

Krystyna Jakowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: krystyna.jakowska@op.pl

ORCID: 0000-0001-9344-9752

Prywatne małe rzeczy. Oswajanie śmierci w liryce Herberta

Co jest prywatne? Na ogół – brzmią odpowiedzi – to, co jest „moje własne”. Myśli, refleksje, odczucia. Jako „własne” – cenione. Nieprzekazywalne lub z rzadka przekazywane.

Wydaje się, że tak rozumiana prywatność nie na wiele nam się przyda w refleksji o wierszach Zbigniewa Herberta. Z natury rzeczy wszelka liryka ową prywatność – często niby ukrywając – ujawnia, jest zawsze najzupełniej prywatnym, choćby i zaszyfrowanym, komunikatem własnego odczucia czy myśli.

Chciałabym wskazać na inne, bardziej może przydatne, znaczenie prywatności, zawierające się również w formule „moje własne”. Tu poziom prywatności dotyczy rzeczy pierwszych, obejmuje już nie to, co jest refleksją, ale to, co może być najwyżej jej tworzywem. Co jest przez człowieka zobaczone, usłyszane i dotknięte. Jest „własne”, bo osiągnięte ludzkimi zmysłami. Jest małe, bo ograniczone ludzką perspektywą. Jest „moje”, bo przeze mnie doświadczone. Nikt jednak nie przywiązuje do niego wagi, bo nic nie znaczy – inaczej niż odczucia czy refleksje.

Otóż zdaje się, że Herbert w swoich wierszach przywiązuje do owej prywatnej perspektywy, do swoich „małych rzeczy” wagę. Że to z nich buduje obraz, czasem służący wyrażaniu rzeczy nieporównanie większych.

Jest jeszcze inne oblicze prywatności, widoczne w języku. Dla nas „prywatnym” będzie język mówiony – bo najswobodniejszy. Nieoficjalny. Kie-

rowany do kogoś, kto jest obok, niedaleko, kto naszą wypowiedź słyszy. Przez to jakby dostosowany do rzeczy małych, będący w sferze języka ich odpowiednikiem. Sięgający po potoczność, ale też swobodnie tę potoczność łączący z innymi stylami.

Prywatność – jako obserwacja tego, co w zasięgu wzroku i tego, co codzienne – bywa zasadą budowania herbertowskiego obrazu często i w różnych celach. Cele te jednoczy znów wspólna zasada: są wysokie – wyższe, niż zdeklarowana, wyrazista przyziemność obrazu. U Herberta zatem to, co małe, służy wielkiemu; to, co codzienne – transcendencji. Do tego, co wysokie, dociera poeta od strony niskiej. Przykładem niech będzie konkluzja tytułowego wiersza z tomu *Studium przedmiotu*, w którym troska o adekwatność poznawczą sztuki nakazuje wymazywać kolejne przedstawienia i likwidować kolejne pomysły twórcze, by w końcu pozostawić jako przedmiot idealny – krzesło:

prosimy wypowiedz o krzesło
dno wewnętrzznego oka
tęczęwkę konieczności
żrenicę śmierci¹

W gruncie rzeczy ten cytat starczyłby za cały artykuł o prywatności w wierszach Herberta dotyczących śmierci – przy czym śmierć, jak widać, byłaby tu najwyższą z tajemnic ludzkiej egzystencji, które w tym akurat przypadku zdolny jest wyrazić pozbawiony znaczenia, codzienny przedmiot.

Tak czytając, pozostawiamy na boku filozoficzne interpretacje zarówno istoty krzesła, jak i jego funkcjonowania w estetyczno-etycznym projekcie sztuki, wyrażonym w *Studium przedmiotu*². Czy wolno nam to robić? To krzesło jest wywiedzione z dna wewnętrzznego oka, a nie zakupione w sklepie meblarskim. Otóż sądzę, że zacytowana strofa poematu daje się czytać na najróżniejsze sposoby, spośród których ten dosłowno-naiwny jest równie uprawniony, jak wszelkie inne. A nie pozostaje bez znaczenia, że to strofa ostatnia, semantycznie najmocniejsza. Z uzyskanej w efekcie dosłownej lektury paradoksalności Herbert nie mógł sobie nie zdawać sprawy. Myślę nawet, że ta paradoksalność szczególnie go pociągała.

Niewdzięczny i trywialny jest rodzaj przywołanego przedmiotu: nośnikiem transcendentnych możliwości sztuki nie jest już księga, ani nawet jej

¹ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 285. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Numer strony podaję w nawiasie bezpośrednio po cytacie.

² Por. analizy tej problematyki w: R. Sioma, *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2017; tam też uwagi o użytym w wierszu języku modlitwy.

wariant zdegradowany, jak u Kafki i Schulza, tylko mebel, służący mało podniosłym celom.

W stronę krzesła podmiot kieruje modlitewne błaganie o wyrażenie spraw istotnych. Nie tylko zatem jest ono, jako przedmiot sztuki, obdarzone najwyższymi możliwościami wyrazu, ale też podlega dodatkowej sakralizacji poprzez modlitewny język wiersza. Trzy ostatnie wersy wskazują gradację ludzkich spraw najważniejszych. U końca jest „żrenica śmierci”³.

Tej ostateczności ma dotknąć krzesło.

Obrazy umierania

Wiersz *Tamaryszek* (*Studium przedmiotu* 1961) i prozę poetycką *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* (*Napis* 1969) łączy obecność codziennego drobiazgu w obrazie umierania – i jego swoista nadrzędność wobec wszystkich innych elementów obrazu.

Rozpocznijmy od migotliwej znaczeniowo, wielopoziomowo ironicznej prozy poetyckiej *Męczeństwa*:

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

Rycerze na koniach – dekoracje dramatu. Twarze obojętne. Długie lance imitują drzewa bez gałęzi na tym wzgórzu bez drzew.

Dobrzy rzemieślnicy przybijają – jak się rzekło – Pana Naszego do krzyża. Sznury, gwoździe, kamień poostrzenia narzędzi ułożone są porządnie na piasku. Krzątanina, ale bez zbytecznej nerwowości.

Piasek jest ciepły, malowany dokładnie ziarnko po ziarnku. Gdzieniedzie kępka wyprężonych sztywno traw i radująca oko niewinnie biała storkotka [s. 356].

Jesteśmy postawieni przed średniowiecznym obrazem przedstawiającym Ukrzyżowanie. Słyszymy głos objaśniającego – najwyraźniej przypadkowego. Chciałoby się powiedzieć, że wszelka krytyka sztuki jest mu obca, gdyby nie akapit drugi: wzmianka o rycerzach – dekoracji dramatu. Natychmiast jednak komentator wraca do swojej własnej, wielce ułomnej opowieści. Obraz interpretowany jest jako malarski zapis dobrej roboty; ocenie podlega

³ Bo też „nic poza narodzinami i śmiercią nic tylko narodziny i śmierć” [*Sekwoja*, s. 399]. O „świętym trójkacie początku i końca” czytamy w wierszu *Do rzeki* [s. 451]; por. też zdanie mistrza: „Dla społeczeństwa jest zawsze najważniejszy problem ustroju. Dla jednostki natomiast w każdym ustroju problemem problemów jest problem śmierci” [H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 385].

jednak nie praca malarza, ale oprawców. Krzyżowanie odbywa się rzetelnie i sprawnie. Brak w tej opowieści nie tylko kategorii estetycznych. Również wszystko, co stanowi o znaczeniu krzyżowania, cała możliwa tu problematyka religijna, moralna i filozoficzna zostaje w tej interpretacji pominięta – a czytelnik doznaje wrażenia całkowitej nieadekwatności tego opisu śmierci człowieka-Boga. Pominięto też nawet – zawsze dla Herberta ważne – cierpienie. Opis dobrej roboty krzyżowania jest więc całkowicie ironiczny. Sądzę, że pochwałę rzetelności krzyżowania, podobnie jak estetyczną refleksję wzbudzoną przez spalenie Ifigenii: „widok jest pyszny, jeśli przywołać na pomoc odpowiednią perspektywę” [*Ofiarowanie Ifigenii*, s. 219], należy czytać jako warianty problematyki *Apolla i Marsjasza*.

U końca tekstu czeka czytelnika jeszcze niespodzianka: „Piasek jest ciepły. Malowany dokładnie ziarnko po ziarnku. Gdzieniegdzie kępka wyprężonych sztywno traw i radująca oko niewinnie biała stokrotka” [s. 356]. W dawnym malarstwie ów oderwany od przedmiotu drobiazg: kwiat czy zwierzę, był wprowadzany jako symbol życia. U Herberta stokrotka zyskuje kompozycyjną wagę: zamyka tekst, stając się jego pointą. Jak znaczy? Odpowiedzieć niełatwo. Czy niewinność stokrotki skonfrontowana jest z – niewypowiedzianą – winą oprawców? I tekst dotyczyłby właśnie owej winy? Wątpliwe, skoro czytamy wciąż ten sam opis, dokonany przez komentatora o wąskiej perspektywie rzemieślnika. Więc może stokrotka, kompletnie niezwiązana z przedmiotem opowieści, pomnażałaby znaki ironii w tym tekście – który w rezultacie traktowałby o bezradności sztuki wobec cierpienia Boga i człowieka? Stokrotka staje się języczkiem u wagi: to, jak znaczy, określa sens całości utworu.

Wysoką – ale tym razem bardzo wyraźnie określoną – rangę nic nie znaczącego drobiazgu w obrazie śmierci pokazuje wiersz *Tamaryszek*. Tę rolę da się wyjaśnić tylko w perspektywie jedyności ludzkiego prywatnego doświadczenia – tu przeciwstawionego wojnie i wszystkim jej quasi-wartościom.

opowiadałem bitwy
 baszty i okręty
 bohaterów zarzynanych
 i bohaterów zarzynających
 a zapomniałem o tym jednym

opowiadałem burzę morską
 walenie się murów
 zboże płonące
 i przewrócone pagórki
 a zapomniałem o tamaryszku

[s. 289]

Po cóż o nim jednak pamiętać? Tego powyższy autotematyczny fragment nie wyjawia, za to odpowiedź jest zobrazowana w dalszym ciągu wiersza – wyróznionego powolnym rytmem zamierających krótkich wersów:

kiedy leży
 przebity włócznią
 a usta jego rany
 domykają się
 nie widzi
 ani morza
 ani miasta
 ani przyjaciela
 widzi
 tuż przy twarzy
 tamaryszek
 wstępuje
 na najwyższą
 suchą gałązkę tamaryszku
 i omijając
 liście brunatne i zielone
 stara się
 ulecieć w niebo
 bez skrzydeł
 bez krwi
 bez myśli
 bez –

[s. 289–190]

To obraz śmierci wojownika. Właśnie otrzymał śmiertelne pchnięcie włócznią i leży znieruchomiały. Wszystko, czym żył, również to, w imię czego walczył, zostaje mu odebrane. I w momencie, kiedy zostanie mu odebrany ostatni oddech, to tamaryszek pozwala mu „ulecieć w niebo”.

Ten obraz umierania i śmierci odziera śmierć ze wszystkiego, co mogłoby stanowić jej uzasadnienie czy chociażby konsolację. Nie ma już sfery kultury, nie ma miłości ojczyzny, nie ma twarzy przyjaciela. Jest jednak roślina, na którą pada wzrok umierającego. Zobaczony w chwili śmierci tamaryszek umożliwia dążenie wzwyż.

Trudno o większy hołd złożony małej, przypadkowej rzeczy. Drobne prywatne doświadczenie jest zdolne zastąpić wszystkie wzniosłe motywacje i cele. To, co najbliższe nieruchomej twarzy, co zobaczone, staje się furtką dla transcendencji.

O czym ten wiersz? O nieustannym dążeniu w górę? O nadziei, kiedy już wszystko zawiodło? Być może. Ale i o potędze prywatnego doznania przeciwstawionego wojennej cywilizacji i jej wmówieniom.

Istotne także, że to, co przypadkowo znajduje się na linii wzroku umierającego, wprawia w ruch znaczenia wiersza, konstytuuje jego sens.

Co po nas zostanie

Co zostaje z człowieka po jego śmierci? „Rzecz” – odpowie czytelnik Herberta, pamiętający wyrazisty obraz z wiersza *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*:

nie zastał już przyjaciela
na jego miejscu
leżało coś innego
z przekrzywioną głową
i wytrzeszczonymi oczami

[s. 390]

Pamiętamy też grę językową, gdy zmarli „Nie mogą pogodzić się z tym stanem, stanem rzeczy” [*Umarli*, s. 183].

Coś jednak przecież zostaje. Okaże się, że i w tym najprostszym z eschatologicznych pytań nieważne drobiazgi zajmują wyobraźnię poety, i grają w niej istotną rolę. Oto wiersz, w którym dominującym motywem są guziki. Ich rola wydaje się tu oczywista. Rzeczywiście – jak w wierszu, tak w realnym życiu – to one, i jedynie one, przetrwały bez szwanku w katyńskich rowach. Są dla Herberta „świadkami zbrodni” i dzięki tej antropomorfizacji można je w wierszu trzykrotnie nazwać „nieugiętymi” (*Guziki* w tomie *Rovigo* 1992):

Tylko guziki nieugięte
przetrwały śmierć świadkowie zbrodni
z głębin wychodzą na powierzchnię
jeden pomnik na ich grobie
[...]
tylko guziki nieugięte
potężny głos zamkniętych chórów
tylko guziki nieugięte
guziki z płaszczy i mundurów

[s. 596]

Wiersz jest stroficzny, wyraźnie rytmizowany i rymowany; w tej patetycznej aurze trywialne „guziki” są jakby nie na miejscu. O ten zgrzyt pewnie chodziło w tekście, który miał się zmierzyć z trudno wyrażalną zbrodnią.

Metalowe guziki mają przewagę nad rozkładającymi się ciałami ludzi. Z tych ostatnich zachowały się tylko szczątki, guziki pozostają „nieugięte”.

Ten ironiczny wiersz został zbudowany na realistycznej obserwacji; to z niej, konkretnej i jednostkowej, umieszczonej w czasie, wyprowadzona została poetycka rola codziennych drobnych przedmiotów.

Z szerszą perspektywą spotykamy się we wczesnym wierszu *Ołtarz* z tomu *Struna światła* (1956). Tu mamy do czynienia nie z ofiarami wojennej zbrodni, ale z uniwersalną perspektywą śmierci każdego człowieka; stąd i pytanie ogólniejsze: co po nas zostaje. Tym razem nie guziki, tylko rzęsa.

Wiersz jest opisem antycznego ołtarza, ściślej – zdobiącej go płasko-rzeźby. Stanowi ona obraz procesji, w której całe stworzenie składa bóstwu dary. U jej czoła kroczą żywioły, później rośliny, w dalszej kolejności zwierzęta. Tu miejsce na człowieka, „uniesionego wysoko na grzbiecie ziemskich gatunków”. Cóż, kiedy:

tu przerwa jest w płaskorzeźbie – jeżeli umiesz to domyśl
może ofiara była niemila bogom wieczystym
lub wilgoć niechętna trwaniu zdjęła kształty człowiecze

sandał i kawał stopy bogini Ironii ich strzegła
a także fałdów szaty po których łatwo odczytasz
gest ramion pięknie wzniesionych i to naprawdę wszystko
rąk nie było grających na rogach zwierząt ofiarnych

nie wiesz jakie tve słowo i jaki kształt może błahy
przechowa zmarszczka kamienia – nie to co myślisz że tobą
i nie wiesz czy krew i kości może rzęsę wybiorą
w ziemi ułożą łaskawej gdzie dojrzewają posągi

[s. 57–58]

W kończącej wiersz czterowersowej refleksji nieważna i prywatna, ironiczna „rzęsa” jest wyrazem sprzeciwu wobec antycznej, ale i chrześcijańskiej wizji nieśmiertelności. Zastępuje chrześcijańskie życie wieczne i horacjańską wiarę w wieczność słowa i robi to – oczywiście celowo – nieskutecznie. Rzęsa jest niczym. Nie ma własnej wartości i dlatego może być znakiem sprzeciwu wobec myśli, która przypisuje nieśmiertelność wartościom.

Pytanie o śmierć poety

Nieodwołalność, totalność tej śmierci pokazuje najmocniej wspaniały *Epizod w bibliotece*: „Teraz, kiedy widzę śmierć słów, wiem, że nie ma granicy rozkładu. Pozostaną po nas w czarnej ziemi rozrzucone głoski. Akcenty nad

nicością i prochem” [s. 179]; wariantem wysokim odpowiedzi na to pytanie jest także wiersz *Co będzie*, „kiedy ręce / odpadną od wierszy” i „odrzucona zostanie / łaska głosu” [s. 361].

Nas interesuje jednak wariant prywatny odpowiedzi na pytanie „co będzie”. Odnajdujemy go w wierszu *Koniec*, obrazującym – tak jak w innych tekstach – całkowity niebyt jako ziemską konsekwencję śmierci poety. Arseniał środków poetyckich jest tu zaczerpnięty wyłącznie z niskich rejestrów – z obrazów wydarzeń codziennych, ale też z języka potocznego i mówionego: „A teraz to mnie nie będzie na żadnym / zdjęciu zbiorowym [...] nie ma mnie i nie ma zupełna pustka” – co wieńczy efektowne, zajmujące cały wers słowo „szlus”. Do sfery codzienności zbliża nas jeszcze bardziej dalszy ciąg wiersza: wybór historyjki o kimś, kto jednak nas wypatrzył na zdjęciu: „patrzcie, to Zbyszek” powie wskazując palcem na mężczyznę który szamoce się z walizką”. Potem okazuje się jednak, że nie tylko nie jest to Zbyszek, ale nikt „z tej branży” [s. 652].

Po co ten wybór środków? Język wyłącznie mówiony i to w wariantcie niewysokim. W takim zmasowaniu całkowicie wierszom Herberta obcy. Ta niska, prywatna i codzienna perspektywa powoduje jednak, że pogląd o nieobecności zmarłego poety zyskuje oparcie kulturowe czy socjologiczne w przekonaniu o zasadniczej obcości poety wobec otaczającego go świata czy raczej o obcości tak wypowiadającego się świata wobec poety.

Ale może inaczej? Może właśnie „sam poeta” używa codziennego języka ze wszystkimi jego ułomnościami po to, żeby bardziej wyraziście zaświadczyć swoją przewidywaną nieobecność?

Dokąd zmierzamy. Obrazy zaświatów

„Gdzie spędzisz wieczność? / Nie wiem. Może w piasku mgławic?”

Fragment wiersza, który nie został nigdy napisany. Jest to „notatka odczytana z późnego rękopisu, zapewne początek wiersza, któremu nie było dane powstać” – pisze autor omówienia tomu *Utwory rozproszone*⁴.

Zanim przyjrzymy się temu, co – obok powyższego cytatu – moglibyśmy uznać za własną herbertowską wizję zaświatów, musimy przypomnieć, że w twórczości Herberta myśl o przyszłym życiu przybiera najczęściej kształt

⁴ Lektor [właśc. Fiałkowski Tomasz], *Nasz wiek*, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 4 (omówienie tomu Z. Herbert, *Utwory rozproszone (Rekoniesans 2)*, wybrał, w dużej części odczytał z rękopisów i opracował edytorsko Ryszard Krynicki, Kraków 2017.

wyobrażeń groteskowych. Zwłaszcza raj obrazowany jest od samego początku (a niemal do końca) tej twórczości w sposób budzący przeświadczenie, że nic gorszego naszej duszy nie może się przydarzyć. Nieludzka doskonałość raju jest wysoce podejrzana i przegrywa z niedoskonałościami życia, ale też można się z niej wykręcić, stając się np. „niezdarnym do służby”. Sądzę, że grozy w tych przedstawieniach zaświatów jednak nie ma i nawet w najbardziej drastycznych przypadkach (*U wrót doliny*) pełna rozpacz groteska dotyka bardziej naszego ludzkiego życia niż pośmiertnego Sądu. Wszystkie obrazy raju (*Sprawozdanie z raju*, *Raj teologów*, *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, *Żeby tylko nie anioł*) i obrazy piekła (*Piekło*, *Curatia Dionisia*, *Co myśli Pan Cogito o piekle*) atakują skutecznie chrześcijańskie widzenie zaświatów (przyznajmy, że w wersji tradycyjnej, ludowej) – aż do *Brewiarza*, stanowiącego paradoksalne, odwrócone zwieńczenie tej tendencji: wyraz tęsknoty do Boga. To u Jego „nieodgadnionych kolan” dusza znajduje swoje miejsce [s. 641].

(Nie wiem, czy mogę przywołać tutaj moją prywatną przygodę, jaką była rozmowa z profesorem Henrykiem Elzenbergiem. Myślę, że nie miałby nic przeciwko temu, abym go zacytowała. Pochylony nad stołówkową zupą, bardzo już stary, powiedział mi, że zazdrości chrześcijanom wiary w życie pozagrobowe. Jest jakaś równoległość w myśleniu ucznia i mistrza. Jeśli nawet nie zobaczymy w modlitwie *Brewiarza* wyrazu wiary, to musimy zobaczyć wyraz tęsknoty do niej).

Sądzę, że zapis modlitwy w czterech wierszach *Brewiarza* jest próbą wpisania się w chrześcijański sposób uzyskiwania spokoju wobec grozy śmierci – w chrześcijaństwie przestaje być ona nieodwołalna. Jest to jednak u Herberta jedyna taka próba. Poeta bowiem wynalazł swoją własną metodę obłaskawienia śmierci. Jego widzenia zaświatów zmienia się w ciągu dziesięcioleci. Przebiega od grozy, przez niepokój, do uspokojenia – co odbywa się w dwu rejestrach: przede wszystkim odległości owych zaświatów od ziemskiego bytu, ale i samego wyglądu czy sposobu ich istnienia.

Najpierw naiwne pytanie o odległość zaświatów. Czy to bardzo daleko? Czytelnik Herberta pamięta z wczesnych jego wierszy wyobrażenie zaświatów bardzo odległych. Gdzie odleci dusza Nefertiti? – „nad wszystkie bramy przepaści / nad wszystkie urwiska niebios”. Czytamy też w tym wierszu: „jakże daleka jest droga / od ostatniego westchnienia / do najbliższej wieczności” [*Nefertiti*, s. 92]. To z tomu *Hermes, pies i gwiazda* z roku 1969.

Z obrazem życia pośmiertnego usytuowanego już nieco bliżej ziemi spotykamy się w wierszu *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*. Pan Cogito ma nadzieję, że wyrzucą go z raju „i pozwolą mu wrócić / przez zarosłą ścieżkę / nad brzeg białego morza / do grotty początku” [s. 476].

A więc koniec jest początkiem, śmierć prowadzi wstecz, nie odchodzi się od życia, tylko się do niego wraca. To poetycki sposób na rozładowanie lęku, pojawiający się w późniejszej twórczości poety – tom *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, z którego pochodzą *Przecucia*, został wydany w 1983 roku.

W tym czasie odległość zaświatów zaczyna opalizować. Nadal bywa kosmiczna, ale jednocześnie „o milę od nas”, jak w poświęconym pamięci matki wierszu *Tren*: „i płynie na dnie łodzi przez spienione mgławice / o milę dalej od nas gdzie rzeka zakręca” [s. 450].

Niemniej w obrazach zaświatów z tego czasu dominuje niepokój i obcość. Choćby przeprawa przez Styks, podczas której dusza w absolutnej ciszy oddaje obola Charonowi i siada na tyle pustej łodzi w smutku ogołocenia: „żeby choć księżyc / albo wycie psa” [*Brzeg*, s. 346]. W tym wierszu Styks jest „wielką i powolną rzeką”, a więc i drugi brzeg musi być dość odległy. Obrazami obcości są także zaświaty w utworze *Co będzie*: „zejdę w dolinę / gdzie huczy / nowy śmiech / pod ciemnym lasem” [s. 361] – sygnalizując rzeczywistość nieznaną i niepokojącą.

Podobnie w wierszu *Naprzód pies* – obraz wędrowki, błędzenia po bezdrożach w ciemności przywołuje świat niedostępny zmysłom, totalnie obcy, w którym „nic nie widzimy, nic nie słyszymy” [s. 276]. Ale jest ratunek. W sukurs przychodzą małe rzeczy, drobne cząstki dawnego życia. Są własne, prywatne, nieznaczące. I to one zaprowadzą, gdzie trzeba:

imię człowieka zapach jabłka
 orzeszek dźwięku ćwierć koloru
 to trzeba wziąć ażeby wrócić
 odnaleźć drogę jak najprędzej.

[s. 276]

To antycypacja powrotu „do grotty początku”, tu wzbogacona o prywatne małe rzeczy w roli talizmanu czy amuletu o magicznej sile przywracania dawnego życia.

Ostatni tom wierszy Herberta, *Epilog burzy* (1998) cały pozostaje w cieniu śmierci⁵. Pisany w ciężkiej chorobie, wszystkie wiersze odnosi – w całości czy w części – do śmierci i umierania. Tom ten zamyka wiersz *Tkanina*, który

⁵ O wierszach z tego tomu ciekawie pisze D. Zawistowska-Toczek w książce *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008; tu m.in. zdanie: „Wiersze o drobiazgach, materialnej rzeczywistości w *Epilogu burzy* [...] to w istocie teksty na temat własnej śmierci, antycypowanej w poetyckim doświadczeniu” [s. 512].

zawiera wyobrażenie zaświatów już zupełnie odmienione od poprzedniego. Jak często u Herberta do drugiego brzegu zmarły płynie czołnem. Teraz jednak czytamy o tym drugim brzegu, że jest „niedaleki” [s. 701]. Ta uspokajająca konstatacja potwierdza kierunek myśli Herberta, świadczy o dążności do oswojenia ze śmiercią. Wzmacnia tę dążność nowe wyobrażenie drugiego brzegu. Nie tylko bowiem niedaleko jest do zaświatów! Mają już inny charakter. Teraz już można zabrać tam ze sobą nie tylko strzępy dawnej rzeczywistości, ale całą tkaninę swego życia. To przeświadczenie zarysowuje nową sytuację: to, co wydawało się dawniej obce i nieznanne, staje się, dzięki ładunkowi łodzi, znane, bo własne⁶.

Nowy obraz zaświatów daje się wyczytać z wielu poświęconych im wierszy tomu. Niekiedy odbywa się to środkami „prywatnymi”. Wspólnemu celowi obłaskawiania grozy służą np. wszystkie prywatne wyobrażenia śmierci i podróży pośmiertnej w wierszu *Urwanie głowy*, w którym refleksja eschatologiczna zyskuje spójny kształt zwykłej opowieści o wyjeździe na wakacje.

Już sam tytuł łączy w sobie wysokość egzystencjalnej problematyki z niską potocznością frazeologizmu. „Urwanie głowy”, oznaczające wysoki stopień zaprzątnięcia kłopotami, nie nasuwa przecież żadnych wysokich sugestii znaczeniowych. Jeśli jednak rozumieć ów frazeologizm dosłownie, urwanie komuś głowy równoznaczne jest z jego śmiercią.

Migotliwemu tytułowi odpowiada identyczne nakładanie się znaczeń w całym wierszu. Sprawdza tu Herbert swoją dawną technikę, której pierwszym – i najbardziej drastycznym przykładem – jest nałożenie się obozu zagłady i sądu ostatecznego w wierszu *U wrót doliny*, później – rajy i karykatury państwa w wierszu *Sprawozdanie z rajy*. Technika ta w *Urwaniu głowy* nie służy jednak wzmożeniu niepokoju czy nawet rozpacz, ale dzięki sprowadzeniu grozy śmierci i umierania do niskiej, prywatnej zwykłości bałaganu przed wyjazdem na wakacje, pozwala się tej grozy całkowicie wyzbyć.

W ciągu obrazów składających się na opowieść o wyjeździe ani na moment nie wykracza Herbert poza przyziemne obserwacje doznań najzwyczajniejszych – najpierw uciążliwych, po śmierci – wyzwalających. Uciążliwość chaosu, pośpiechu, nieporządku w rzeczach i notatkach ustępuje miejsca odprężeniu. Sama śmierć to tylko koniec bałaganu, zajmujący nie więcej niż połowę zdania („gdy wszystko to kończy się”). Odprężeniem zaś jest odjazd na wakacje – wyjątkowo pogodny obraz podróży pośmiertnej:

⁶ Bliższej interpretacji *Tkaniny* poświęciłam artykuł *Styks i okolice* [zob. K. Jakowska, *Styks i okolice*, w: *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Katowice 2016].

Pan Cogito
 opiera się wygodnie
 na poduszkach
 ekspresu
 przykrywając
 zimne kolana
 pledem

[s. 695]

Również w jego myślach panuje spokój, co więcej, zajmuje go ten sam temat, co przed wyjazdem:

i dochodzi do wniosku
 że wszystko to pójdzie
 naprzód
 jak przed wakacjami
 na pewno gorzej
 niż za życia Pana Cogito
 ale zawsze pójdzie

[s. 695]

W tej historyjce Herbert nie wyznacza śmierci wysokiego miejsca – należy jej, jako, bądź co bądź, końcowi egzystencji. Zarówno w geście Pana Cogito, zakrywającego w pociągu pledem zimne kolana, jak w jego myślach, widać, że nic się nie stało. I nie dlatego, że Pan Cogito dostał się do innej, pozaziemskiej przestrzeni, tylko dlatego, że to, co po śmierci, jest tym, co było przed nią.

Powraca myśl wyrażona w *Przecuciach eschatologicznych Pana Cogito* i w *Tkaninie*. Tu zobrazowana przez domowy, prywatny sztafaż. I wzmocniona przez werbalizację w wierszu sąsiadującym z *Urwaniem głowy*, zatytułowanym *Zaświaty Pana Cogito*. Czytamy w nim:

ten świat
 to właściwie tamten świat
 ot takie figle teorii względności
 to co tu
 jest tam
 to co tamten świat
 tutaj

[s. 696]

Zwróćmy uwagę, że w cytowanych wyżej *Zaświatach Pana Cogito*, podobnie jak w *Urwaniu głowy*, język jest „prywatny”, bo mówiony – ten swobodny,

czasem żartobliwy sposób opowiadania o tamtej stronie zawiera pierwiastek uspokajający; rozbraja grozę, uniemożliwia patos.

Z opisanym wyżej, późnym wyobrażeniem zaświatów jako odbicia tego, co „tutaj” koresponduje myśl Henryka Elzenberga, wyrażona kilkadziesiąt lat wcześniej w polemice z sentencją Franciszka Heilera: „Na to, co nieskończone, wieczne, ponadnaturalne, z tamtego brzegu, może się otworzyć i oddać mu się tylko ten człowiek, który się odwrócił od tego, co skończone, zmienne, naturalne i z tego brzegu” (Fr. Heiler, *Die Mystik in den Upanischaden*, 1925). Nieprawda: to „tylko” jest błędne. To, co nieskończone, wieczne itd. może być także przedłużeniem i rozszerzeniem „tamtego”⁷.

*
* *

Ze wszystkich herbertowskich wizji zaświatów potraktowanych serio, najbliższe zapewne poecie – bo nie widać nigdzie dystansu do tego obrazu – jest antyczne wyobrażenie drugiego brzegu. Najbardziej zaś własne wyobrażenie – to słabo zarysowany, jakby odbity obraz poprzedniego życia. To przedstawienie cechuje niekiedy prywatność, niespotykana w innych obrazach zaświatów. Nie ma tej prywatności we wczesnych utworach, pojawia się w zbawczej jakby roli w wierszach późniejszych, w pełni obejmuje niektóre przedstawienia ostatnie. Służy uspokojeniu, odbiera lęk, stanowiąc świecki odpowiednik modlitwy *Brewiarza*.

Bibliografia

- Elzenberg Henryk (2002), *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Herbert Zbigniew (2011), *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Jakowska Krystyna (2016), *Styks i okolice*, w: *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lektor (właśc. Fiałkowski Tomasz) (2018), *Nasz wiek*, „Tygodnik Powszechny”, nr 4, s. 68.
- Sioma Radosław (2017), *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: JMR Trans-Atlantyck, Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Zawistowska-Toczek Dagmara (2008), *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”.

⁷ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, s. 394.

Private Little Things.
Familiarizing Death in the Lyric Poetry
of Zbigniew Herbert

Summary

Looking at the images of death, dying and afterlife in Herbert's poetry allows us to acknowledge the function of personal as a means of escaping the terrors of death. This consoling privacy reveals itself in the commonality of the language and, above all, in recognizing the meaning of insignificant everyday objects.

Keywords: Polish poetry, privacy, everyday life, object, death