

DARIUSZ KULESZA

Pan Cogito i ślady epopei

Epopeja to tekst literacki, który przenosi jakiś zapisany w sobie świat z przestrzeni historii w przestrzeń kultury. To spełnienie relacji literatura – rzeczywistość. Mimetyczność ma w tym udział o tyle, o ile odwzorowanie stanowi punkt wyjścia dla tworzenia modelu rzeczywistości, jej żywego, idealnego wzorca. Mówiąc inaczej, cechą konstytutywną epopei jest to, co za jej sprawą dzieje się ze światem, który ona opisuje, czyli przeniesienie i związane z nim przewartościowanie. Przeniesienie z wydanej czasowi historii w niepodległą przemijaniu kulturę. Przewartościowanie polegające na zmianie statusu tego, co zostało przeniesione, ponieważ za sprawą epopei rzeczywistość historyczna staje się rzeczywistością symboliczną, modelem, wzorcem – sumą znaków definiujących nie tylko świat, ale także nasze bycie wobec niego. Czy literatura może zrobić z rzeczywistością (dla rzeczywistości) coś więcej niż zapisać ją w postaci epopei? Epopeja to przecież literackie wyłączenie czasu. To niebo kultury powoływane przez literaturę do istnienia. Epopeja to wieczność, którą sami sobie jesteśmy w stanie zapewnić.

NOWA GENOLOGIA

Genologia niewątpliwie znajduje się dzisiaj w przebudowie¹. Nowa genologia coraz częściej korzysta z kategorii naturalnych, ahistorycznych, antropologicz-

¹ Ustalenia przywoływane w tym akapicie odwołują się do tekstu Seweryny Wystouch ogłoszonego podczas krakowskiego Zjazdu Polonistów, który odbył się we wrześniu 2004 roku. Zob. S. Wystouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*. Zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz. T. 1. Kraków 2005.

nych, rezygnując z normatywności i ostateczności proponowanych rozstrzygnięć. Z perspektywy gramatyki kognitywnej, która wyodrębnianie i klasyfikowanie gatunków „przedstawia jako proces subiektywny i zakorzeniony w doświadczeniu zmysłowym – wynik operacji porównywania rzeczy i zjawisk”², kategorią taką jest prototyp. W ujęciu Emila Staigera, odwołującego się do genologicznych rozważań Goethego i skupiającego uwagę na rodzajach literackich, konstruowanie liryki, epiki i dramatu nie powinno odbywać się na podstawie wyznaczników strukturalnych, ale w rezultacie rozpoznania rodzajów jako naturalnych wyznaczników postaw ludzkich: ekspresji (liryka), działania (dramat) i opowiadania (epika)³.

W takim stanie genologii niczym nadzwyczajnym nie powinna się wydawać propozycja ponadrodzajowego myślenia o epopei, które nie kwestionuje genologicznych podziałów, tylko je podporządkowuje konstytutywnemu dla epopei przenoszeniu jakiegoś skończonego i zamkniętego świata z przestrzeni historii w przestrzeń kultury. Ponadrodzajowe ujmowanie epopei bazuje na świadomości tego, że w dobie dekonstrukcji genologia rodem z *Państwa* Platona⁴ wydaje się bardziej muzealnym zabytkiem niż użytecznym narzędziem literaturoznawczym, ale także na przeświadczeniu o tym, że wciąż łatwiej jest kojarzyć epopeję z klasyczną epiką i odnajdywać ją we współczesnej prozie niż szukać jej we współczesnej poezji. Czyż *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego nie jest epopeją? Czy zapisane w nim wiejskie universum nie określa socjologicznego pochodzenia powojennej Polski? Czy Myśliwski nie przeniósł w przestrzeń naszej kultury narodowej chłopskiego świata, którego już nie ma?

Myśląc o ponadrodzajowej epopei realizowanej na obszarze polskiego powojennego dramatu, biorę pod uwagę *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka, ale jest to epopeja z drugiej ręki, przede wszystkim z Czechowa⁵, którego sztuki z przestrzeni historii w przestrzeń kultury przenieśli Rosję i rosyjską duszę. Śladów epopei w polskiej powojennej poezji postanowiłem szukać, czytając wiersze Zbigniewa Herberta, a zwłaszcza jego spersonalizowany i rozproszony na wiele

² Tamże, s. 98. Opisując gatunek jako prototyp, S. Wysłouch powołuje się m.in. na prace Elżbiety Tabakowskiej. Zob. tamże, s. 111.

³ Zob. tamże, s. 108.

⁴ Zob. Platon, *Państwo*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki. T. 1. Warszawa 1994, s. 126. Nie interesuje mnie dekonstrukcja tradycyjnej genologii, ale przekraczająca genologiczne podziały epopeja. Dlatego przyjmuję związek między klasyczną epiką i współczesną prozą, a określeń liryka i poezja używam wymiennie.

⁵ *Miłość na Krymie* korzysta też ze sztuk Szekspira (*Hamlet*, *Otello*, *Sen nocy letniej*), ale w tym wypadku trudno mówić o Anglii czy angielskiej duszy. Wyjątkowość *Hamleta* czy *Otella* to niemal przysłowiowa ich uniwersalność, w której nie tylko egzystencjaliści bez trudu odnajdują wspólne rodzajowi ludzkiemu doświadczanie losu jako nieuchronnego cierpienia. Związki *Miłości na Krymie* z epopeją stanowią przedmiot moich osobnych badań.

tomów cykl Pan Cogito⁶. W tym wypadku mówię wyłącznie o śladach, ponieważ według historii epopei, którą zapisał w swoich tekstach Herbert, gatunek ten rozumiany jako konwulsyjnie szczipiony węzeł ludzi, żelastwa i bogów należy od dawna do przeszłości⁷.

Teza, którą proponuję, brzmi następująco: Pan Cogito to najistotniejszy, najbardziej typowy dla poezji Zbigniewa Herberta cykl, którego tożsamość determinują ślady epopei, obecne w całej twórczości autora *Napisu*. Niniejszy tekst jest próbą wskazania tych śladów i opisanie ich.

ŚLADY

Szukanie śladów epopei w poezji autora *Studium przedmiotu* chciałbym zacząć od kroków najbardziej podstawowych. Ich celem będzie przywołanie kilku faktów tekstowych, krytycznych i historycznoliterackich, które stanowią wprowadzenie do myślenia o Panu Cogito z perspektywy epopei.

Rok po publikacji pierwszych wierszy w prasie Zbigniew Herbert zadebiutował jako powieściopisarz⁸, a ostatni jego tomik, *Epilog burzy*, zaraz po wierszu *Babcia*, otwierają cztery wiersze zatytułowane *Brewiarz*. Drugi z nich zaczyna się tak:

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
oceanu⁹

Hermes, pies i gwiazda, drugi zbiór wierszy Herberta, ukazał się w roku 1957, jeszcze w klimacie Października, o czym świadczy między innymi ocenowany,

⁶ W sprawie cykliczności Pana Cogito zob. R. Sioma, *O „Panu Cogito” Zbigniewa Herberta. Rozpoznanie genologiczne*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Pod red. K. Jakowskiej, B. Olech i K. Sokołowskiej. Białystok 2001.

⁷ Zob. Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*. W: *Wybór poezji. Dramaty*. Warszawa 1973. Pierwodruk: „Więź” 1960, nr 11–12. O epopei według Herberta, przede wszystkim na podstawie Rekonstrukcji poety, pisałem w teście przeznaczonym do oczekującej na druk księgi jubileuszowej dedykowanej Pani Prof. Elżbiecie Feliksiak.

⁸ Zob. A. Czajkowska, *Nienapisany epos. Twórczość Zbigniewa Herberta – niezrealizowany postulat powieści historycznej*. W: *Powieść historyczna dawniej i dziś*. Pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farena przy współpracy K. Gajdy. Kraków 2007. Fragment prozy Herberta *Początek powieści* opublikował „Tygodnik Powszechny” w 25. numerze z roku 1951, natomiast wiersze przyszedł autoru tomu *Pan Cogito* po raz pierwszy ukazały się drukiem rok wcześniej w „Dziś i jutro”.

⁹ Z. Herbert, *Brewiarz*. W: *Epilog burzy*. Wrocław 1998, s. 8. Cytat ten tylko o tyle wskazuje ślady epopei w poezji Herberta, o ile może być rozpoznany jako znak poezji, która otwiera się na składnię prozy.

pozbawiony tytułu tekst, poświęcony wcześniejszemu o rok, węgierskiemu powstaniu¹⁰. Właśnie on zamyka pierwszą część książki zawierającą *Wiersze*. Część druga, *Proza poetycka*, zajmuje mniej miejsca, ale liczy dużo więcej utworów¹¹.

Kazimierz Wyka jest fundatorem, razem z Jerzym Kwiatkowskim, najważniejszej wśród powojennych, wyobraźniowej szkoły czytania poezji. To jego studium, *Składniki świetlnej struny*, otwiera drugą część antologii *Poznawanie Herberta*, gromadzącą „klasyczne, najważniejsze odczytania”¹² twórczości autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Podsumowując swoje rozważania, Wyka stwierdza:

Debiut Zbigniewa Herberta jest niewątpliwie bardzo interesujący. Więcej on zapowiada, aniżeli już spełnia. Spełnia bowiem postawę ideową daleką od zaciętego zmagania z problematyką prozy Marka Hłaski, poezji Bohdana Drozdowskiego. Spełnia wyobraźnię, która żadną miarą nie dorównuje dotąd Białoszewskiemu czy Harasymowiczowi¹³.

Nie dorównuje, ponieważ Herbert wyobraźniowcem nie był¹⁴. I dlatego nie pasował do standardów polskiej poezji po Październiku, poezji zdominowanej przez wyobraźniowców wyzwolonych, przez rozwichrzone jednostkowości naznaczone pogardą dla przeszłości, fascynacją brzydotą i jadowitą groteską. Nie

¹⁰ Pierwsza i ostatnia (czwarta) kwartyna wiersza, który przed ocenzurowaniem nosił tytuł Węgrom i był datowany na rok 1956, brzmią tak: „Stoimy na granicy / wyciągamy ręce / i wielki sznur z powietrza / wiążemy bracia dla was (...) stoimy na granicy / nazwanej rozsądkiem / w pożar się patrzymy / i śmierć podziwiamy”. Z. Herbert, *** (Stoimy na granicy...). W: *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957, s. 104. Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wyd. 2 (1 krajowe). Wrocław 1994, s. 46–48.

¹¹ Na 175 stron tomu *Wiersze* zajmują 104, ale na ogólną ilość 109 utworów *Hermesa...* aż 66 to *Proza poetycka*.

¹² A. Franaszek, *Wstęp*. W: *Poznawanie Herberta*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 1998, s. 16. W roku 2000 ukazał się tom drugi tej publikacji.

¹³ K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*. W: *Poznawanie Herberta*. Dz. cyt., s. 34.

¹⁴ „Mnie się wydaje, że mam bardzo mało wyobraźni. To bardzo przykre... Poza tym nie mam zaufania do tzw. wyobraźni wyzwolonej, jaką mają na przykład surrealiści. Nie wiem, czym ona jest, na czym ona polega. Dla mnie wyostrożona świadomość jest bardziej pociągająca od podświadomości”. *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. W: Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 429. Jeszcze jeden cytat: „Nie kwestionowałem dotychczas wyznania autora *Kołatki*, iż to inni, nie on, mogą chlubić się bogatą wyobraźnią. (...) Ustalmy więc: nie jest Herbert poeta wyobraźni wyzwolonej, apodyktycznej, zachłannej, wzgardliwej wobec myśli, sycącej się mrokiem. Nie, na pewno nie. Ale polska poezja współczesna – jako rzecz wyobraźni – bez Herberta o ileż byłaby uboższa”. E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*. W: *Poezja polska w latach 1939–1965. Część druga: ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 254. Zbigniewowi Herbertowi nie brakowało poetyckiej wyobraźni. Przywołując jego antywyobraźniowość, chcę zwrócić uwagę na osobność wierszy Herberta, nieprzystającą do poetyckich standardów wyznaczanych przez poezję i krytykę październikowego przełomu.

pasował do wyobraźniowych kryteriów, które wobec jego wierszy i wobec całej poezji stosował panujący wśród krytyków Kazimierz Wyka¹⁵.

W 1962 roku opublikowany został pierwszy zbiór esejów Zbigniewa Herberta zatytułowany *Barbarzyńca w ogrodzie*. Już w roku 1956 na łamach „Twórczości” (nr 9) ukazał się dramat *Jaskinia filozofów* z umierającym Sokratesem w roli głównej. Dwa lata później pojawiła się następna sztuka, współczesny i interwencyjny *Drugi pokój* – reportażowy moralitet lub „niemal udratyzowany reportaż”¹⁶. Zbiór *Dramaty* wydano w 1970 roku. Rok przed śmiercią poety ogłoszono ich rozszerzony wybór, zawierający – tak jak i edycja wcześniejsza – tekst o ślepym Homerze – *Rekonstrukcja poety*¹⁷.

Klasyczny, śródziemnomorski *Barbarzyńca w ogrodzie*, holenderska, XVII-wieczna *Martwa natura z wędzidłem* (1993); grecki *Labirynt nad morzem* (2000), a także „prywatna mitologia” Zbigniewa Herberta, czyli *Król mrówek* (2001) – książki te, razem z Herbertowskimi dramataми, wskazują na genologicznie klasyczny, przede wszystkim epicki, ale także dramatyczny kontekst, w którym Pan Cogito jako cykl nieuchronnie tkwi¹⁸.

Początek powieści z 1951 roku to jedna z wielu wypowiedzi Herberta w sprawie eposu, to epopeja po epopei, która prywatny, zapamiętany z dzieciństwa, letniskowy świat opisuje, przywołując perspektywę kosmosu i mit stworzenia, ale przede wszystkim poprzez egzystencjalne wybory narratora, przez tak istotne dla Herberta, wolne od sentymentalizmu współczucie.

¹⁵ Zob. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. W: *Poznanie Herberta*. Dz. cyt., s. 49. Nie ulega wątpliwości, że opinia Błońskiego więcej mówi o wyjątkowości wierszy Herberta niż o istocie poezji październikowego przełomu. Nie ma też powodu, by kwestionować sądy zawarte w studium Wyki, ponieważ pisał on tylko o debiutanckiej *Strunie światła*, szukając jej historycznoliterackich kontekstów. Natomiast stosowanie wobec tej książki kryterium wyobraźniowego wynika nie tylko z konsekwencji badawczej autora *Rzeczy wyobraźni*, ale przede wszystkim z wyobraźniowości październikowej poezji.

¹⁶ M. Piwińska, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*. W: *Poznanie Herberta*. Dz. cyt., s. 323.

¹⁷ „*Rekonstrukcja* jest (...) programem [Herberta – uzupełn. D. K.]. (...) to nie dramat, lecz poetycki dialog filozoficzny”. Tamże, s. 319. Małgorzata Baranowska przypomina, że *Drugi pokój* (pierwodruk: „Dialog” 1958, nr 4), *Rekonstrukcja poety* (pierwodruk: „Więź” 1960, nr 11/12) oraz sięgający w okupacyjną przeszłość i jej powojenne konsekwencje *Lalek* (pierwodruk: „Dialog” 1961, nr 2) to dramaty zrealizowane w radiu. Sprawa o tyle warta jest przypomnienia, o ile wiąże się z genologiczną propozycją Herberta, z zaproponowanym przez niego określeniem „sztuka na głosy”. Zob. M. Baranowska, *Radio jako osoba dramatu*. W: *Poznanie Herberta*. Dz. cyt.

¹⁸ Trudno kontekst ten ograniczyć do esejów i dramatów. Można oczywiście pominąć *Początek powieści*, ale nie sposób zapomnieć o korespondencji (już nie epickiej, ale po prostu prozatorskiej), przede wszystkim tej z Henrykiem Elzenbergiem (Zob. *Korespondencja*. Red. i posłowie B. Toruńczyk. Przypisy B. Toruńczyk i P. Kądziela. Warszawa 2002.), ale także z Jerzym Turowiczem (2005), Stanisławem Barańczakiem (2005), Jerzym Zawiewskim (2002) oraz z Magdaleną i Zbigniewem Czajkowskimi (2000). Uzupełnienie tego kontekstu stanowi zbiór „pism rozproszonych” Zbigniewa Herberta, czyli *Węzeł gordyjski* z 2001 roku.

Ślady eposu to typowe dla autora *Epilogu burzy*, długie zdania *Brewiarza*¹⁹ czy obfitość prozy poetyckiej *Hermesa, psa i gwiazdy*²⁰, to także antywyobraźniowość poezji publikowanej po raz pierwszy dzięki wyzwalającemu wyobraźnię Październikowi. To eseje wyjaśniające Herbertowskie, artystyczne *credo*, czyli klasycyzm. Eseje nazywające owo *credo* wprost. Wystarczy przyrzeć się freskom Piera della Francesca z kościoła św. Franciszka w Arezzo²¹, obrazowi Ambrosiusa Bosschaerta starszego *Bukiet na tle sklepionego okna*²² albo zapisanym w *Labiryncie nad morzem* śladom zagłady Kreteńczyków. Śladom, które uczą jedynej drogi do świata, drogi współczucia²³.

Herbert nie przenosił rzeczywistości w przestrzeń kultury, nie tworzył epepei. Jego teksty przenoszą kulturę w przestrzeń rzeczywistości. Nie o to jednak chodzi, by przewyciężyć jednokierunkowość relacji rzeczywistość – kultura. Rzecz w tym, by odkryć, że jest to relacja dwukierunkowa. Przecież nie tylko rzeczywistość potrzebuje epepei, by trwać w idealnej, symbolicznej postaci, ale także epepeja potrzebuje rzeczywistości, ponieważ żyje tak długo, jak długo pamiętane są opisane w niej światy, a utrwalone na jej stronach symboliczne modele i wzorce stanowią podstawę codziennych, egzystencjalnych wyborów.

¹⁹ Wolę pisać o długich zdaniach niż przywoływać IV system wiersza polskiego z jego Różewiczowską emocyjnością (Zob. M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*. Wyd. 2, poszerzone. Kraków 1980. [oraz] Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.), przeciwstawianą aemocyjnemu, składniowemu wierszowi Zbigniewa Herberta.

²⁰ Najśłynniejszy tomik Herberta, *Pan Cogito*, zawiera pięć próz poetyckich. Przedostatnie *Rovigo* i ostatni *Epilog burzy* po jednej, debiutancka *Struna światła*, *Raport z oblężonego miasta* oraz *Elegia na odejście żadnej, ale Napis 14*, a *Studium przedmiotu* aż 21.

²¹ Zob. Z. Herbert, *Piero della Francesca*. W: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wyd. 3, poprawione. Lublin 1991, s. 168–171. Dwa najistotniejsze, moim zdaniem, fragmenty z eseju opisującego prace malarza, którego Herbert wybrał wśród wszystkich innych. Fragment pierwszy, o „Torturze Hebrajczyka”: „Temat sugeruje studium okrucieństwa, a tymczasem Piero mówi o tym rzeczowym i obojętnym językiem. (...) Jeszcze raz geometria pochłoneła pasję”. Tamże, s. 170. Fragment drugi, syntetyzujący: „Szukając klucza do tajemnicy Piera zauważono, że był to jeden z najbardziej bezosobowych, ponadindywidualnych artystów wszystkich czasów”. Tamże, s. 171.

²² Zob. tegoż, *Tulipanów gorzki zapach*. W: *Martwa natura z wędziłem*. Wyd. 2. Wrocław 1998. Opis obrazu: s. 48–50.

²³ Zob. tegoż, *Labirynt nad morzem*. W: *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 55. Zdanie Herberta, na które się powołuję („Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”. Zob. tamże), pojawia się w tekście jako odpowiedź na pytanie: „czym dla mnie jest Kreta, co poruszyło mnie tutaj najbardziej”. Tamże. Herbert: „Interesują mnie cywilizacje, które umarły, to znaczy narody, którym się nie powiodło w historii. Nam się też przecież niespecjalnie udawało. Interesują mnie na przykład Kreteńczycy, Etruskowie”. *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. Dz. cyt., s. 432. Ostatni cytat: „Ze sprzecznych źródeł i relacji postaramy się zrekonstruować (...) historię [buntu wyspy Samos – uzup. D. K.], nie tając sympatii do pokonanych”. Z. Herbert, *Sprawa Samos*. W: *Labirynt nad morzem*. Dz. cyt., s. 136.

Współczucie jest drogą Herberta do świata. Wygląda na to, że prowadzi ona przez symbiotyczną zależność między rzeczywistością i kulturą, między egzystencją i nienapisaną epopeją. Wygląda na to, że droga współczucia prowadzi przez sztukę.

Piero Herberta uczy malować, czyli tworzyć w zdemuzykalizowanym świecie²⁴. Czytanie *Bukietu...* ujawnia, do czego sztuka Herbertowi służy. W 1971 roku autor *Napisu* mówi:

(...) jak bym już był bardzo stary i mądrzejszy, niż teraz jestem, chciałbym napisać historię życia, nie królów, wojen, a nawet nie o tym tylko, co ludzie jedli, ale co śnili, jakie mieli strachy. (...) Pasjonują mnie na przykład informacje, że nie używało się prześcieradeł, a tylko słało na łóżku zdjęty swój płaszcz; stosunek do pieniądza, do kobiet, do dzieci, do zwierząt... Poprzez wnikanie w dawne kultury zdobywa się poczucie bliskości z ludźmi, empatię do rzeczy, które nas niby nie obchodzą²⁵.

Można zatem opisać niepokojącą prostotę i lekką niesamowitość *Bukietu...* i przejść od tego do „socjologicznej i ekonomicznej analizy zjawiska zwanego holenderskim szaleństwem czy tulipanomanią”²⁶. Można znaleźć w sztuce klucz do świata, do życia, do ludzi. Można wreszcie wejść na drogę patrzenia, rozumienia i empatii. Można wiedzieć tyle, by współczuć²⁷.

EPOPEJA

Na początku był epos, czyli tekst odwzorowujący kosmiczny porządek – muzykę sfer. Potem była powieść, czyli lustro, które nie odbijało już nieba, ale świat i człowieka. Michał Bachtin proponując trzy konstytutywne cechy eposu, dwie spośród nich związał z epicką przeszłością narodu i z narodową tradycją²⁸. Przyjmując perspektywę diachroniczną, nie sposób jednak przeoczyć tego, że *Pan*

²⁴ Określenie Leo Spitzera zastosowane przez Ryszarda Przybylskiego nie tylko wobec poezji autora *Napisu* w kanonicznej już dzisiaj książce *To jest klasycyzm*. Zob. R. Przybylski, *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*. W: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978.

²⁵ *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. Dz. cyt., s. 433.

²⁶ E. Konończuk, „*Martwa natura z wędzidłem*”: literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum. W: *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*. Praca zbiorowa pod red. E. Feliksiak, M. Lesia i E. Sidoruk. T. 1. Białystok 2001, s. 109.

²⁷ To, co widać w esejach, jest nie do przecoczenia także w *Królu mrówek* – „prywatnej mitologii” Zbigniewa Herberta. Organizuje ją współczucie posunięte do odnajdywania tego, co najlepsze u tych, którzy wydają się najbardziej odrażający (Zob. np. Z. Herbert, *Ten obrzydliwy Tersytes*. W: *Król mrówek. Prywatna mitologia*. Kraków 2001.) oraz przekraczające ramy portretów przeswiadczenie o zdrowym rozsądku tzw. zwykłych ludzi, których spokojne życie niszczą przekonani o swojej niezwykłości ideolodzy – zbawcy, czyli przekleństwo każdego normalnego człowieka. Zob. tegoż, *Król mrówek*. W: tamże.

²⁸ Zob. M. Bachtin, *Epos i powieść*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 548.

Tadeusz – nasza epopeja narodowa, pojawił się nie tylko po eposach Homera, ale także po angielskich, XVII-wiecznych powieściach i ani z eposem, ani z powieścią identyfikować go nie warto.

Nie warto przynajmniej z trzech powodów. Powód pierwszy, wprowadzający: cechy eposu podane przez Bachtina nie są absolutne, ale sformułowane ze względu na konkretny problem – metodologię badań nad powieścią jako gatunkiem wywiedzionym z eposu i konfrontowanym z nim. Powód drugi, sygnalizowany wcześniej: zastanawiając się nad relacją epos – polska epopeja narodowa trudno bagatelizować perspektywę diachroniczną, która w *Iliadzie* oraz *Odysei* (około VIII wieku p.n.e.) odnajduje wzór eposu, a o powieści zaleca mówić z uwzględnieniem powszechnie znanego opracowania Iana Watta dotyczącego pisarstwa takich pisarzy XVIII wieku jak Daniel Defoe czy Henry Fielding²⁹. Dopiero w tak naszkicowany kalendarz można wpisać XIX-wiecznego *Pana Tadeusza* – tekst nawet w swojej arcydzielności skazany na historię genologii liczącą sobie około dwudziestu siedmiu wieków. Powód trzeci, najważniejszy (?) dzisiaj może to wyglądać na sąd wartościujący, ale teza mówiąca o tym, że Homer jako autor *Iliady* i *Odysei* raczej odtwarzał i kompilował, a Mickiewicz odtwarzając, w większym stopniu tworzył, wartościująca nie jest.

(...) imię Homeros można wywieść za przykładem starożytnego etymologa z wyrazów *homou* czy *hama* (razem) i *aro, ara-risko* (spajam) na oznaczenie składacza wierszy czy pieśni. (...) Homer znaczył więc tyle, co późniejszy rapsod, a jeszcze późniejszy poeta. O jego imię indywidualne jeszcze w owych dawnych czasach nie dbano w Grecji³⁰.

Opowiadając, dbano za to o wierność wobec pierwowzoru, która nie tyle dotyczyła fabularnego porządku zdarzeń czy sposobu opowiadania, ile muzyki sfer, kosmicznego ładu gwarantowanego u Homera przez olimpijskich bogów. Mickiewicz, jeśli odtwarzał, to swoją litewską przeszłość, powołując do istnienia szlacheckie universum, źródło świadomości narodowej Polaków po lata drugiej wojny światowej. Owszem, w związku z Homerem też mówi się o tym, że jego eposy mają charakter narodowy, ponieważ z jońskiej perspektywy Homera opisują okres mykeński, rejestrując kolejne, zmieniające się fazy historii, decydujące

²⁹ Zob. I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe' em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1973.

³⁰ T. Sinko, *Wstęp*. W: *Homer, Odyseja*. Przeł. L. Siemieński. Wrocław 1953, s. V–VI. Cytat ten może być okazją do przypomnienia sporu o autorstwo *Iliady* i *Odysei*, ale nie zamierzam przywoływać ani tej kwestii, ani różnic występujących między eposami, które zazwyczaj przywołuję łącznie. Zob. Z. Abramowiczówna, *Wstęp*. W: *Homer, Odyseja*. Przeł. L. Siemieński. Wybór oprac. i objaśnieniami opatrzył J. Łanowski. Wyd. 9. Wrocław 1981, s. LII–LVIII.

o tożsamości Greków³¹. Nie można jednak porównać znaczenia *Iliady* czy *Odysei* jako epopei narodowej z miejscem tych tekstów w kanonie śródziemnomorskiej cywilizacji.

Natomiast *Pan Tadeusz* pozostaje przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, epopeją narodową, przykładem tekstu, który partykularyzuje na rzecz Polaków epos, czyli to, co Homer zuniwersalizował, korzystając z greckiej mitologii i historii, z czego uczynił dobro wspólne, więcej niż europejskie. Dla Mickiewicza świat szlacheckiego zaścianka musiał umrzeć, skończyć się w historii, by stać się przedmiotem literackiej idealizacji, by uzyskać kształt universum, które *Pan Tadeusz* przeniósł w przestrzeń kultury, gdzie trwa to, czego już nie ma. Dla Homera *Troja* też musiała zginąć, ale ważniejsza niż ten koniec pozostaje w jego tekście wiara w nadrzędny wobec ludzkiego, olimpijski porządek, który także o tej klęsce zdecydował. Niebo Homera jest blisko. Można je zobaczyć jak Olimp.

Homer zapisał mity, które były, nadając im skończoną, arcydzielną postać. Mickiewicz stworzył mitologię Polaków i powołał *Panem Tadeuszem* do istnienia niebo naszej narodowej tożsamości, czyli wyłączone spod działania czasu miejsce, gdzie trwa to, co święte, decydujące o tym, kim jesteśmy, a raczej kim byliśmy do początków Polski zwanej ludową.

Spadkobiercą epopei narodowej Adama Mickiewicza okazał się Wiesław Myśliwski, autor *Kamienia na kamieniu* (1984), epopei chłopskiej, bo powojenna Polska, socjologicznie rzecz biorąc, wywodzi się ze wsi³². Epopeja inteligencka nie powstała³³. Jerzy Andrzejewski napisał *Miazgę* (1979) po to, by tę niemożliwość pokazać³⁴. Zbigniew Herbert i z inteligencją, i z epopeją postąpił inaczej.

³¹ Zarówno kultura mykeńska, jak i wcześniejsza od niej kultura minojska nie były rdzennie greckie. Dopiero Achajowie, przedstawiciele jednego z najważniejszych plemion helleńskich, najeżdżając Kretę i Mykeny, uczyli się od pokonanych tego, czego dotąd nie znali, np. budownictwa pałacowego. We wstępach do eposów Homera problematykę tę poruszają m.in. cytowany już Tadeusz Sinko (zob. przypis poprzedni), Zygmunt Kubiak (Zob. Z. Kubiak, *Wstęp*. W: Homer, *Dzieła. 1: Iliada*. Przeł. F. K. Dmochowski. Warszawa 1990.) i Jan Trzynadłowski. Zob. J. Trzynadłowski, *Wstęp*. W: Homer, *Iliada. Wybór*. Przeł. F. K. Dmochowski. Wyd. 5, uzupełnione. Wrocław 1989.

³² O *Kamieniu na kamieniu* jako epopei chłopskiej pisałem w dwóch tekstach. Pierwszy z nich *Sacrum wiejskiego universum*. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego czeka na druk. Drugi *Chrześcijański mit Słowa i ciała*. Św. Jan, Tolkien, Myśliwski został opublikowany w książce *Mity słowa mity ciała*. Pod red. L. Wiśniewskiej i M. Gołuńskiego, przy współpracy A. Stempki. Bydgoszcz 2007, s. 51–60.

³³ Profesor Wojciech Gutowski, którego pomocy ten tekst bardzo wiele zawdzięcza, zwrócił mi uwagę, że przykładem epopei inteligenckiej może być tetralogia powieściowa Janusza Kasińskiego: *Na stracenie* (1992), *Twarzą do ściany* (1996), *Niemoc* (1999), *Przed agonią* (2005).

³⁴ Po pierwsze: polskiej inteligencji według Andrzejewskiego brakuje lepszycza. Na rozpad uniemożliwiający opisanie jej inteligencja skazała się sama, godząc niezgodę na reżim z funkcjonowaniem według jego reguł. Po drugie: rok 1979 to data pierwszej pełnej edycji *Miazgi*. Po trzecie: wymieniając epopeję chłopską i epopeję inteligencji, wpro-

ZAMIERZCHŁE SPORY

Funkcjonują co najmniej cztery szkoły czytania Herberta. Pierwsza: klasycystyczna – Ryszarda Przybylskiego, druga: romantyczna – Stanisława Barańczaka, trzecia: metafizyczna – Mariana Stali i Andrzeja Franaszka. Czwartą, zwracającą uwagę na to, że poezja autora *Ornamentatorów* jest najwierniejszym świadectwem doświadczeń pokolenia Armii Krajowej, ufundował Adam Michnik, ale jego konflikt ze Zbigniewem Herbertem doprowadził do marginalizacji takiego sposobu lektury. Mnogość publikacji dotyczących Herberta, które ukazały się po jego śmierci w 1998 roku, nie zmieniła tego, że wciąż najważniejsze pozostają ustalenia trzech pierwszych szkół.

Według Stanisława Barańczaka istnieje takie nieporozumienie związane z poezją autora *Struny światła*, którego źródłem jest niemal przecenianie jej³⁵. Nieporozumienie to zostało przypisane przede wszystkim dwóm autorom. Pierwszy z nich, Jarosław Marek Rymkiewicz, przywołany został jako autor książki *Czym jest klasycyzm?* (1967), drugi – Ryszard Przybylski, jako ten, kto napisał odpowiedź na publikację Rymkiewicza, czyli pracę zatytułowaną *To jest klasycyzm*. Barańczak nie kryje szacunku, zwłaszcza dla Przybylskiego, ale nie potrafi zgodzić się z proponowanym przez obu badaczy klasycystycznym czytaniem Herberta. Jego sprzeciw budzi

(...) zakwalifikowanie Herberta jak „klasyka” i „poety kultury”, nie zdradzającego rzekomo zainteresowania dla konkretnej empirii życia, [co – uzup. D. K.] prowadzi do wniosku, że jest on poetą – zależnie od stanowiska krytyka – bądź to patrzącym na świat z wszechogarniającą „miłością”, bądź wyniośle obojętnym wobec ludzkiego cierpienia³⁶.

Pozostawiając ten dawno przewyciężony spór³⁷, jeszcze raz zacytuję Stanisława Barańczaka, który przygotowując prezentację tak zwanego nieporozu-

wadziłem do opisu polskiej powojennej epopei narodowej kryterium socjologiczne, by nie powiedzieć klasowe. Można mi na tej podstawie postawić zarzut posługiwania się skompromitowaną metodą badawczą, ale czy nie lepiej byłoby skorzystać z uruchomionej perspektywy i niepełnie żartem zapytać o epopeję robotniczą? Tym bardziej, że kiedyś do tego miana pretendowało *Stare i nowe* Lucjana Rudnickiego. Zob. L. Rudnicki, *Stare i nowe*. T. 1–3. Warszawa 1979. Pierwodruk: T. 1: 1948. T. 2: 1950. T. 3: 1960.

³⁵ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z utopii*. Dz. cyt., s. 22–31.

³⁶ Tamże, s. 29.

³⁷ Różnice między Barańczakiem, Rymkiewiczem i Przybylskim nie polegają, to oczywiste, na błędach w czytaniu Herberta, ale na stosowaniu wobec jego wierszy sprzecznych kryteriów. Jak pogodzić wywodzącą się z Nowej Fali, romantyczną gorączką Barańczaka i klasycystyczną wiarę Rymkiewicza albo Przybylskiego w kulturowe wzorce, zachowujące równowagę zdemuzikalizowanego czy zdekonstruowanego świata? Swój wstęp do książki *To jest klasycyzm* Maria Janion rozpoczęła tak: „Świadomość antynomicznego charakteru nowożytnej kultury europejskiej przybiera rozmaite postacie. Wśród najczęściej stosowanych dychotomii pojawia się przede wszystkim podział na klasycyzm i romantyzm”. M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*. W: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Dz. cyt., s. 5.

mienia klasycystycznego, napisał, że poezja Herberta widziana z tej perspektywy jest „najbardziej »kulturowa« (...), odbierająca rzeczywistość nie bezpośrednio lecz przez filtr faktów estetycznych”, gdy tymczasem – według autora *Uciekiniera z utopii* – „konfrontacja dokonuje się (...) pomiędzy dawną kulturą a dzisiejszym doświadczeniem”³⁸. Zarówno klasycyści, jak i Barańczak do opisu wierszy *Pana od poezji*³⁹ używają tych samych narzędzi. W obu wypadkach mamy do czynienia z rzeczywistością, czyli „dzisiejszym doświadczeniem” i faktami estetycznymi tworzącymi dawną kulturę. Różnice są równie oczywiste.

Według autora *Uciekiniera z utopii* Herbert klasycystów zniekształca rzeczywistość, estetyzując ją. Natomiast Herbert Barańczaka nadaje znaczenie „dzisiejszemu doświadczeniu”, używając do opisywania go „dawnej kultury”. W pierwszym wypadku kultura jest filtrem zniekształcającym widzenie świata. W wypadku drugim – pozwolę sobie na własny opis – okazuje się narzędziem, czymś w rodzaju kosztownych okularów, zadających szyku i poprawiających wzrok.

Szczególnie ten fragment sporu, ten jego opis wydaje się ważny ze względu na związki Pana Cogito z epopeją. Epopeja to przecież przeniesienie jakiegoś świata, jakiegoś universum z przestrzeni historii, a więc także rzeczywistości „dzisiejszych doświadczeń” w wypełnioną „faktami estetycznymi” (na przykład epopejami) przestrzeń kultury, gdzie świat ten zostaje wyłączony spod działania czasu, trwa. Biorąc pod uwagę taką definicję, Herbert nie zostawił po sobie rozpisanej na wiersze epopei. Opisywana przez niego rzeczywistość trwała, ale w historii, w czasie. Nie można było jej zamknąć, bo naznaczona została codziennym wysiłkiem Pana Cogito, jego nieskończonym upominaniem się o to, co zwykliśmy nazywać imponderabiliami. Koniec tej rzeczywistości musiałby oznaczać ostateczną klęskę poetyckiej osoby Herberta, chociaż ładu, o który się ona upomina, i tak nie sposób już przywrócić. Nie sposób, ponieważ wobec zdemuzikalizowanego świata klasycyzm musi być tragiczny. A epopeja w tej sytuacji okazuje się zarówno niezbędna, należy przecież do świata wiecznych znaków kultury, jak i nieosiągalna. Co zatem zrobić z rzeczywistością, która pragnie epopei i nie może się w niej spełnić? Jak ją zdefiniować?

Zbigniew Herbert od 1974 roku, od tomiku *Pan Cogito* pozostaje poetą nie tyle polskiej inteligencji, traktowanej w wąski, socjologiczny sposób⁴⁰, ile

³⁸ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii*. Dz. cyt., s. 12, 24.

³⁹ Zob. J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2002.

⁴⁰ Powszechnie uważa się, że tomik *Pan Cogito* (1974) jest niczym innym, jak tylko Dekalogiem polskiej inteligencji, zwłaszcza tej, która nie wpasowała się w PRL, chociaż niekiedy działała w opozycji, organizującej się zresztą nieco później, po wydarzeniach w Radomiu i Ursusie z roku 1976.

inteligentnego universum, czyli tej rzeczywistości, tego królestwa bez ziemi, gdzie nie tylko się czuje, ale także bezradnie myśli, gdzie imponderabilia jeśli nawet nic praktycznie nie znaczą, to przynajmniej wypełniają półki domowych bibliotek. Herbert pozostaje poetą takiego inteligentnego universum, takiej inteligencji.

PAN COGITO I EPOPEJA

Pan Cogito nie może być wyłącznie typowym czy modelowym inteligentem. Pan Cogito to personifikacja genologicznej wyjątkowości otwartego, bo rozproszonego na wiele tomików cyklu. Właśnie on, Cogito, szczególnie skutecznie ujawnia ślady epepei w poetyckich książkach Zbigniewa Herberta. Jest podmiotem lirycznym, który stał się osobą posiadającą konkretną tożsamość. To jego oczami oglądamy zapisany przez Herberta świat. Chociaż nie jest trudno zobaczyć Pana Cogito także na granicy między tym, co literackie i tym, co rzeczywiste. A może między kulturą i historią? Między poezją i epopcją? Gdziekolwiek Pan Cogito zostałby umieszczony, pozostaje personą, która nie traci kontaktu z rzeczywistością, z życiem. Personą, sumą wypracowanych przez wieki reakcji na otoczenie, bo o sposobie bycia Pana Cogito wobec świata decyduje kultura i wiara w jej trwałość – bezpowrotnie utraconą i nieustannie odzyskiwaną.

*Pan Cogito opowiada, na przykład o kuszeniu Spinozy, rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody, obserwuje albo zmarłego przyjaciela, albo swoją twarz, oczywiście, czyta, chociaż tylko gazetę, ale za to rozmyśla o ojcu i o odkupieniu*⁴¹. Szczególnie ważne okazuje się rozmyślanie Pana Cogito o cierpieniu. Ślad epepei w tym tekście to znane z komentarzy Barańczaka „dzisiejsze doświadczenie”, które u Herberta okazuje się doświadczeniem powszechnym. Przy czym uniwersalizowanie, chociaż korzysta z odwołań do „dawnej kultury” (Barańczak raz jeszcze), posługuje się nią bardzo oględnie. Przecież zapisany w wierszu chrześcijański „kielich goryczy”, nieokreślona „refleksja” czy niedookreślona „religia” o tyle odwołują się do przeszłości, o ile pozwalają rozpoznać ją dzisiaj. Przeszłość staje się współczesnością, ale różni się od niej tak, jak „kielich goryczy” od „opętańczej akcji na rzecz bezdomnych kotów”.

Epopcja wymaga całości, wymaga świata, który mógłby zostać przez nią zapisany. U Herberta jest nim universum istnienia poddawanego refleksji. Można je nazwać inteligentkim, gdy uznamy, że inteligentem – Panem Cogito, staje się każdy, kto nie tylko myśli, ale mniej czy bardziej świadomie pozostaje wierny już nawet nie aksjologicznemu dziedzictwu kultury śródziemnomorskiej, ale przeświadczeniu o tym, że kultura to uporządkowana przestrzeń sensu, transcendentny ład, wieczny punkt odniesienia, który określa nasze istnienie. Bez wiary w trwałość określającej nas i utraconej kultury eposy Homera i nasze narodowe

⁴¹ Wszystkie przywołane tytuły pochodzą z tomiku *Pan Cogito*.

epopeje tracą wartość. Herbert wierzył, ale epopeje zapisują to, czego już nie ma – szlachtę (Mickiewicz) albo wieś (Myśliwski). Czy przedmiotem epopei może stać się świat, który jeszcze jest, świat hamletyzujących inteligentów upominających się o utracone dziedzictwo kosmicznego ładu, sankcjonującego etyczny wymiar egzystencjalnych wyborów?

U Mickiewicza i Myśliwskiego literatura przenosiła jakąś skończoną rzeczywistość w wolną od działania czasu przestrzeń kultury. U Herberta jest inaczej. To kultura zostaje skonfrontowana z rzeczywistością. Do tej pory świat szukał schronienia w wiecznym niebie kultury. Pan Cogito sprowadził niebo na ziemię. Niebieskim rycerzom – Gilgameszowi, Hektorowi i Rolandowi⁴² kazał stanąć na czele współczesnych sobie ludzi, o których nie powinno się mówić „zwyczajni”. Owszem, może nie ma w nich nic nadzwyczajnego: „normalne życie w stopniu referenta / ranne wstawanie ulica tramwaj biuro znów tramwaj dom sen”, ale wartość tej przeciętności nadaje nieustanny wysiłek „żeby nie zrobić głupstwa nie ulegać podszeptom / nie bratać się z silniejszym”. Odganiać złe duchy i przywoływać dobre⁴³.

Wyjątkowość stosunku Herberta do epopei polega na tym, że poeta jej nie tworzy, ale używa. Herbert w swoim rozproszonym i spersonalizowanym cyklu nie przeniósł inteligencji z historii do kultury po to, by mogła tam trwać syta swych dni i wiecznej przyszłości. Herbert przypomniał inteligencji o tym, że jest za kulturę w szczególnie sposób odpowiedzialna, że otrzymała ją nie tylko po to, by wiedzieć, na czym polega specyfika doryckich świątyń Sycylii⁴⁴, ale także po to, by nie wstydziła się cnoty, wykpiwanej przez „generałów / atletów władzy / despotów”⁴⁵.

Konstytutywną cechą epopei jest jej pozaliterackie znaczenie. Mickiewicz na wieki zdecydował o tożsamości narodowej Polaków. Społeczne znaczenie epopei Myśliwskiego jest nieporównanie mniejsze, ale *Kamień na kamieniu* określił społeczne pochodzenie powojennej Polski. Pokazał, że jesteśmy ze wsi. Myśliwski uczynił wieś rzeczywistością symboliczną. Andrzejewski miażdżąc swoją epopeję, oskarżył inteligentów o moralną schizofrenię. Natomiast Herbert pokazał po prostu praktyczne zastosowanie kultury. Otworzył przeszłość. Dał nam szansę takiego korzystania z muzeów i katedr, które będzie decydowało nie tylko o tym, co wiemy, ale także o tym, kim jesteśmy. Bo przecież grób Cyda w Burgos nie jest wyłącznie zabytkiem.

⁴² Zob. Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*. W: *Pan Cogito*. Dz. cyt., s. 89.

⁴³ Tegoż, *Życiorys*. W: *Rovigo*. Wrocław 1992, s. 11, 12, 13.

⁴⁴ Zob. tegoż, *U Dorów*. W: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Dz. cyt.

⁴⁵ Zob. tegoż, *Pan Cogito o nocie*. W: *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*. Paryż 1983. Zob. też S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia*. W: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990.

Klasycyzm po Oświęcimiu wie, że wszechświat został zdemuzykalizowany⁴⁶. W takiej sytuacji można albo chaos mnożyć, albo próbować mu przeciwdziałać. Wybór Herberta był oczywisty. Nie wiązały się z nim żadne złudzenia: „nagrodzą cię (...) tym co mają pod ręką / chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku”⁴⁷. Z punktu widzenia literatury efektem tego wyboru okazała się naznaczona śladami epepei poezja, stosująca kulturę w historycznej praktyce. Poezja zdeterminowana przez spersonalizowany i rozpisany na wiele tomików cykl.

Mr Cogito and the Traces of Epic

Summary

The text attempts to confront epic (as a genre following to rules of cognitive grammar and genology as understood by Emil Steiger) with ‘Mr. Cogito’ as a ‘personalized’ cycle ‘scattered’ in numerous volumes of Zbigniew Herbert’s poetry. The author looks for traces of epic in the context of different interpretations of Herbert, especially the ‘Classicist’ approach by Ryszard Przybylski and the ‘Romantic’ one by Stanisław Barańczak. From this perspective ‘Mr. Cogito’ seems to be an ‘intentional’ cycle aiming at ‘shaping values’ in the contemporary world.

⁴⁶ Z perspektyw Herberta i polskiej powojennej literatury Oświęcim wydaje się ważniejszą cezurą niż, np., Wielka Rewolucja Francuska.

⁴⁷ Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*. Dz. cyt., s. 89.