokoju i pojednania*, „Więź” 43(2000) nr 5, s. 175.

²¹ Zob. J a n P a w e ł II, *W kraju uświęconym przez Jezusa*. Ceremonia powitalna na lotnisku, Amman, 20 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 16.

wi²². W tym duchu, nawołując nieustannie do odnowy wiary i do dialogu religijnego jako podstaw wszelkiego zbliżenia i pojednania, Jan Paweł II wypowiadał się niemal każdego dnia na szlaku swojego bliskowschodniego pielgrzymowania. Odpowiedzialność ludzi wierzących za pokój i pojednanie mocno wyakcentował podczas spotkania z przywódcami religijnymi chrześcijan, żydów i muzułmanów w Papieskim Instytucie Notre Dame: „Zdajemy sobie sprawę, że zacieśnienie więzów między wszystkimi wierzącymi jest pilnym zadaniem i niezbędnym warunkiem ustanowienia większej sprawiedliwości i umocnienia pokoju w świecie. [...] Religia nie jest i nie może stawać się usprawiedliwieniem przemocy, zwłaszcza wówczas, gdy tożsamość religijna nakłada się na tożsamość kulturową i etniczną”²³. Niewątpliwą zasługą Papieża jest to, że po raz pierwszy w historii państwa Izrael doszło do uścisku dłoni między wielkimi rangą przedstawicielami judaizmu i islamu.

Niezwykle istotnym elementem dla dialogu między żydami i chrześcijanami była obecność Jana Pawła II w Instytucie Pamięci Yad Vashem. Miała ona wymiar etyczny, duchowy, polityczny i osobisty. Papież uczynił z pobytu w Yad Vashem jeden z kulminacyjnych momentów swojej pielgrzymki. Uwiarygodnił proces przemian w Kościele ka-

²² Zob. t e n ż e, *Pokój i sprawiedliwość*. Ceremonia powitalna na lotnisku, Tel Awiw, 21 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 20.

²³ T e n ż e, *Razem żyć i pracować w przyjaźni i zgodzie*. Spotkanie z przywódcami religijnymi chrześcijan, żydów i muzułmanów, Jerozolima, 23 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 28n.

tolickim w odniesieniu do „starszych braci w wierze”. „Jako Biskup Rzymu i Następca Apostoła Piotra zapewniam naród żydowski – powiedział Papież – że Kościół katolicki [...] głęboko ubolewa z powodu nienawiści, prześladowań i przejawów antysemityzmu, jakie kiedykolwiek i gdziekolwiek spotkały Żydów ze strony chrześcijan”²⁴. Dopelnieniem tego aktu pokuty była modlitwa przebłagalna pod ścianą płaczu i włożenie w szczelinę „świętego muru” kartki z modlitwą²⁵.

Czym były te pielgrzymki? Przede wszystkim pielgrzymowaniem do „Miejsc świętych”, ale także do ludzi, którzy oczekiwali od Papieża dostrzeżenia i uznania ich wartości i praw, a także umocnienia wolności religijnej jako fundamentalnego prawa człowieka. Premier Izraela Ehud Barak skierował do Papieża w Yad Vashem znaczące słowa: „Uczyłeś o wiele więcej niż ktokolwiek, by doprowadzić do historycznej zmiany w postawie Kościoła wobec narodu żydowskiego. [...] Myślę, że mogę powiedzieć, Wasza Świątobliwość, że Twoje tutaj przybycie do Namiotu Pa-

²⁴ Zob. t e n ż e, *Budujmy nową przyszłość*. Wizyta w „Yad Vashem”, Jerozolima, 23 III 2000, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 5, s. 28.

²⁵ „Boże naszych ojców, Ty wybrałeś Abrahama i jego potomstwo, Twoje Imię zostało zaniesione narodom: bolejemy głęboko nad postępowaniem tych, którzy w ciągu dziejów przysporzyli cierpień tym Twoim dzieciom, a prosząc Cię o przebaczenie, pragniemy tworzyć trwałą więź prawdziwego braterstwa z ludem Przymierza”. Cyt. za M. C z a j k o w s k i, *Pielgrzymka Dwutysiąclecia*, „Więź” 43(2000) nr 5, s. 4.

mięci w Yad Vashem, jest szczytem tej historycznej podróży uzdrowienia”²⁶.

Dzięki temu pielgrzymowaniu mieszkańcy odwiedzonego przez Ojca

²⁶ Przemówienie premiera Izraela Ehud Baraka w Yad Vashem, w: *Jan Paweł u źródeł chrześcijaństwa. Przemówienia i homilie z pielgrzymki do Ziemi Świętej. Pielgrzymka Wielkiego Jubileuszu*, Kraków 2000, s. 101.

Świętego regionu zetknęli się bliżej z chrześcijaństwem, którym dotąd nie byli zainteresowani i którego być może nie znali. Mieli okazję dostrzec, że jest ono otwarte na dialog, związane z Przykazaniem Starego Testamentu, niezwykle różnorodne i pełne entuzjazmu. Kościół stał się żywą wspólnotą ludzi wierzących w jednego Boga, który jest Panem całego stworzenia.

Cezary RITTER

DO ŹRÓDEŁ SOLIDARNOŚCI

Doświadczenie Solidarności w Polsce rozpoczęło się w sierpniu 1980 roku wraz ze strajkami robotników w Stoczni Gdańskiej. (Nie zapominamy przy tym, że miało ono swoje dwa preludia: pośrednie – pielgrzymkę Jana Pawła II w czerwcu 1979 roku, i bezpośrednie – lipcowe strajki w Lublinie i Świdniku.) Wywodząca się z robotniczych strajków „Solidarność” stanowi więc część ruchu robotniczego i związkowego. Jego początki to wiek dziewiętnasty, u jego podstaw zaś legła niesprawiedliwość w dziedzinie ludzkiej pracy. Poszukując sposobu przewyciężenia tej niesprawiedliwości niektórzy myśliciele – a wraz z nimi olbrzymia część ruchu robotniczego – odwoływali się do tak zwanej walki klas, traktując ją jako obiektywny i nieuchronny proces historyczny. „Solidarność”, wybierając dialog z przeciwnikiem jako metodę walki („Solidarność rozłożyła komunizm gadaniem” – powiedział niedawno historyk Norman Davies), dała „dowód z przykładu”, że proces ten wcale nie jest tak nieuchronny, jak to się niektórym wydawało.

Do robotników rychło dołączyli inni, bez względu na tak zwaną przynależność klasową, a w wielu przypadkach także i partyjną. Było to konsekwencją rezygnacji z walki klas na rzecz dialogu. W ten sposób „Solidarność” stała się wielkim ruchem o b y w a t e l s k i m. Ludzie uświadamiali sobie, że nie jest normalną sytuacją, gdy państwo to nieliczni panujący i liczni poddani. Kształt państwa winien być pochodną aktywności wszystkich – społeczeństwa. Nie było zapewne sprawą przypadku, że już podczas strajków w samej stoczni i zaraz po ich zakończeniu w całej Polsce – od Gdańska po Kraków – tak wiele dyskutowano i pisano na temat różnych koncepcji i form samorządu. „Nasze sprawy – w naszych rękach”.

W „Solidarności” od samego początku chodziło o Polskę. Nawet artysta kabaretowy, bez ironii, wręcz z lekkim patosem śpiewał: „Żeby Polska była Polską...” Był to więc ruch patriotyczny i narodowy. Ale – ponieważ sami Polacy do swojej tradycji wpisali: „za wolność waszą i naszą” – był to zarazem ruch s o l i d a r n o ś c i m i ę d z y n a r o d a m i. Pamiętamy posłanie I Zjazdu „Solidarności” z 1980 roku skierowane do sąsiednich narodów żyjących w zniewoleniu totalitarnym. Był to bodaj drugi – po gnieźnieńskiej homilii Jana Pawła II z 3 czerwca 1979 roku – tak donośny głos w sprawie suwerenności narodów Europy środkowowschodniej. Stąd, kiedy dziś uczestniczymy w procesie integracji europejskiej, kiedy nasi politycy negocjują datę i warunki przystąpienia Polski do Unii Europejskiej – nie zapominajmy o tamtym przesłaniu. Był to ważny głos właśnie w sprawie „wspólnego europejskiego domu”. Sądzę, że w obliczu tworzącego się nowego ładu w Europie ów nakaz pamięci o wszystkich narodach najlepiej oddają słowa Jana Pawła II: „Nie można pozostawić żadnego kraju, nawet słabszego, poza obrębem wspólnot, które obecnie powstają!” (*Orędzie do prezydentów siedmiu państw europejskich*, Gniezno 3 VI 1997).

I wreszcie rzecz najważniejsza, w której jak u podstawy zbiegają się wszystkie dotychczas wymienione aspekty ruchu, który na swoją nazwę wybrał słowo „solidarność”. „Definicja” solidar-

ności zakorzeniona jest w Ewangelii: „jeden drugiego brzemiona noście” (Ga 6, 2). Solidarność to – znów sięgnijmy do słów Papieża – „jeden i drugi”, nigdy „jeden przeciw drugiemu”. „Nie może być walka silniejsza od solidarności. [...] Nie może być program walki ponad programem solidarności” (Gdańsk, 12 VI 1987). Dlaczego? Bo: każdy drugi to mój bliźni, ktoś taki, jak ja. Stąd solidarność jest sobą wtedy i tylko wtedy, gdy obejmuje wszystkich razem, a jej miarą jest troska o najłabszych pośród nas. Znamiennym tego wyrazem była uchwała II Zjazdu „Solidarności” w 1990 roku o prawnej ochronie życia nienarodzonych.

W jednym z wierszy Zbigniew Herbert zwracał uwagę czytelnika, że tam, gdzie chodzi o ludzi, „nie wolno się pomylić / nawet o jednego // jesteśmy mimo wszystko / stróżami naszych braci” (*Pan Cogito o potrzebie ścisłości; z tomu Raport z oblężonego Miasta*). Chciałbym w tym kontekście przypomnieć pewien szczegół, być może zresztą przez wielu dobrze zapamiętany. Podczas strajków w sierpniu 1980 roku robotnicy wysunęli pod adresem władz słynne dwadzieścia jeden postulatów. Większość z nich miała – jak zwykle się mówić – charakter „ekonomiczny”. Chcąc stłumić strajki, a widząc przecież „co się święci”, władza stopniowo godziła się na żądania robotników. Wycofać się z podwyżek cen, dać ludziom trochę więcej pieniędzy, obiecać poprawę warunków pracy – i niech szybko wracają do roboty, niech wreszcie będzie spokój. Ot, i cała filozofia władzy. Wpisane w nią było „spisanie na straty” dotychczasowego pierwszego sekretarza „naszej” partii. Robotnicy jednak szli dalej: A wolne związki zawodowe? A wolność wypowiedzi? Co z radiową Mszą świętą? Wreszcie: wypuście więźniów politycznych! Tutaj władze szczególnie długo się namyślały. I tu właśnie ma miejsce ów znamienny szczegół. Pamiętamy, jak Lech Wałęsa, wniesiony przez swych współtowarzyszy na bramę stoczni, pokazuje zgromadzonym tłumnie ludziom kartkę z podpisanymi przez stronę rządową i przedstawicieli strajkujących Umowami Gdańskimi. A więc: zwycięstwo! Wracamy do pracy. „A co z politycznymi?” – pyta ktoś z tłumu nieco podejrzliwie. „O nie, nie! – odpowiada Wałęsa – J a l u d z i n i e s p r z e d a j ę!” Być może to właśnie zdanie – wypowiedziane przez jej późniejszego przewodniczącego – należałoby uznać za pierwszą publiczną proklamację istnienia „Solidarności”?

Rzecz znamienna, „Solidarność” – tak właśnie, bardzo prosto pojmowana – stała się adekwatną o d p o w i e d z i ą jej członków na t o t a l i t a r y z m y X X w i e k u.

Jakie znaczenie posiada to doświadczenie dla nas dziś, w kraju wolnym i demokratycznym? Jako próbę odpowiedzi i równocześnie przestrogi zaryzykujemy parafrazę – a może naszą polską interpretację? – słynnego zdania z encykliki *Centesimus annus*: Demokracja bez s o l i d a r - n o ś c i łatwo się przemienia w jawny lub zakamuflowany totalitaryzm (por. CA, nr 46). Podobnie jak w roku 1980, również obecnie Polska potrzebuje solidarności. Dwadzieścia lat temu rozpoczął się „solidarnościowy zryw sumień”, który wcale się jeszcze nie zakończył. Dwadzieścia lat to w historii bardzo krótki okres. Tym bardziej doceniajmy to, co udało się osiągnąć, a przede wszystkim nie rezygnujmy z tego, o co w tym wszystkim od samego początku chodziło. Zwłaszcza, że nie zanosi się na to, iż w nadchodzącym dwudziestym pierwszym wieku będzie łatwiej.

Maria FILIPIAK

BIBLIOGRAFIA UTWORÓW ARTYSTYCZNYCH
I KRYTYCZNO LITERACKICH
KAROLA KARDYNAŁA WOJTYŁY

DRAMATY I UTWORY SCENICZNE

1. *Hiob. Drama ze Starego Testamentu* (Kraków 1940), w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 264-318.
2. *Jeremiasz. Drama narodowe we trzech działach* (Kraków 1940), w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 319-376.
3. *Promieniowanie ojcostwa (Misterium)* (1940), [kryp. Stanisław Andrzej Gruda], pierwodruk: „Znak” 31(1979) nr 11(305), s. 1119-1145; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 228-257.
4. *Brat naszego Boga* (1945-1950), pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 33(1979), nr 51-52(1613-1614), s. 11-12; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 109-183.
5. *Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat* (1960), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Znak” 12(1960) nr 12(78), s. 1564-1607; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 183-227.

WIERSZE

1. *Magnifikat – Hymn* (Kraków 1939, wiosna-lato), w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 261-263; Karol Wojtyła, Adam Bujak,

Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane, Kraków 1999, s. 93-97.

2. *Sonety – Zarysy* (Kraków wiosna 1939), w: Karol Wojtyła, Adam Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1999, s. 19-38.

3. *... a gdy przyszedł Dawid do ziemi – macierzy swej* (1939), w: Karol Wojtyła, Adam Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1999, s. 43-46.

4. *Symphonie – Scalenia*, w: Karol Wojtyła, Adam Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1999, s. 51-91.

– *Poezja (Uczta czarnolesska)*

– *Przypisy do „Sonetów” i „Uczty czarnolesskiej”*

– *Mousike (symfonia)*

– *Słowo – Logos (rapsod)*

5. *Ballada wawelskich arkad. Poemat symfoniczny*, w: Karol Wojtyła, Adam Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1999, s. 101-106.

6. *Harfiarz* (jesień 1939), w: Karol Wojtyła, Adam Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1999, s. 109-114.

7. *Emilii, Matce mojej* (Kraków 1939), w: Karol Wojtyła, Adam Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1999, s. 12.

8. *Pieśń poranna*, w: Karol Wojtyła, Adam Bujak, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska). Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1999, s. 17.

9. *Pieśń o Bogu ukrytym* (1944), (bez podpisu), pierwodruk: „Głos Karmelu” 15(1946) nr 1-2, s. 23-26; 1947, nr 3, 5; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 15-29.

– *Wybrzeża pełne ciszy*

– *Pieśń o słońcu niewyczerpanym*

10. *Pieśń o blasku wody* (1950), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 6(1950) nr 19(268), s. 1; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 30-34.

– *Nad studnią w Sychem*

– *Gdy otworzysz oczy w głębi fali...*

- *Słowa Niewiasty u studni, które wypowiedziała odchodząc*
- *Późniejsze rozpamiętywanie spotkania*
- *Rozmowy, które prowadził w niej on i ludzie ze ściany wieczoru*
- *Samarytanka*
- *Rozważania ponowne*
- *Pieśń o blasku wody*

11. *Matka* (1950), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 6(1950) nr 50(299), s. 1; przedruk w: *Matka Boska w poezji polskiej*, Lublin 1959, t. 2, s. 237-241; w: Karol W o j t y ł a, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 35-39.

- *Pierwsza chwila uwielbionego ciała*
- *Słowa, które rozrastają się we mnie*
- *Zdumienie nad Jednorodzonym*
- *Skupienie dojrzałe*
- *Prośba Jana*
- *Przestrzeń, która w Tobie została...*
- *Otwarcie pieśni*
- *Objęta nowym czasem*

12. *Myśl jest przestrzenią dziwną* (1952), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 8(1952) nr 42(396), s. 5; przedruk: „Tygodnik Powszechny” 33(1979) nr 5(1567), s. 4; w: Karol W o j t y ł a, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 40-43.

- *Opór stawiany wyrazom przez myśli*
- *Dawna rozmowa, z której teraz niektóre zdania zapamiętane wyrywam*
- *Opór stawiany myślom przez wyrazy*
- *Jakub*
- *Przestrzeń potrzebna kroplom wiosennego deszczu*
- *Błąd*
- *Ciężar właściwy*
- *Dla Towarzyszów drogi*

13. *Kamieniołom* (1956), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Znak” 9(1957) nr 6(41), s. 559-563; 30(1978), nr 12(294), s. 1427-1431; w: Karol W o j t y ł a, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 44-48.

- *Tworzywo*
- *Natchnienie*
- *Uczestnictwo*
- *(Pamięci towarzysza pracy)*

14. *Profile Cyrenejczyka* (1957), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 12(1958) nr 13(479), s. 4; w: Karol W o j t y ł a, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 49-57.

- *Zanim jeszcze potrafiłem rozróżnić wiele profilów*

- *Teraz już zaczynam rozróżniać poszczególne profile*
- *Melancholik*
- *Schizotymik*
- *Niewidomi*
- *Aktor*
- *Dziewczyna zawiedziona w miłości*
- *Dzieci*
- *Myśli człowieka*
- *Rysopis człowieka*
- *Robotnik z fabryki samochodów*
- *Robotnik z fabryki broni*
- *Magdalena*
- *Człowiek emocji*
- *Człowiek intelektu*
- *Człowiek woli*
- *Szymon z Cyreny*

15. *Narodziny wyznawców* (1961), [kryp. A. J.], pierwodruk: „Znak” 15(1963) nr 11(113), s. 1380-1381; 30(1978) nr 12(294), s. 1436-1438; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 58-61.

- *(Myśli biskupa udzielającego sakramentu bierzmowania w pewnej podgórskiej wsi)*
- *(Myśli człowieka przyjmującego sakrament bierzmowania w pewnej podgórskiej wsi)*
- *(Myśli o kładce)*

16. *Kościół* (1962), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Znak” 15(1963) nr 11(113), s. 1376-1382; 30(1978), nr 12(294), s. 1432-1438; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 62-65.

- *Pasterze i źródła*
- *Ściana*
- *Przepaść*
- *Murzyn*
- *Posadzka*
- *Krypta*
- *Synodus*
- *Ewangelia*
- *Źródła i ręce*
- *Dwa miasta (epilog)*

17. *Rozważania o ojcostwie* (1964), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Znak” 16(1964) nr 5(119), s. 610-613; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 66-70.

18. *Wędrówka do miejsc świętych* (1965), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Znak” 17(1965) nr 6(132), s. 773-777; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 71-75.

- *Olivet*
- *Pustynia Judzka*
- *Tożsamości*
- *Jedno drzewo*
- *Miejsce wewnętrzne*

19. *Wigilia Wielkanocna 1966*, [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Znak” 18(1966) nr 4(142), s. 435-444; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 76-86.

- *Inwokacja*
- *Rozpoczyna się rozmowa z sobą*
- *Rozpoczyna się rozmowa z Bogiem*
- *Rozpoczyna się rozmowa z Człowiekiem, spór o znaczenie rzeczy*
- *Właściwa inwokacja, czyli wołanie do Człowieka, który stał się Ciałem historii*
- *Opowieść o drzewie zranionym*
- *Spojenia*
- *Spojenia (ciąg dalszy)*
- *Rozwój języka*
- *Echo pierwotnego płaczu*
- *Obrzęd*
- *Wigilia Wielkanocna 1966*

20. *Myśląc Ojczyzna...* (1974), w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 87-90.

- *Gdy dokoła mówią językami...*
- *Słyszę jeszcze dźwięk kosy...*
- *Docieram do serca dramatu...*
- *Refren*
- *Myśląc ojczyzna, powracam w stronę drzewa...*

21. *Rozważanie o śmierci* (1975), [kryp. Stanisław Andrzej Gruda], pierwodruk: „Znak” 27(1975) nr 3(249), s. 271-276; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 91-97.

- *Myśli o dojrzewaniu*
- *Mysterium Paschale*
- *Bojaźń, która leży u początku*
- *Nadzieja, która sięga poza kres*

22. *Odkupienie szuka Twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi*, [kryp. Stanisław Andrzej Gruda], pierwodruk: „Znak” 31(1979) nr 10(304), s. 975-979; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 98-102.

- *Weronika*
- *Siostra*
- *Imię*
- *Odkupienie*

23. *Stanisław*, pierwodruk: „Znak” 31(1979) nr 7-8(301-302), s. 627-630; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 103-106.

ARTYKUŁY

1. *O teatrze słowa* (1952), [kryp. Piotr Jasień], w: *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941-1966*, Kraków 1966, s. 126-129; przedruk: „Tygodnik Powszechny” 8(1952) nr 11(365), s. 4-5; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 379-386.

2. *Dramat słowa i gestu* (1957), [kryp. Andrzej Jawień], pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 11(1957) nr 14, s. 5; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 387-391.

3. *Rapsody Tysiąclecia* (1958), w: *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941-1966*, Kraków 1966, s. 131-132; przedruk: „Tygodnik Powszechny” 12(1958) nr 3(469), s. 5; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 392-396.

4. *„Dziady” i dwudziestolecie* (1961), [kryp. A. J.], pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 15(1961) nr 40, s. 6; w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 397-400.

5. *O „Boskiej Komedii” w Teatrze Rapsodycznym*, [kryp. Andrzej Jawień], w: *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941-1966*, Kraków 1966, s. 142-143.

6. *Przedmowa do książki Mieczysława Kotlarczyka, „Sztuka żywego słowa”* (Rzym 1974), w: Karol Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 401-402.

NOTY O AUTORACH

Lech C h m i e l e w s k i, magister, dziennikarz, publicysta. Urodzony w 1936 r. w Warszawie. Studia dziennikarskie na Uniwersytecie Warszawskim.

Wieloletni pracownik „Ekspresu Wieczornego” i „Kurieru Polskiego”. Przez ostatnie 25 lat kierownik działu stołecznego i działu magazynów niedzielnych.

Członek Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

Główne obszary zainteresowań: historia II wojny światowej, dzieje Warszawy.

Autor licznych artykułów o tematyce historycznej publikowanych w gazetach i czasopismach warszawskich oraz książek: *Podstępem i gwałtem* (1976); *Gawędy o nowej Warszawie* (1987); *100 najciekawszych miejsc w Warszawie* (w przygotowaniu).

Wojciech C h u d y, profesor, filozof, publicysta. Urodzony w 1947 r. w Dąbrowie k. Wielunia. Studia filozoficzne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1983 r. pracownik naukowy KUL. Obecnie kierownik Katedry Filozofii Wychowania na Wydziale Nauk Społecznych i zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Ethos”. W latach 1995-1997 również wykładowca na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Zastępca kierownika Instytutu Jana Pawła II KUL, członek Rady Nadzorczej Radia Lublin. Członek Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz Towarzystwa Naukowego KUL.

Laureat II Nagrody w Konkursie im. R. Schneidera (1981). Wyróżniony Nagrodą POL-CUL (Australia).

Główne obszary zainteresowań: filozofia poznania, metafizyka, filozofia człowieka, nauczanie Jana Pawła II, myśl filozoficzna G. W. Hegla, antropologiczne i aksjologiczne aspekty niepełnosprawności, szeroko rozumiana problematyka społeczna.

Publikacje książkowe: *Refleksja a poznanie bytu* (1984); *Filozofia wieczysta w czas przelomu* (1986); *Teatr bezsłownej prawdy* (red., 1990); *W łupinie orzecha czyli filozofia bez przesady* (1992); *Rozwój filozofowania a „pułapka refleksji”* (1993); *Śniadanie u Sokratesa czyli trzy, cztery rzeczy najważniejsze* (1999); *Skosem w prawo. Między polityką a metafizyką* (1999); *Filozofia kłamstwa* (w druku).

Adam C z e r n i a w s k i, poeta, prozaik, krytyk i tłumacz. Urodzony w 1934 r. w Warszawie. Studia humanistyczne na uniwersytetach w Londynie, Sussex i Oxfordzie. Od 1941 r. poza Polską: do 1947 r. na Środkowym Wschodzie, następnie w Anglii.

W różnych okresach pracownik radia, przedsiębiorstwa asekuracyjnego, redaktor „King’s College Review” i pisma „Kontynenty – Nowy Merkuriusz”. Wykładowca filozofii, zastępca kierownika ośrodka studiów translatorskich, a w ostatnich latach administrator domu pracy twórczej Hawthornden Castle w Szkocji.

Wyróżniony nagrodami Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Nagrodą Ogniska Polskiego w Londynie, Nagrodą Poetycką Fundacji Kościelskich w Genewie, Odznaką PRL „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, Nagrodą British Arts Council, Nagrodą ZAIKS-u i Nagrodą im. Klemensa Janickiego.

Najważniejsze publikacje książkowe: poezja – *Polowanie na jednorożca* (1956); *Topografia wnętrza* (1962); *Sen, cytadela, gaj* (1966); *Widok delf* (1973); *Wiek złoty* (1982); *Władza najwyższa, wybór wierszy z lat 1953-1978* (1982); *Jesień* (1989); *Poezje zebrane* (1993); *Inne wiersze i historia ludzkości* (1999); *Selected Poems* (2000); proza – *Części mniejszej całości* (1972); *Akt* (1975); *Koncert życzeń* (1991); eseistyka – *Liryka i druk* (1972); *Wiersz współczesny* (1977); *Muzy i sowa Minerwy* (1994); *Krótkopis* (1998); autobiografia – *Scenes from a Disturbed Childhood* (1991, wyd. pol. *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa*, 1995). Autor wielu przekładów i opracowań z zakresu literatury i filozofii polskiej.

Józef F e r t, profesor, historyk literatury, poeta, krytyk literacki. Urodzony w 1945 r. w Korytnicy (woj. kieleckie). Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

W latach 1968-1969 pracownik Wydawnictwa Towarzystwa Naukowego KUL. Od 1970 do 1990 r. nauczyciel w Liceum Ogólnokształcącym we Włodawie. Od 1983 r. sekretarz redakcji czasopisma „Studia Norwidiana”, a od 1985 r. również pracownik naukowo-dydaktyczny KUL. Członek redakcji *Dzieł wszystkich Norwida*.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL, Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Wyróżniony nagrodami recytatorskimi, laureat Konkursu im. Józefa Czechowicza. Zasłużony Działacz Kultury, Honorowy Obywatel Miasta Włodawy.

Główne obszary badań: historia polskiej literatury romantycznej, Cyprian Norwid, współczesna poezja polska, tekstologia i edytorstwo.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Norwid poeta dialogu* (1982); C. Norwid, *Vade-mecum* (oprac., 1990; wyd. drugie poprawione, 1999); C. Norwid, *Kolebka pieśni* (oprac., 1990); *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida* (1993); *Korespondencja T. Lenartowicza i H. Mickiewicza* (oprac., 1997); tomiki poetyckie: *Rytmy* (1987); *Zapach macierzanki* (1992); *Dominika* (1994), C. Norwid, *Błogosławione pieśni... Wybór poezji* (wybór i oprac., 2000).

Tomasz G a r b o l, magister, polonista. Urodzony w 1973 r. w Krasnymstawie na Lubelszczyźnie. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Obecnie współpracownik Katedry Teorii Literatury KUL.

Główne obszary badań: sacrum w literaturze, twórczość Z. Herberta.

Autor recenzji publikowanych w czasopismach literackich.

Lesław H o s t y ń s k i, profesor, aksjolog, historyk etyki. Urodzony w 1956 r. w Krośnie na Podkarpaciu. Studia z zakresu filologii polskiej i filozofii na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Od 1980 r. pracownik naukowo-dydaktyczny Wydziału Filozofii i Socjologii UMCS.

Członek Polskiego Towarzystwa Filozoficznego.

Główne obszary badań: aksjologia, etyka, historia etyki polskiej XX w.

Najważniejsze publikacje książkowe: *O wartościach. Aksjologia formalna, estetyka i etyka Henryka Elzenberga* (1991); *Wartości użyteczne* (1998); *Układacz tablic wartości* (1999, nagroda Ministra Edukacji Narodowej). Autor wstępu i opracowania H. Elzenberga *Pism estetycznych* (1999).

Kard. Carlo Maria M a r t i n i SJ, profesor, teolog, biblista. Urodzony w 1927 r. w Turynie. Studia filozoficzno-teologiczne w Kolegium Jezuickim, teologiczne na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie.

Od 1962 r. Pracownik Papieskiego Instytutu Biblijnego w Rzymie, w latach 1969-1978 rektor. Od 1978 r. rektor Uniwersytetu Gregoriańskiego w Rzymie.

Od 1964 r. członek redakcji „Novum Testamentum graece et latine” i komitetu do spraw wydania *The Greek New Testament*. W latach 1986-1993 Przewodniczący Konferencji Episkopatu Europy (CCEE).

Od 1979 r. biskup Mediolanu. W 1983 r. mianowany kardynałem.

Doktor honoris causa Uniwersytetu Salezjańskiego w Rzymie.

Główne obszary badań: teologia biblijna i fundamentalna. Autor wielu książek z tych dziedzin.

Najnowsze publikacje w języku polskim: *Błogosławieństwa* (2000); *Poznanie siebie, decyzja, wybór* (2000); *Przewodnicy na pustyni* (współautor, 2000); *Śladami Jezusa* (2000); *Słuchać Jezusa. Medytacje nad ewangelią św. Mateusza* (2000).

Zdzisław N a j d e r, profesor, historyk literatury, krytyk literacki, działacz i publicysta polityczny (od 1976 r.). Urodzony w 1930 r. w Warszawie. Studia polonistyczne i filozoficzne na Uniwersytecie Warszawskim, filozoficzne również na Uniwersytecie w Oksfordzie.

Od 1952 do 1957 r. asystent w Instytucie Badań Literackich PAN. W latach 1958-1959 asystent przy katedrze estetyki UW. W latach 1957-1961 i 1969-1981 członek redakcji czasopisma „Twórczość”. Od 1982 do 1987 r. dyrektor Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa. Od 1997 r. profesor na Uniwersytecie Opolskim.

Członek Polskiego Towarzystwa Filozoficznego i Polskiego Towarzystwa Conradowskiego (od 1994 r. prezes).

Wyróżniony Nagrodą im. Mieroszewskiego oraz Special Prize, Modern Language Association.

Główne obszary badań: życie i twórczość J. Conrada, estetyka.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Joseph Conrad's Polish Background* (1964); *Wartości i oceny* (1969); *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego* (1980, następnie wyd. amerykańskie, angielskie i francuskie); *Conrad in Perspective: Essays on Art and Fidelity* (1997, wyd. pol. *Sztuka i wierność: szkice o J. Conradzie* 2000).

Maciej N o w a k, magister, polonista. Urodzony w 1970 r. w Wyrzysku (Wielkopolska). Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1996 roku pracownik Zakładu Badań nad Literaturą Religijną KUL.

Główne obszary badań: sacrum w literaturze, polska powieść historyczna.

Autor artykułów z powyższych dziedzin oraz współredaktor (z prof. Marią Jasińską Wojtkowską) tomu *Małe prozy biblijne* (w druku).

Jan P r o k o p, profesor, historyk literatury, krytyk, publicysta. Urodzony w 1931 r. w Częstochowie. Studia z zakresu filologii romańskiej i polskiej na Uniwersytecie Warszawskim i na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Od 1955 do 1986 roku pracownik Instytutu Badań Literackich PAN. W latach osiemdziesiątych wykładowca literatury polskiej na Uniwersytecie w Turynie i literatury francuskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Obecnie w WSP w Krakowie.

Do 1989 r. współpracownik czasopism „Tygodnik Powszechny” i „Znak”, później m. in. „Arka” i „Arcana”.

Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, PEN-Clubu, Komisji Historyczno-Literackiej PAN. Główne obszary badań: historia literatury i ideologii, zwłaszcza czasów PRL.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Euklides i barbarzyńcy* (1964); *Z przemian w literaturze polskiej 1907-1917* (1970); *Lekcja rzeczy* (1972); *Żywioł wyzwolony* (1978); *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą* (1985); *Letteratura e nazione* (1992); *Universum polskie* (1993); *Parole partisans* (1994); *Wyobrażenia pod nadzorem* (1994); *Pisarze w służbie przemocy* (1995); *Sowietyzacja i jej maski* (1997); *Lata niby-Polski* (1998); *Klerk i diabeł* (1999).

Jadwiga P u z y n i a, profesor, językoznawca. Urodzona w 1928 r. w miejscowości Rożyszcze na Wołyniu. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim.

Wieloletni pracownik tegoż uniwersytetu; obecnie w Instytucie Języka Polskiego Wydziału Polonistyki UW.

Członek czynny Polskiej Akademii Umiejętności, członek Polskiego Towarzystwa Językoznawczego, Societas Linguistica Europea, Komitetu Językoznawstwa PAN, Rady Języka Polskiego przy Prezydium PAN.

Główne obszary badań: językoznawstwo, m. in. w kontekście aksjologii, antropologii kulturowej, etyki; język poetycki.

Najważniejsze publikacje książkowe: „*Thesaurus Polono-Latino-Graecus*” Grzegorza Knapusza. *XVII-wieczny warsztat pracy nad językiem polskim* (1961); *Nazwy czynności we współczesnym języku polskim (słowotwórstwo, semantyka, składnia)* (1969); *Słowotwórstwo współczesnego języka polskiego*, t. 1 (współautor, 1979); *Słowo Norwida* (1990); *Słowo – wartość – kultura* (1997).

Stefan S a w i c k i, profesor, teoretyk i historyk literatury. Urodzony w 1927 r. w Brześciu nad Bugiem. Studia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Od 1951 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL (obecnie emerytowany), w latach 1971-1983 – prorektor. Kierownik Katedry Teorii Literatury (1976-1999), a obecnie Zakładu Badań nad Twórczością C. Norwida KUL.

Prezes Towarzystwa Naukowego KUL w latach 1989-1998. Członek czynny Polskiej Akademii Umiejętności. Członek Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Członek Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN.

Główne obszary badań: teoria literatury i metodologia badań literackich (ze szczególnym uwzględnieniem aksjologii), problematyka relacji religii i literatury oraz twórczość Norwida.

Najważniejsze pozycje książkowe: *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce* (1969); „*Verbum*” (1934-1939). *Pismo i środowisko* (współautor, t. 1 i 2, 1976); *Z pogranicza literatury i religii. Szkice* (1978); *Poetyka. Interpretacja. Sacrum* (1981); *Norwida walka z formą* (1986); C. Norwid, *Wiersze* (wybór i oprac. 1991); *Wartość – sacrum – Norwid* (1994); C. Norwid, *Promethidion* (oprac., 1997). Redaktor szeregu prac zbiorowych, m. in. serii: „Tradycje religijne literatury polskiej” i „Literatura w kręgu wartości”. Redaktor naczelny czasopisma „Studia Norwidiana”.

Piotr S i e m a s z k o, doktor, polonista. Urodzony w 1962 r. w Bydgoszczy. Studia z zakresu filologii polskiej w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Bydgoszczy.

W latach 1984-1992 nauczyciel w szkołach podstawowych. Następnie, do 1997 r. pracownik Centrum Kształcenia Ekonomistów, obecnie adiunkt w WSP w Bydgoszczy.

Członek Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

Główne obszary badań: literatura XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem związku literatury ze sztukami plastycznymi, historia sztuki, filozofia.

Publikacje książkowe: *Zmienność i trwanie. O estetyce Zbigniewa Herberta* (1996); *Świat obrazu – obraz świata* (2000).

Ks. Jan S o c h o ń, doktor habilitowany, poeta, historyk filozofii, krytyk literacki, publicysta. Urodzony w 1953 r. w Wasilkowie k. Białegostoku. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwer-

sytecie Warszawskim (filia w Białymstoku) i z zakresu filozofii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 1984-1986 wikariusz w Lubochni i Jabłonie. Obecnie kierownik Katedry Filozofii Boga na Uniwersytecie im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, wykładowca w Wyższym Metropolitalnym Seminarium Duchownym i na Papieskim Wydziale Teologicznym w Warszawie. Stały współpracownik czasopism: „Powściągliwość i Praca”, „Charaktery”, „Nowe Książki” i „Człowiek w Kulturze” oraz Polskiego Radia.

Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Warszawskiego Towarzystwa Teologicznego.

Główne obszary badań: filozofia religii, filozofia sztuki, hermeneutyka, myśl św. Tomasza i scholastyka.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Merton, Lubochnia i literatura* (1990); *Ateizm. Wizja Etienne Gilsona* (1993); *U drzwi Godot. Szkice o poezji, filozofii i teologii* (1995); *Słownik pojęć zmystyfikowanych* (1995); *Spór o rozumienie świata. Monizujące ujęcia rzeczywistości w filozofii europejskiej. Studium historyczno-hermeneutyczne* (1998); *Zdania, przecinki, kropki* (1998); *O życiu które podoba się Bogu* (1999); *Bóg i język* (2000). Tomiki poetyckie: *Wiersze* (1979); *Wita mnie lęk* (1986); *Paryż i inne wiersze* (1989); *Przemija postać tego świata* (1990); *Nie dzieje się nic szalonego* (1990); *Nagość wielokrotna. 50 krótkich wierszy* (1991); *Brzęk dzwonków* (1993); *Jasność* (1994); *Modlitwa z muzyką* (1996); *Wszystkie zmysły miłości* (1997). Autor przekładów i prac edytorskich.

Abp Józef Życiński, profesor, filozof, teolog. Urodzony w 1948 r. w Nowej Wsi k. Piotrkowa Trybunalskiego. Studia w Seminarium Duchownym w Częstochowie, na Papieskim Wydziale Teologicznym w Krakowie, w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, a także na Katolickim Uniwersytecie w Waszyngtonie.

Pracownik naukowo-dydaktyczny Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, od 1988 r. profesor na Wydziale Filozoficznym. Wykładowca wielu uniwersytetów krajowych i zagranicznych, głównie w USA. W 1990 r. mianowany biskupem ordynariuszem diecezji tarnowskiej (do 1997 r.). Obecnie ordynariusz archidiecezji lubelskiej. Kierownik Katedry Relacji Pomiedzy Nauką a Wiarą na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Współzałożyciel Ośrodka Badań Interdyscyplinarnych, współredaktor wydawnictw OBI w Tucson. Członek m. in. Papieskiej Rady Kultury i Europejskiej Akademii Nauki i Sztuki (Salzburg).

Główne obszary badań: filozofia nauki, filozofia przyrody.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Wszecławiat i filozofia* (współautor, 1980); *Język i metoda* (1983); *Drogi myślących* (współautor, 1983); *Listy do Nikodema* (1985); *Filozofować w kontekście nauki* (współautor, 1987); *Teizm i filozofia analityczna* (t. 1 – 1985, t. 2 – 1988); *Głębia bytu* (1988); *Philosophy in Science* (współautor, t. 3 – 1988); *Newton and the New Direction in Science* (współautor, 1988); *The Idea of Unification in Galileo's Epistemology* (1988); *The Structure of the Metascientific Revolution* (1988); *Pisma z kraju UB-u* (1989); *W kręgu nauki i wiary* (1989); *Dylematy ewolucji* (współautor, 1990); *Three Cultures: Science, the Humanities and Religious Values* (1990); *Bóg Abrahama i Whiteheada* (1991); *Ułaskawianie natury* (1992); *Granice racjonalności* (1993); *Sacrum i kultura* (1995); *Elementy filozofii nauki* (1996); *Ziarno samotności* (1997); *Na zachód od domu niewoli* (1997), *Europejska wspólnota ducha*, (1998); *Pięć dialogów* (z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, 1999); *Inspiracje chrześcijańskie w powstaniu nauki nowożytnej* (2000); *Pożegnanie z Nazaretem* (2000).

SUMMARY

The present volume of the "Ethos" is devoted to the literary output of eminent Polish poet, the late Zbigniew Herbert (1924-1998). In the text *From the Editors* Wojciech Chudy points that an artist's life and his creativity should demonstrate a unity. In the extracts from his *Letter to Artists* John Paul II stresses the artist's vocation to transcend the sensual reality towards the invisible.

The introductory block of texts is entitled *Transcendence of Beauty*. It opens with Card. Carlo M. Martini's Pastoral Letter in which the Bishop of Milan reminds his faithful that beauty constitutes an irremovable dimension of the message of the Gospel. Stefan Sawicki in turn considers the question of what constitutes the essence of poetic creation, tending to perceive it in the poet's striving to transcend the limitations of the language and of the reality which it signifies. In his article, Wojciech Chudy points to different dimensions of the relations between art on the one hand and truth and falsehood on the other, as these have not been sufficiently recognized in aesthetics up to the present day (the author refers mainly to Roman Ingarden's aesthetic theory).

The succeeding part of articles bears the title *God and Poetry*. In the opening article of that section, Jadwiga Puzynina discusses various usages and senses of the noun „skies/heaven" in Zbigniew Herbert's poetry. The article by Tomasz Garbol is devoted to the christological dimension of Herbert's poetry, the author pointing that the poet experiences the closeness of God, who in Christ becomes God suffering together with man. Maciej Nowak in turn shows the references to the Roman-Catholic liturgy which are present in Herbert's poetry.

The following set of texts, entitled *Beauty in the Face of Suffering*, opens with the reflections of Fr. Jan Sochoń on the religious dimension of Herbert's poetry. Lesław Hostyński points to the fact that the axiological foundations of Herbert's literary works, in particular the poet's sensitivity to suffering, cannot be comprehended unless reference is made to the philosophy of his teacher, Henryk Elzenberg, eminent Polish philosopher, for whom suffering, inseparable from human life, is simultaneously a chance for man to obtain deeper self-understanding.

The final part of the articles is entitled *Upholding the Values*. It opens with an article by Zdzisław Najder devoted to the subject of Fatherland and the nation in the poetry of Herbert, who, in the author's opinion, perceives Fatherland in moral categories, seeing it as the object of obligation and choice, while its Polish particularity finds only rare and discreet expression in his poetry. Jan Prokop in turn proposes a new reading of the poem *Raport z oblężonego Miasta* [Report from a Besieged City], in the light of the events which took place during the twenty years after it had been written. Adam Czerniawski considers the relation between the moral expression of a literary work and the particular moral profile of its author. Then Józef Fert negatively evaluates the recent edition of Herbert's early poems and letters which had not been intended

by the poet for publication. Finally, Piotr Siemaszko presents Herbert's artistic fascination with painting in an analysis of the poet's essays on Italian and Dutch painting.

In the section **I n t e r v i e w s o f t h e " E t h o s "** Fr. Alfred Wierzbicki talks to Abp. Józef Życiński about the Congress of Christian Culture "Sacrum and Culture. Christian Roots of the Future," which was held in the Catholic University of Lublin on 15-17 September 2000.

The section **T h i n k i n g a b o u t t h e F a t h e r l a n d...** includes an article by Lech Chmielewski devoted to the profile of Witold Pilecki, a heroic soldier of the Polish Home Army during the Second World War, who was subsequently condemned to death by the communist regime.

The section **N o t e s a n d R e v i e w s** opens with a review by Wojciech Kruszewski of a book by D. Opacka-Walasek "...*pozostać wiernym niepewnej jasności.*" *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* ["...to remain faithful to uncertain brightness." Selected problems of Zbigniew Herbert's poetry]. Waclaw Pyczek discusses a two volume anthology of articles and essays on various aspects of Herbert's literary output, *Poznawanie Herberta* [Comprehending Herbert] and *Poznawanie Herberta 2* [Comprehending Herbert 2], edited by A. Franaszek. Maria Cyrano-wicz reviews three volumes of the periodical „Zeszyty Literackie” [Literary Review] (Nos. 68., 69., 70.) which include, among others, Herbert's works unpublished during his lifetime. Then Agnieszka Bielak presents a criticism of M. Adamiec's book "...*Pomnik trochę niezupetny...*" *Rzecz o apokryfach i poezji Z. Herberta* [...Not quite a monument... On Herbert's apocrypha and poetry], in which the author interprets Herbert's poetry using categories characteristic of widely understood postmodernism. To conclude this section, Małgorzata Kitowska-Łysiak reviews a monograph by D. Łuszczek, OSPPE, devoted to religious inspirations in Polish painting and engraving from years 1981-1991.

The standing column **R e p o r t s** includes a report by Tomasz Garbol on two exhibitions devoted to the profile and literary output of Z. Herbert: "Zbigniew Herbert. Epilogue of the Storm," held in the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw, and "Zbigniew Herbert. A Feeling Stone", held in the Local Museum in the Sandomierz Castle.

In the section **T h e P o n t i f c a t e i n t h e E y e s o f t h e W o r l d** Leonard Górka, SVD, writes about John Paul II's pilgrimage to Egypt, Jordan and the Holy Land.

The section **T h r o u g h t h e P r i s m o f t h e E t h o s** includes a feuilleton by Cezary Ritter, who suggests that the twentieth anniversary of the "Solidarity" trade union offers a good opportunity to return to its original inspirations.

The standing column of **B i b l i o g r a p h y** this time includes a bibliography of Karol Wojtyła's literary works and literary criticism (by Maria Filipiak). The volume concludes with **N o t e s a b o u t t h e A u t h o r s.**

CONTENTS
"Ethos" 13:2000 No. 4 (52)

THE MESSAGE OF ZBIGNIEW HERBERT

- From the Editors – Poetry and Transcending the Horizons (W. Ch.) 5
J o h n P a u l I I – Beauty and Mystery (extracts from the *Letter to Artists*) 13

TRANSCENDENCE OF BEAUTY

- Card. Carlo M. M a r t i n i – What Beauty Will Save the World? (transl. by Z. Zwolska) .. 19
Stefan S a w i c k i – On the Essence and Essential Features of Poetry 36
Wojciech C h u d y – Art and the Problem of Its Being Truthful or Deceitful 42

GOD AND POETRY

- Jadwiga P u z y n i n a – Herbert's Heaven 71
Tomasz G a r b o l – Some Pure Bars 82
Maciej N o w a k – "...a step towards my imperfect metaphysics." Herbert and Liturgy 97

BEAUTY IN THE FACE OF SUFFERING

- Fr. Jan S o c h o ń – The Poet's God 111
Lesław H o s t y ń s k i – Herbert's "Metaphysics of Beauty" and the Philosophy
of Henryk Elzenberg 126

UPHOLDING THE VALUES

- Zdzisław N a j d e r – The Fatherland and the Nation in the Poetry of Zbigniew Herbert .. 139
Jan P r o k o p – *Report from a Besieged City*, as Seen after (Almost) Twenty Years. 150
Adam C z e r n i a w s k i – Fortinbras or Hamlet? Or on the Autonomy of Poetry 157
Józef F e r t – Mister *Cogito's Hala*, or Anything Can Be Sold 163
Piotr S i e m a s z k o – Beauty as an Answer. On Herbert's Fascination with Painting ... 172

W poprzednich numerach:

Mniejszości narodowe (1)
Podmiotowość człowieka i społeczeństwa (2/3)
X-lecie pontyfikatu Jana Pawła II (4)
Ethos małżeństwa i rodziny (5)
Kościół ubogich (6/7)
O twórczości i twórcach (8)
Ethos Września 1939 (9/10)
Dziesięciolecie „Solidarności” (11/12)
Mickiewicz nasz współczesny (13/14)
Kryzys teologii moralnej (15/16)
Człowiek w strukturach zniewolenia (17)
Drugie „Przedwiośnie” (18/19)
Norwid dziś (20)
Zum Ethos der Freiheit (Sonderausgabe 1)
O ethos demokracji (21/22)
O ethos młodych (23)
Ethos mass mediów (24)
Wokół problemów bioetyki (25/26)
O ethos małżeństwa i rodziny (27)
Jana Pawła II wizja Europy (28)
Kobieta w rodzinie i społeczeństwie (29)
Polacy i Rosjanie – ku pojednaniu (30/31)
Praca i płaca (32)
John Paul II's Vision of Europe (Special Edition 2)
Wobec postmodernizmu (33/34)
Klasyczne korzenie kultury współczesnej (35/36)
Autorytet – akceptacja i kontestacja (37)
Kapłan w końcu wieku (38/39)
Sztuka na rozdrożu (40)
Po pielgrzymce 1997 (41/42)
Ethos miłości: eros i agape (43)
Etyka badań naukowych (44)
Prawo naturalne a prawo stanowione (45/46)
Jesień i zima życia (47)
Stanisław Wyspiański: dramat i ethos (48)
Chrześcijaństwo na progu trzeciego tysiąclecia (49/50)
Polskie przełomy (51)

W najbliższych numerach:

- * Chrześcijańscy męczennicy XX wieku
 - * Przemiany demograficzne w Polsce
 - * Dzieje: Nie-Boska komedia?
-