

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav slavistických a východoevropských studií  
Slavistická studia se specializací polonistika

Jarmila Novotná

diplomová práce

**Dramatická a esejistická tvorba**  
**Zbigniewa Herberta**

vedoucí práce Mgr. Aleksandra Pająk, PhD.

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně  
s využitím uvedených pramenů literatury.

*J. Novotná*

## **OBSAH**

Wstęp.....	1
Biografia.....	3
Dramaty.....	12
Jaskinia Filozofów.....	15
Rekonstrukcja poety.....	29
Drugi pokój.....	40
Lalek.....	46
Listy naszych czytelników.....	53
Podsumowanie twórczości dramatycznej.....	59
Eseje.....	61
Barbarzyńca w ogrodzie.....	70
Labirynt nad morzem.....	74
Podsumowanie.....	78
Shrnutí.....	79
Aneks I.....	83
Bibliografia.....	84

## WSTĘP

Zbigniew Herbert jest jednym z największych polskich poetów dwudziestego wieku i jego miejsce na parnacie poetyckim ubiegłego stulecia znajduje się obok Tadeusza Różewicza oraz noblistów Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej. Dorobek poety nie jest godny szacunku ze względu na objętość, lecz głównie z powodu treści, w której przedstawia nie tylko oryginalny pogląd na świat, ale również swoistą filozofię opartą na ogólnych niewątpliwych wartościach moralnych. Był on też człowiekiem bardzo wykształconym, który potrafił swoją wiedzę przekazywać czytelnikom w dostępnej i interesującej formie literackiej.

Z dziełem Herberta spotkałam się przed paroma latami, kiedy w ramach seminarium literackiego czytaliśmy wiersz *Prześlanie pana Cogito*. Długo zastanawiałam się, dlaczego mnie ta poezja interesuje. Po jakimś czasie znalazłam odpowiedź na moje pytanie: Herbert nie wstydzi się patosu i to jest cecha w współczesnej „postmodernistycznej” literaturze bardzo rzadko spotykana. Oczywiście trzeba wziąć pod uwagę okres historyczny i wydarzenia w tamtym czasie, kiedy tom *Pan Cogito* powstawał, ale mimo to sądzę, że ten wiersz ma ponadczasową wartość i będzie w stanie przemawiać też do przyszłych generacji. Według mnie, Czesi nie mają zaufania do wielkich idei i patetycznych przemówień i wolą je raczej lekceważyć i śmiać się z nich (stereotyp „co Czech to szwejk” ma w sobie trochę racji). To jest chyba powodem, dlaczego wiersz *Prześlanie pana Cogito* był dla mnie takim odkryciem, ponieważ w powojennej literaturze czeskiej nie ma podobnego twórcy jak Herbert.

Zdecydowałam się napisać tą pracę po polsku, ponieważ jej część (o dramatach Herberta) powstała podczas moich studiów w krakowskim Instytucie Polonijnym, więc postanowiłam, że będzie lepiej nie zmieniać języka.

Koncentruję się na mniej znanych aspektach twórczości Herberta, bo powszechnie jest postrzegany głównie jako poeta, natomiast dramtopisarza Herberta zna już o wielu mniej ludzi. To główny powód, dlaczego zajmuję się nimi w tej pracy. Oczywiście nie sposób ominąć przy ich analizie i interpretacji wierszy Herberta, ponieważ tematy pojawiające się w jego dziele (wierszach, dramatach czy innych

utworach) od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych są ściśle powiązane i stanowią poetycką percepcję świata Herberta.

Drugim wątkiem w twórczości poety, który zostanie opisany, są jego eseje. Wydane zostały trzy tomy, każdy z nich poświęcony innemu krajowi – Włochom, Holandii oraz Grecji i ich sztuce. Herbert - podróżnik opisujący obce kultury – to druga część mojej pracy.

Nie można jednak wcale ominąć wierszy Herberta, ponieważ stanowią one największą część twórczości tego autora. Jego dorobku poetyckiego będę w tej pracy używać jako tła oraz ilustracji niektórych wątków obecnych nie tylko w analizowanych dziełach, ale również w wierszach.

Starłam się znaleźć własną drogę do interpretacji wybranych dzieł, więc najpierw wolałam przeczytać je i opisać; dopiero na drugim planie szukałam lektur interpretacyjnych czy historyczno-literackich. Mam więc nadzieję, że udało mi się przynajmniej do pewnego stopnia przedstawić swój pogląd na temat tego wyjątkowego autora.

Do omówienia tych dzieł użyłam metody analizy literackiej oraz szczegółowego opisu, bo myślę, że warto zapoznać czytelnika z myślami twórcy. Mam nadzieję, że dzięki zastosowanym metodom udało mi się dotrzeć do cech charakterystycznych nie tylko opisywanych dramatów i esejów, ale również choć trochę odkryć duchowy świat Herberta.

Jeżeli chodzi o literaturę do przedmiotu, jest ona bardzo obfita, ale nie wszystkie publikacje są dostępne w Czechach, więc mogłam wykorzystać tylko źródła znajdujące się w praskich bibliotekach uniwersyteckich, w Instytucie Polskim oraz na internecie.

Podstawowym źródłem dla mnie był dorobek literacki Herberta: dramaty, eseje i tomy jego wierszy. Literatura przedmiotowa była dla mnie mniej dostępna, skorzystałam więc przede wszystkim z opracowań o Herbercie J.Łukasiewicza i B.Urbankowskiego, ważne dla mnie były też opracowania zbiorowe *Czytanie Herberta* oraz *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Jako źródło nie mogę pominąć stron internetowych poświęconych Herbertowi, które według mnie są na bardzo dobrym poziomie pod względem faktograficznym i merytorycznym.

## BIOGRAFIA<sup>1</sup>

W tym rozdziale zostanie przedstawiony życiorys twórcy. Bardziej szczegółowo będą omówione niektóre upodobania i doświadczenia Herberta, które mają głębszy związek z dziełami interpretowanymi w pracy, po to by lepiej zrozumieć tematy i myśli zawarte w dramatach, i w esejach<sup>2</sup>.

Zbigniew Herbert urodził się 29 października 1924 roku we Lwowie. Jego pradziadek przybył z Anglii, przez Wiedeń na teren ówczesnej Galicji, to jest południowo-wschodniej Polski wówczas znajdującej się pod zaborem austriackim. Pradziadek pracował jako nauczyciel języka angielskiego i początkowo nie umiał mówić po polsku.

Ojciec Zbigniewa Herberta był gorącym patriotą i zasłużył się Polsce podczas I wojny światowej jako legionista. Do 1939 roku był dyrektorem banku we Lwowie. Właśnie on rozbudził w synu zainteresowania humanistyczne. We Lwowie ukończył Herbert szkołę powszechną. Osierocony przez ojca, znalazł się wraz z matką – w wyniku działań wojennych po 17 września 1939 – najpierw w Zachodniej Ukrainie Radzieckiej, później na obszarze hitlerowskiej Generalnej Gubernii. Jeszcze w latach wojny otrzymał na tajnych kompletach świadectwo dojrzałości i rozpoczął studia polonistyczne na konspiracyjnym uniwersytecie Jana Kazimierza w Lwowie.

Herbert dzięki swojej dacie urodzenia jest rówieśnikiem K. K. Baczyńskiego i T. Gajcego, tzn. poetów debiutujących i zarazem umierających podczas drugiej wojny światowej. Należałby do literackiej generacji nazywanej przez polską historię literatury generacją Kolumbów. Poeta brał też udział w ruchu oporu przeciw okupantom, jego rola w konspiracyjnej Armii Krajowej nie jest jednak do końca wyjaśniona. Po drugiej wojnie światowej żołnierze AK byli wzywani, żeby się ujawnili. Herbert tego nigdy nie zrobił. Doświadczenie z

---

<sup>1</sup> Ten rozdział został opracowany głównie na podstawie informacji z książki *Herbert* Jacka Łukasiewicza (Wrocław, 2002), z encyklopedii internetowej *Wikipedia*, stron internetowych [www.zbigniew-herbert.com](http://www.zbigniew-herbert.com) oraz [www.wdq.home.pl/herbert](http://www.wdq.home.pl/herbert).

<sup>2</sup> Oczywiście w poezji Herberta znajduje się mnóstwo wspólnych wątków z dramatami i esejami i trudno twórczość Herberta oddzielać od siebie. Analiza poezji jednak nie jest zadaniem tej pracy, więc wiersze będą służyć podkreśleniu tezy, że dorobek literacki twórcy stanowi w pewnym sensie logiczną i starannie skomponowaną całość.

udziału w wojsku miało na niego wyraźny wpływ przejawiający się najbardziej w jego pierwszych tomach poezji. Upraszczając można byłoby to wyrazić hasłem „zostać wiernym i nie zapomnieć o poległych.”

W 1944 roku przerwał studia i przed ponownym wkroczeniem wojsk radzieckich wyjechał do Krakowa. Po wojnie wstąpił na Akademię Sztuk Pięknych, potem na Akademię Handlową, którą ukończył w 1947 roku z tytułem magistra ekonomii. Nadal kontynuując naukę w Toruniu na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika, ukończył Wydział Prawa i dalej studiował na Uniwersytecie Warszawskim - filozofię. Te ostatnie, klasyczne studia stały się podstawą intelektualną jego przyszłej twórczości. Profesorem i duchowym opiekunem młodego Herberta został Henryk Elzenberg (1887 – 1967), filozof, wybitny specjalista z zakresu etyki i teorii wartości, znawca filozofii starożytnej. Pierwszy wiersz tomu *Rovigo* (1992) jest poświęcony jego wspomnieniu. Przytaczam go niżej, bo jest to wzruszające podziękowanie i złożenie hołdu dla wybitnego uczonego.

Do Henryka Elzenberga w stuleciu Jego urodzin

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku  
Do którego raz pierwszy zwracam się po imieniu  
Z pietyzmem wciąż jaka należy się – Wysokim Cieniom

Byłbym do końca życia śmiesznym chłopcem  
Który szuka  
Zdyszany małomównym zawstydzonym własnym istnieniem  
Chłopcem który nie wie

Żyliśmy w czasach które zaiste były opowieścią idioty  
Pełną hałasu i zbrodni  
Twoja surowa łagodność delikatna siła  
Uczyły jak mam trwać w świecie niby myślący kamień  
Cierpliwy obojętny i czuły zarazem

Krążyli wokół Ciebie sofiści i ci którzy myślą młotem  
Dialektyczni szalbierze wyznawcy nicości – patrzyłeś na nich  
Prez lekko zażawione okulary

Wzrokiem który wybacza i nie powinien wybaczyć

Prze 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 na Sekwaną  
 Dobijały okrutne niańki

Ale Prawo Tablice Zakon – trwa

Niech pochwaleni będą Twoi przodkowie  
 I ci nieliczni którzy Ciebie kochali

Niech pochwalone będą Twoje księgi  
 Szczuple  
 Promieniste  
 Trwalsze od spiżu

Niech pochwalona będzie Twoja kołyska

Herbert w tym wierszu podsumuje cały ich stosunek: bez H. Elzenberga nie zostałyby tym, czym jest, trudniej szukałby sposób, jak żyć w ówczesnym socjalistycznym świecie. Poeta jednak nie potrafił wyrazić swoje uczucia za życia filozofa, więc z opóźnieniem wyraża wdzięczność do dawno martwego mistrza.

O stosunku samego Herberta do filozofii świadczy następujący fragment z listu do Henryka Elzenberga: „Czego ja właściwie szukam w filozofii? (...) Szukam wzruszeń. Mocnych wzruszeń intelektualnych, bolesnego napięcia rzeczywistości i abstrakcji, jeszcze jednego rozdarcia, jeszcze jednej, głębszej niż osobiste, przyczyny do smutku. I w tym subiektywnym mętliku zagubiły się szacowna prawda i wzniosła norma zatem nie będę przyzwoitym uniwersyteckim filozofem. Wolę przeżywać filozofię niż ją wysiadywać jak kwoka”<sup>3</sup>. Herbert lubił wnurzać się w filozofię, ale nigdy nie traktował jej jako ucieczki od codzienności. Wręcz przeciwnie, nadawał z powrotem filozofii jej

---

<sup>3</sup> [http://www.wdq.home.pl/herbert/o\\_sobie.htm](http://www.wdq.home.pl/herbert/o_sobie.htm)



oryginalny kształt i powiązanie z rzeczywistością, od której nie powinna być odcięta.

W 1950 roku opublikował Herbert w „Tygodniku Powszechnym” wiersze *Dwie Stance: Sierpień, Morze*, które uznaje się za jego debiut. Powojenne opowiadania o tematyce partyzanckiej nie zostały przez autora opublikowane. W 1954 roku ukazały się wiersze Herberta w almanachu *Każdej chwili wybierać muszę*.

Poeta wykonywał różne zawody: był redaktorem „Przeglądu Kupieckiego”, urzędnikiem Banku Polskiego, sprzedawcą w sklepie, projektantem urządzeń sanitarnych, kierownikiem administracyjnym w Związku Kompozytorów Polskich itd. Na stałe osiedlił się w Warszawie.

Herbert był poetą, który odrzucił pokusę debiutu i kariery w okresie stalinowskim. W latach 1954 - 1955 rozpoczyna się w Polsce okres przemian społeczno – politycznych i kulturalnych. W literaturze odrzucono poetykę socrealizmu. Popularność zyskała do tej pory zakazana tematyka wojenno – rozrachunkowa, historyczna, egzystencjalna. Pisarze podjęli poszukiwanie nowych środków wyrazu. Pojawiło się nowe pokolenie literackie, nazwane pokoleniem ‘56 lub grupą Współczesności (od tytułu warszawskiego czasopisma skupiającego młodych poetów). Wśród nich był też Zbigniew Herbert.

Pierwszy, debiutancki, tomik Herberta (*Struna światła*) ukazuje się dopiero w 1956 roku, kiedy poeta miał już trzydzieści dwa lata. W tym samym roku wydaje też swoją pierwszą sztukę. Na łamach „Twórczości” się pojawiła *Jaskinia filozofów*. Rok później się ukazuje drugi tom jego wierszy: *Hermes Pies i Gwiazda*. Już od pierwszych tomów pojawiają się w wierszach Herberta antyczni bohaterowie i bogowie. Poeta zapoznawał się z mitologią starożytną od liceum, gdzie nauczył się łaciny. Później w swojej twórczości wykorzystywał z postacie starożytne, traktując je jak człowiek nowożytny. Podsuwał im różne gesty, uczucia czy przeżycia, które współczesnemu czytelnikowi je przybliżały, czyniły je bardziej ludzkimi<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Patrz np. Herbert, Zbigniew: *Król mrówek (Prywatna mitologia)*, Kraków, 2001

W 1958 roku publikuje poeta w piśmie „Dialog” współczesny dramat *Drugi pokój*, wyróżniony w konkursie Polskiego Radia. Wyjeżdża w podróż po Francji i Włoszech, gdzie odkrywa nowe źródła swych filozoficznych i artystycznych inspiracji. Podróżowanie stało się jego pasją i możliwością ucieczki z szarej rzeczywistości realizmu socjalistycznego, zawsze jednak starał się o przedłużenie ważności polskiego paszportu, nigdy nie zdecydował się na emigrację.

Wracał do ojczyzny, choć narażał się, na ryzyko niemożliwości kolejnych wyjazdów. Na szczęście paszportu nigdy mu nie odebrano. W artykule zatytułowanym „Psychicznie nigdy z Polski nie wyjeżdżałem...” z 1981 roku tłumaczy swoją postawę: „Nie chciałem być emigrantem, bo wiem, jaką cenę płaci się za emigrację. Ale potrafię zrozumieć tych, którzy zostali na emigracji. Moja konstrukcja psychiczna, moja biografia przywiązała mnie tak bardzo do kraju, że muszę tutaj zostać”<sup>5</sup>.

Trzeci tom wierszy – *Studium przedmiotu* – pojawia się w 1961 roku. W tym czasie są już wiersze Herberta publikowane w zagranicznych antologiach i czasopismach. Bezpośrednim rezultatem odbytych podróży stał się potem zbiór pięknych esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* o historii, miastach i zabytkach znajdujących się w Francji i Włoszech. Książka ta doczekała się paru wydań w Polsce, była także opublikowana w kilku językach obcych.

W wyżej wzmiankowanym artykule Herbert dalej pisze: „Dlaczego więc wyjeżdżałem na Zachód? Czy muszę się wciąż z tego usprawiedliwiać? Uważam, że Polska należy, mimo wszystko, mimo tego co się stało, do kultury śródziemnomorskiej. Jestem do tej kultury przywiązany i chciałbym z moich podróży przywieźć nie tylko relacje o obrazach, rzeźbach, katedrach, ale także zdokumentować moją, Polaków, więc z źródłami naszej cywilizacji”<sup>6</sup>.

Opisując źródła cywilizacji i kultury europejskiej oraz ruchy społeczne na zachodzie dociera również do początku różnych późniejszych zjawisk, jak pozytywnych tak negatywnych (np. środki

<sup>5</sup> Herbert, Zbigniew: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, Warszawa, 2001, str.685

<sup>6</sup> Ibidem

używane po raz pierwszy przez inkwizycję w południowej Francji, zostały później wykorzystywane przez reżimy totalitarne rządzące w Polsce itp.)<sup>7</sup>.

W 1964 roku otrzymał pisarz Nagrodę Fundacji im. Kościelskich w Szwajcarii. W dalszym roku dostał austriacką nagrodę państwową im. Mikołaja Lenaua za wybitne osiągnięcia w dziedzinie europejskiej twórczości literackiej. W tym samym roku uhonorowano go również Nagrodą Fundacji im. A. Jurzykowskiego w Stanach Zjednoczonych. W RFN i w Czechosłowacji ukazały się pierwsze dwa zagraniczne zbiory utworów Herberta. (Szczegółowy przegląd czeskich tłumaczeń Herberta umieszczony jest w Aneksie I.).

W latach 1965 – 1971 odbywa Herbert kolejne podróże zagraniczne odgrywające w jego twórczości ważną rolę. Bierze udział w różnych imprezach poetyckich oraz wieczorach autorskich. Dłużej przebywa w Stanach Zjednoczonych, gdzie zaproponowano mu wykłady i odczyty w tamtejszych uczelniach. Tymczasem pojawia się w kraju czwarty tomik jego wierszy zatytułowany *Napis*, nagrodzony na Łódzkim Festiwalu Poezji.

Ukoronowaniem twórczości dramatycznej Herberta jest wydany w 1970 roku zbiór *Dramaty* (zawiera on sztuki *Jaskinia Filozofów*, *Rekonstrukcja Poety*, *Drugi Pokój i Lalek*). Utwory te były, po ich wcześniejszych publikacjach prasowych, wielokrotnie wystawiane w teatrach, w telewizji i w radio.

W 1971 roku poeta wraca do Polski, ukazają się trzy wybory jego wierszy, ale największy sukces czytelniczy przyniósł mu tom *Pan*

---

<sup>7</sup> Herbert nie jest oczywiście jedynym poetą piszącym o sztuce. Bardzo ciekawe świadectwo o relacji malarstwa oraz poezji przytacza francuski poeta Yves Bonnefoy (również zajmujący się sztuką) w wywiadzie dla czeskiego literackiego czasopisma A2: „Báseň je jako obraz. Obraz je jako poezie, a to znamená, že jazyk, kterým mluví malíř i básník, je aktivní. Básník sdílí s malířem onu zásadní zkušenost mluvicí bytosti. Ovšem v poezii nám pojmový jazyk upírá reálnou intimitu ve vztahu k fyzickému světu či k hloubce našeho bytí. Malíř se při své práci naopak setkává s určitou „nadměrnou přítomností“ předmětu ve vztahu ke slovu, které tento předmět označuje. Malíř tudíž rovněž podléhá jistému odcizení, ale na rozdíl od básníka může do obrazu vložit „přemíru“ fyzické a přirozené přítomnosti věcí. Nemohl by malovat krajinu, kdyby neznal smysl slov jako strom, řeka nebo hora. Jazyk mu pomáhá rozlišit tvář světa zevnitř. Ale když maluje strom, je schopen vyjevit v samotném slově „strom“ barvu listů, tvar kmene, kořeny, oblohu v pozadí, zasazení stromu do prostředí. Ve slově se navrácí celé referenční bohatství světa, a přitom to slovo mohlo být pouhým abstraktním zobrazením. Realita jako by se vracela do lůna slova. A básník, který tuto realitu zná, je tudíž povzbuzován malířovým příkladem, má pocit, že jazyk se neuzavírá sám do sebe, že může vyústit ve zkušenost světa.” A2, nr 10, 2005

*Cogito*, wydany w 1974 roku. Jest on zaliczany do najwybitniejszych osiągnięć powojennej poezji polskiej. Tytułowy bohater – Pan Cogito – identyfikowany jest odtąd jako maska (bądź alter ego) samego pisarza.

Z tego tomu warto tutaj przytoczyć wiersz „Modlitwa Pana Cogito – podróżnika”, gdzie nie tylko dziękuje za świat: „Panie dziękuje Ci, że stworzyłeś świat piękny i bardzo różny”<sup>8</sup>, ale też za możliwość odkrywania go, bo podróżowanie na zachód i zwiedzanie zabytków nie było wcale normalne (z powodów finansowych, a przede wszystkim politycznych). Więc Herbert był świadomy tego, że jest w pewnym sensie uprzywilejowany. Zwraca się dalej do Boga: „a także wybacz że nie walczyłem jak lord Byron o szczęście/ ludów podbitych i oglądałem tylko wschody księżycy i muzea”<sup>9</sup>.

Czuje wdzięczność wobec ludzi znanych i nie znanych, którzy pomogli czy przynajmniej wskazali drogę wędrownikowi. Nie zapomina jednak o swoim życiu w domu, choć chciał przynajmniej na chwilę zapomnieć: „- pozwól o Panie abym nie myślał o moich wodnistookich/ szarych niemądrych prześladowcach kiedy słońce schodzi/ w Morze Jońskie prawdziwie nieopisane”<sup>10</sup>. Ten wiersz jest wzruszający przede wszystkim przez szczerą wyznania i głębokość okazanej pokory nie tylko wobec Boga, ale również wobec świata i dobrych ludzi znajdujących się w każdym kraju.

Drugą połowę lat siedemdziesiątych spędził Herbert w Europie Zachodniej, gdzie otrzymał kilka kolejnych nagród literackich. Na początku 1981 roku wrócił do Polski, żeby być w swojej ojczyźnie w jej najtrudniejszych chwilach.

Opis Polski w wierszu „Pan Cogito – powrót” z tomu *Raport z oblężonego miasta* przypomina raczej opis więzienia:

a zatem wraca

widzi już

<sup>8</sup> Herbert, Zbigniew: *Raport z oblężonego miasta*, Wrocław, 1993, str.19

<sup>9</sup> Ibidem, str.20

<sup>10</sup> Ibidem, str.21

granicę  
 zorane pole  
 mordercze wieże strzelnicze  
 gęste zarośla drutu

bezszelestne  
 drzwi pancerne  
 zamykają się wolno za nim

i już  
 jest  
 sam  
 w skarbcu  
 wszystkich nieszczęść

Publikował swoje wiersze w drugim obiegu i wspierał swoim autorytetem działania przeciw reżimowi, ponieważ wydawało się, że można coś zmienić. Herbert był polskim patriotą i nie wahał się walczyć gdy była jakaś szansa, by coś osiągnąć. Patriotyzm nie pozwolił mu nigdy na definitywną emigrację, więc żyjąc w PRL musiał się czasami trochę dostosowywać. Był zdecydowanym antykomunistą i nie uległ żadnym złudzeniom o „socjalizmie z ludzką twarzą.” Starał się jednak rozwijać i popierać pozytywne zjawiska społeczne oraz krytykować wady, o czym świadczy np. jego dramaty ze współczesności.

W 1986 roku znów trafia za granicę i osiedla w Paryżu. Jeszcze przed wyjazdem poety z ojczyzny powstaje pomysł tomu *Raport z oblężonego miasta*, którego wiersz tytułowy jest wybitną refleksją na temat polskiego dramatu 1981-82, ale też wielką metaforą każdej politycznej przemocy, politycznej obłudy i potęgi zdrady.

Do najważniejszych prestiżowych wyróżnień, jakimi uhonorowano Herberta, zaliczyć trzeba nagrodę węgierskiej Fundacji Księcia Gabora Bethlena, przyznawaną najbardziej niezależnym pisarzom i intelektualistom z Europy Środkowej (1987). W 1989 roku otrzymał Herbert w Nowym Jorku Nagrodę im. Brunona Schulza. Został też laureatem jedynej nagrody literackiej przyznawanej w Izraelu – Nagrody Jerozolimy (1990).

W 1990 roku w Paryżu ukazał się kolejny tom wierszy Herberta – *Elegia na odejście*, potem w 1992 roku zbiór *Rovigo* oraz tom esejów *Martwa natura z wędzidłem* (zajmuje się krajobrazami, sztuką i cechami narodowymi Holendrów). Poważnie chory poeta przeniósł się na początku lat dziewięćdziesiątych do Warszawy. Nie przestał być „angażowanym obywatelem” i wystąpił w sprawie pułkownika Kuklińskiego<sup>11</sup>, starał się interweniować w sprawie Czezeńców<sup>12</sup> oraz Kurdów<sup>13</sup>, żeby wesprzeć te narody w ich walce o niepodległość.

W 1994 odbył swoją ostatnią podróż do Holandii, tym razem już na wózku invalidzkim. W połowie lat dziewięćdziesiątych w udzielonym wywiadzie bardzo ostro zskrytykował obrady okrągłego stołu i swoich dawnych przyjaciół Adama Michnika oraz Czesława Miłosza<sup>14</sup>. Nie wahał się skrytykować ani ówczesnego prezydenta Lecha Wałęsy<sup>15</sup>.

Ostatnim tomem wierszy, który okazał się parę miesięcy przed śmiercią Herberta był *Epilog burzy*. Zmarł 28 lipca 1998 roku. Po jego śmierci zostało jeszcze wydanych kilka dzieł: tom esejów zawierający wrażenia z podróżowania po Grecji i jej wyspach *Labirynt nad morzem*; „prywatna mitologia” *Król mrówek* oraz zebrane utwory publicystyczne *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*. Od 2000 roku wydawane są również tomy korespondencji Herberta (listy do Henryka Elzenberga, Stanisława Barańczaka itd.).

<sup>11</sup> Patrz naprz. Artykuły *Wierność*, *Szpieg* czy *List do Lecha Wałęsy* z tomu *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, str. 693, str. 695

<sup>12</sup> Np. *Jeszcze o Czezeniu* czy *List do Dudajewa*, ibidem str. 708 i str. 711

<sup>13</sup> W sprawie Kurdów nie wahał się napisać list do prezydenta Stanów Zjednoczonych: *List do prezydenta Busha*, ibidem str. 690

<sup>14</sup> Herbert przyjaźnił się z Miłoszem przez długi czas, ale przy jakimś spotkaniu w latach osiemdziesiątych pokłócili się. Herbert krytykował Miłosza nawet w wierszach, o czym świadczy wiersz *Chodasiewicz* z tomu *Rovigo* (Wrocław, 1993)

<sup>15</sup> Np. *Prezydent kłamie*, ibidem str. 718

## DRAMATY

Większość sztuk Herberta ukazała się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, z tego czasu pochodzą cztery (*Jaskinia Filozofów*, 1956; *Drugi pokój*, 1958; *Rekonstrukcja poety*, 1960; *Lalek*, 1961) i stanowią swojego rodzaju zamkniętą całość, bo Herbert swój ostatni dramat-słuchowisko napisał o wiele lat później (*Listy naszych czytelników*, 1972). Część ówczesnej krytyki literackiej uważała, że w jego dramatach nie ma niczego nowego, że wszystko w nich wypowiedziane pojawiło się już wcześniej w jego poezji, jednak myślę, że dramaty stanowią bardzo ciekawą część dorobku literackiego Herberta.

Utwory te pojawiły się razem z dramatami S. Grochowiaka, B. Drozdowskiego, T. Różewicza i S. Mrożka, jednak u wszystkich wymienionych autorów, oprócz ostatnich dwóch, to był tylko pewien eksperyment z literacką formą dramatu, do którego już później nie wracali.

Tekst dramatyczny jest przeznaczony do pokazania w teatrze, więc z tego założenia wynikają pewne osobliwości tego gatunku literackiego<sup>16</sup>. Narrator może wyrażać się tylko poprzez dialogi i monologi postaci. Oprócz samego literackiego tekstu, autor może wyrazić swoje wyobrażenia dotyczące wystawienia teatralnego przez didaskalia.

Dramaty Herberta można podzielić według czasu, w którym się odegra akcja. *Jaskinia Filozofów* i *Rekonstrukcja poety* są sztukami z przeszłości, dokładniej ze starożytności; *Drugi pokój*, *Lalek* i *Listy naszych czytelników* poruszają kwestię współczesne i przystępują krytycznie do powojennego społeczeństwa<sup>17</sup>. W wszystkich dramatach Herberta rozgrywają się tragedie ludzkie, które zawierają pewną prawdę

<sup>16</sup> Istnieją trzy teorie, w jaki sposób można podchodzić do dramatu: 1, jak do dzieła literackiego nie zwracając uwagi na jego teatralne ujęcie. 2, jak do scenariusza, którego wartość ujawnia się tylko wtedy, gdy jest wystawiony w teatrze. Trzecia teoria stara się pogodzić te dwa wyżej wymienione skrajne poglądy: „Uznają oni (zwolennicy teorii „przekładu” – not. J.N.) dramat literacki i dramat sceniczny (spektakl) za dwie odrębne, autonomiczne sztuki, przekazujące za pomocą odmiennych znaków te same znaczenia. Sztuki te różnią się od siebie kodem (co podkreślali zwolennicy teorii teatralnej, akcentując wielotworzywość spektaklu, na który składa się mowa, gest, plastyka, muzyka, światło) oraz sposobem istnienia.” Chrzastowska, Bożena i Wyślouch Seweryna: *Poetyka stosowana*, Warszawa, 1987, str. 450

<sup>17</sup> A. Krajewska nazwała dramaty Herberta z współczesności „naturalistycznymi.” Krajewska, Anna: *Teatralna persona*, [w:] *Czytanie Herberta*, Poznań, 1995, str. 179

moralną. Prawie wszystkie traktują o śmierci, ewentualnie o ciężkim kalectwie (ślepotą), zawierają tragedię życia konkretnych ludzi.

Sztuki te bardziej niż do teatru nadają się do radia, zresztą były pisane jak słuchowiska radiowe, dlatego najważniejszy w nich jest głos, dźwięk, szczególnie rola przypada dialogowi i monologowi. Artykułowany głos wyrażający słowa i myśli jest oczywiście najważniejszy, ale krzyk jako przejaw niepokoju, strachu, przeczucia czegoś złego ma swoje niezastąpione miejsce w sztukach Herberta. Nawet milczenie występuje, jak bardzo ważna postać. Milczenie, w ujęciu Herberta, może przybierać różne formy, bo prawdziwy dramat rozgrywa się w ciszy, między albo poza słowami.

Kolejnym wykorzystywanym efektem w budowie tych dramatów jest przerywanie rozmów, dialogu, sceny jakimś powtarzającym się zdaniem albo obcym dźwiękiem, który przybiera różną postać i niby lekceważy już powiedziane. W wypadku *Jaskini filozofów* jest to chór, który na bieżąco komentuje wydarzenia. *Rekonstrukcja poety* zaczyna i jest przerywana suchym uniwersyteckim odczytem wzmocnionym kapaniem wody z kranu. W *Listach naszych czytelników* takim przerywającym motywem jest stwierdzenie opowiadającego, iż nie pali (czytelnik albo słuchacz domyśla się, że słuchający redaktor oferuje mu gestem papierosa).

Możliwości wpływać na wystawienie teatralne czy radiowe Herbert wykorzystuje bardzo rzadko. Najwięcej didaskaliów pojawia się w *Jaskini filozofów*, gdzie autor krótko opisuje w kilku liniach, jak powinna wyglądać scena w niektórych scenach. W *Rekonstrukcji poety* didaskalia są jeszcze krótsze i dotyczą tylko dźwięków, taka sama sytuacja jest również w *Drugim pokoju* i *Lalku*. W *Listach naszych czytelników* nie ma ich w ogóle.

Niewiadomo czy Herbert świadomie nawiązywał do tradycji dramatu klasycznego, który też oznaczał się ubóstwem didaskaliów. Dominowanie słowa w tego typu dramatach podkreślone było schematem wersyfikacyjnym narzucającym również zachowanie postaci<sup>18</sup>. W każdym

---

<sup>18</sup> Chrzastowska, op. cit., str. 456



bądź razie Herbert koncentrował swoją uwagę przede wszystkim na samym tekście i wypowiedziach bohaterów. Tekstu dramatu nie zmieniają reżyserzy tak często, jak jego ujęcia teatralnego, didaskalia więc mogą zostać łatwo porzucone i zmienione.

Bohaterowie tych dramatów mają kilka wspólnych cech. Jak już wspomniano bohaterowie przeżywają ciężką życiową sytuację (jak Homer) czy w ogóle zapoznajemy się z nimi tuż przed ich śmiercią i przeżywamy koniec ich życia, niezależnie od wieku, stanu cywilnego, epoki dramatu. *Listy naszych czytelników* mają lepszy koniec, ale tylko pozornie – bohater nie jest okaleczony fizycznie ani nie umiera, lecz po wielu krzywdach zmuszony jest odwrócić się od ludzi do świata znaczków pocztowych.

Bohaterowie Herberta są wszyscy w pewnym sensie anonimowi. O Sokratesie i o Homerze tak naprawdę niewiele wiadomo. Sokrates jest znany tylko dzięki zachowanym dziełom swojego ucznia Platona. O Homerze wiemy tylko tyle, że mieszkał w Milecie, znamy jego eposy i to wszystko. Dla Herberta – dramaturga otwiera się tu przestrzeń dla wyobraźni, z której skorzystał w celu przedstawienia swojego programu moralnego, filozoficznego oraz poetyckiego.

Podobnie w sztukach ze współczesności – *Lalka* prawie nie poznamy i już umiera. W *Drugim pokoju* można za głównego bohatera uważać staruszkę, która przejawia się milczeniem za ścianą i, którą młode małżeństwo chce swoim obojętnością i delikatnym terorem doprowadzić do śmierci. *Listy naszych czytelników* przedstawiają pod tym względem wyjątek, bo poznajemy od głównego bohatera, zwykłego człowieka - jego życiowe losy.

## JASKINIA FILOZOFÓW

Herbert w 1952 roku w jednym z swoich listów do Haliny Misiolkowskiej napisał: „Ja zawsze marzyłem, żeby być Ateńczykiem jednym z tych, co za Sokratesem chodzą”<sup>19</sup>. O cztery lata później napisze o Sokratesie swój pierwszy (i przez krytyków najbardziej ceniony) dramat. O stosunku Herberta do filozofii była już mowa wcześniej, sądzę więc, że Sokrates przedstawiał dla Herberta – filozofa, jaki powinien być - nie odcięty od codzienności oraz konsekwentny wobec swoich myśli i swojego wewnętrznego głosu.

*Jaskinia Filozofów* jest sztuką o ostatnich dniach Sokratesa, greckiego filozofa, który został skazany na śmierć przez otrucie cykutą za bezbożność i demoralizowanie młodzieży. O Sokratesie wiemy, dzięki jego uczniom – Platonowi i Ksenofontowi, sam, osobiście niczego nie napisał. Żył w latach 469 – 399 przed naszą erą, był synem rzeźbiarza i akuszerki. Prowadził życie publicznego nauczyciela i w ówczesnym czasie różnił się od sofistów tylko tym, że nie brał za naukę pieniędzy. Przeciwstawiał się teoriom sofistów o względności prawdy, dobra, sprawiedliwości. Twierdził, że istnieje obiektywna prawda, dobro, sprawiedliwość. Osiągnąć je można przez tworzenie jasnych pojęć i definicji. Dzięki wiedzy można poznać, co dobre i co złe, co etyczne i co nieetyczne, można nauczyć się wartości moralnych, a które wprowadzone w praktykę dają człowiekowi szczęście.

Dramat jest zbudowany w klasyczny sposób jak grecka tragedia – są trzy akty, między nimi dwa intermedia, prolog i epilog. Na początku, na końcu oraz między poszczególnymi aktami występuje chór komentujący wydarzenia. *Jaskinia filozofów* nie jest jednak dramatem absolutnym (tzn. wystawionym według wymagań starożytnego filozofa Arystotelesa), bo nie dotrzymuje zasady trzech jedności, naruszając jedność czasu.

*Jaskinia filozofów* opiera się o dialog Platona *Fedon*, według którego „jaskinią filozofa jest system, który więzi i chroni go zarazem”<sup>20</sup>. W dramacie antycznym akcja osób motywowana była przez fatum – los, wyższą siłę, przeciwko której nie można było się

<sup>19</sup> [http://www.wdq.home.pl/herbert/o\\_sobie.htm](http://www.wdq.home.pl/herbert/o_sobie.htm)

<sup>20</sup> Urbankowski, Bohdan: *Poeta czyli człowiek zwielokrotniony*. Radom, 2004, str. 429

zbuntować<sup>21</sup>. W *Jaskini filozofów* Sokrates nie jest zdeterminowany koniecznością losu i niemożliwością wyboru, lecz swoim systemem filozoficznym. Zostając wobec niego wierny, zmierza nieuchronnie ku tragicznemu końcowi.

Sztukę otwiera właśnie chór ujawniający, że dramat będzie o filozofie Sokratesie. Najpierw uprzedza, że widowisko będzie „niestety, bez akcji” i „kto nie zabrał z domu jedzenia, może się jeszcze wycofać, cena biletu zostanie zwrócona”<sup>22</sup>. Po takim bezpośrednim wstępie trzeba jednak widza zachęcić, że może będzie oglądać coś w rodzaju kryminału: „Ale nie umarł śmiercią naturalną. Co daje postaci posmak sensacji”<sup>23</sup>.

Z punktu widzenia akcji jest to dramat raczej statyczny, bo przebieg wydarzeń od początku jest znany, więc nie ma dla widza żadnych niespodzianek. Zresztą akcja nie jest dla współczesnego dramatu najważniejszą częścią: „...uznanie akcji za dominantę konstrukcyjną dramatu jest pozbawione podstaw. Dramat – podobnie jak epika i liryka – to rodzaj historycznie zmienny, podlegający najróżniejszym przemianom”<sup>24</sup>.

Przez ironię w słowach chóru stosuje autor pewien dystans do całej sztuki – „autor kazał przeprosić i powiedzieć, że odpowiedzi nie da. Mówi, że sam nie wie. Powiada, że jakby wiedział, toby napisał dzieło po niemiecku”<sup>25</sup>. Widz musi się z tym jakoś pogodzić. Zostaje wciągnięty do sztuki, ponieważ należy do tych „my”, o których autor mówi: „my, którzy sztukę godzenia się na wszystko doprowadziliśmy do szczytu”<sup>26</sup>. To można odczytać jako aluzję do współczesności i oskarżenie nie tylko widzów, ale również całego społeczeństwa polskiego, bo zmęczone po drugiej wojnie światowej zgodziło się w większości na nową komunistyczną władzę, tylko nieliczne resztki Armii Krajowej walczyły jeszcze z bronią w rękę w lasach przeciwko nowemu reżimowi.

<sup>21</sup> „O losie Antygony decyduje fatum ciężące nad rodem Labdakidów, które stawia bohaterkę wobec nierozwiązalnych dylematów i skazuje na przedwczesną śmierć.” Chrzastowska, op. cit., str.473

<sup>22</sup> Herbert, Zbigniew: *Dramaty*, 1970, str. 7

<sup>23</sup> Ibidem

<sup>24</sup> Chrzastowska, op. cit., str. 477

<sup>25</sup> *Dramaty*, op. cit., str.8

<sup>26</sup> Ibidem

Autor kontynuuje w aluzjach do współczesności: „wtedy technika przesłuchań stała na niskim poziomie. (...) Praktyczny podręcznik dla sędziów śledczych został opracowany znacznie później”<sup>27</sup>. Z tomu esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* możemy dowiedzieć się, kiedy dokładnie powstała inkwizycja i kolejność stosowania różnych środków dla uzyskania zeznania.

Dziś domyślamy się, dlaczego Sokrates został skazany na śmierć, ale chór zapewnia, że coś takiego już się nie zdarzy: „Wszyscy wysłani na tamtą stronę będą mieli do szyi przytwierdzony kamień z paragrafem, na który umarli”<sup>28</sup>. Więc potomni nie będą mieć żadnych wątpliwości o winie danego człowieka, ponieważ inne materiały zostaną zniszczone i „w ten sposób ludzkość wyzwolona będzie od dramatów i od sztuki, która rodzi się z wątplenia i zostanie tylko historia dowiedziona sposobem geometrycznym”<sup>29</sup>.

Cała sztuka umieszczona jest w więzieniu z małym okienkiem, gdzie znajduje się Sokrates, kilka dni przed swoją śmiercią. E. Guderian – Czaplińska oraz E. Kalemba – Kasprzak zanalizowały szczegółowo przestrzeń dramatyczną Herberta. Stwierdziły, iż więzieniem filozofa może być tylko jego własny umysł. Sztuka jednak toczy się na dwóch planach – wokół Sokratesa i uzupełnia ją chór. W końcu uczone doszły do wniosku: „A więc nie to nie z więzieniem ateńskim mamy tu co do czynienia, ale z dekoracją, która gra rolę więzienia w Atenach. Do takiego rozumienia przestrzeni przede wszystkim odwołuje się Herbert, który nie tyle jest autorem tekstu, ile didaskalosem, czyli twórcą całości przedstawienia<sup>30</sup>”. Według Guderian – Czaplińskiej i Kalembi - Kasprzak Herbert stara się odtworzyć przestrzenne właściwości greckiego teatru, choć wie, że jest to niemożliwe. „...Charakterystyczną cechą wielkich epok teatralnych była scena symultaniczna, akcentująca to właśnie, iż „rzecz dzieje się” w teatrze<sup>31</sup>”.

---

<sup>27</sup> Ibidem, str.9

<sup>28</sup> Ibidem

<sup>29</sup> Ibidem

<sup>30</sup> Guderian – Czaplińska, Ewa i Kalemba – Kasprzak, Elżbieta: *Teatr poety* [w:] *Czytanie Herberta*, Poznań, 1995, str. 202

<sup>31</sup> Ibidem

W akcie pierwszym przychodzi do filozofa Wysłannik rady miasta, który stara się go namówić do ucieczki. Rozmawia z nim też na temat prawa; Sokrates bowiem w swoim ostatnim wykładzie na ten temat postawił tezę, „że praw trzeba słuchać, nawet gdy są dla nas okrutne”<sup>32</sup>. Wysłannik próbuje Sokratesowi udowodnić niesłuszność jego myśli, ponieważ prawo stwarzają ludzie, więc może być niedorzeczne. Sokrates milczy i Wysłannik w końcu stwierdza: „twoja obrona praw jest w gruncie rzeczy obroną władzy. I to władzy absolutnej. Jesteś totalistą”<sup>33</sup>. I oskarża filozofa: „chcesz nas ratować zbrodnią. (...) Chcesz nowej siły, a choćby tyranii i okrucieństwa (...) W gruncie rzeczy jesteś politykiem z tendencjami do zamachu stanu”<sup>34</sup>.

Sokrates nie ma na takie stwierdzenia odpowiedzi albo będąc starym zmęczonym człowiekiem, nie chce tłumaczyć swojej racji Wysłannikowi. W końcu jednak przemówi i konstatuje, że wyzwolił potwora i za późno go znowu usidlić. To może oznaczać, że wnioski wyciągane z jego filozofii mogą być niesłuszne, tylko że on nie ma już czasu i możliwości objaśniać, jak to naprawdę myślał, zanim to inni przekręcili.

W tej rozmowie znajduje się zgrzyt dwóch idei. Wysłannik udowadnia, że prawo przecież nie jest bezbłędne i może być głupie i bezsensowne, więc nie trzeba go zawsze słuchać. Nawet jest możliwe oszukać go za zgodą władzy. Z drugiej strony Sokrates chce pokazać istnienie pewnych zasad, które trzeba naśladować. Nie ma zamiaru czegoś udawać, grać tej gry z radą, być hipokrytą. Został skazany na wyrok śmierci, niech zostanie wykonany. Jak okaże się, że prawo jest złe, niech się zmieni. Według jego przekonania musi istnieć pewny system zarówno na zewnątrz jak wewnątrz w człowieku. I swoją postawą wobec prawa i wyroku śmierci chce udowodnić swoją rację i może również wskazać na hipokrytyczną bezsensowność ateńskiego prawa.

W następnej scenie rozmawia Sokrates ze Strażnikiem, który odczuwa do niego sympatię i na pytanie, czy wierzy w bogów

---

<sup>32</sup> *Dramaty*, op. cit., str.12

<sup>33</sup> *Ibidem*, str.13

<sup>34</sup> *Ibidem*, str.12-13

odpowiada: „wierzę, jak grzmi”<sup>35</sup>. Pokazuje starożytne pogańsko-pragmatyczne podejście do bogów. Ofiary składano i modlono się przede wszystkim, kiedy trzeba było, żeby bogowie pomogli przy załatwieniu jakiejś sprawy albo ochronili od niebezpieczeństwa. Na postać Strażnika można patrzeć jak na przedstawiciela zwykłych mieszkańców Aten i od razu widać, że ci nie mają do niego żadnej nienawiści, wręcz przeciwnie. To tylko podkreśla hipokryzję Rady miasta, która skazując Sokratesa na śmierć pod pretekstem ochrony mieszkańców przed „heretykiem” i licząc na jego ucieczkę, chciała tylko pozbyć się niewygodnego filozofa.

Do Sokratesa przychodzi Platon i wraz z nim inni uczniowie. Ksenofont przypomina temat ostatniej lekcji: „Ostatnio rozważaliśmy prawdziwość równania: rozum = dobro = szczęście”<sup>36</sup>. Czytając to zdanie, nie można nie wspomnieć bajki Rozum i szczęście, gdzie personifikowany Rozum i Szczęście występują jako dwie zupełnie niezależne postaci i pokazane jest, że Rozum wcale nie oznacza szczęścia. Szczęście Sokratesa jest inne od szczęścia z ludowej bajki; Sokrates pewnie rozważa o stanie ducha, natomiast w bajce występuje Szczęście w sensie fortuny, przypadku.

Wracając do uczniów: są oni pokazani jak ślepi naśladowcy, którzy nie za bardzo myślą, raczej powtarzają nauczone „hasła”<sup>37</sup>. Interesująca jest mowa filozofa kończąca scenę, w której stwierdza: „Spośród wszystkich zmysłów najmądrzejsze są oczy. Oczy chronią duszę od zamętu. Uleczy was spokój, jaki zsyła linia gałęzi położona na tło zimowego nieba. (...) Nauczcie się skorupy świata, zanim wyruszyście szukać jego serca”<sup>38</sup>. W tych słowach jest wyrażone również przekonanie poetyckie samego autora o ważności świata zwykłych przedmiotów, którego nie trzeba omijać. Ta myśl znalazła się wielokrotnie w wierszach Herberta i w tym dziele została włożona w usta Sokratesa. W sztuce *Rekonstrukcja poety* zostanie ona bardziej opracowana.

---

<sup>35</sup> Ibidem, str.16

<sup>36</sup> Ibidem, str.17

<sup>37</sup> Jeden z uczniów budzi się nocą i odczuwa ból. Wtedy powtarza katechizm Sokratesa. Już ta nazwa katechizm naznacza, jakby chodziło o wiarę. A ślepa wiara ma do filozofii daleko.

<sup>38</sup> Ibidem, str. 19

W ostatniej scenie pierwszego aktu do Sokratesa przychodzi cień boga Dionizosa, który przedstawia w pewnym sensie diabła, pokusę, ciemne, nieświadome siły natury. Ślepy instynkt jest przeciwnikiem rozumu: „Być może rozum – jak twierdzisz – jest instyktem śmierci echem nicości”<sup>39</sup>, przemawia Sokrates do Dionizosa.

A. Krajewska sądzi, że w rozmowie z Dionizosem znajduje się klucz do zrozumienia Sokratesa: „Prawdziwy dramat Sokratesa rozegra się poza dramatem, w rozmowie z cieniami i sporze z Dionizosem. Ale jest to plan niedostępny dla innych postaci. Perspektywa „ja” lirycznego z poezji zastąpiona zostaje w sztuce teatralnej techniką dramatu subiektywnego. Ucieczce od masek towarzyszy świadomość przegranej, podjęciu gry z nimi – szansa wolności”<sup>40</sup>.

Sokrates wzywa boga „ciemnego źródła: „Masz dwie noce Dionizosie, abys mnie uwodził; ja mam dwa dni, abym się uczył trwania i może w końcu zrywając maskę po masce odczytam martwiejącymi palcami własną twarz”<sup>41</sup>. Sokrates świadomy tego, że odgrywa w życiu dla różnych ludzi różne role – małżonka, ojca, nauczyciela, filozofa, buntownika przeciwko bogom, jak jest trzeba. Twarzą w twarz własnej śmierci spodziewa się nareszcie odnaleźć siebie samego pod tymi wszystkimi maskami. Ten obraz ma ogólnoludzką wartość, bo trudno znaleźć uczciwą odpowiedź na pytanie: kim ja naprawdę jestem?

Podczas pierwszego intermedium chór na scenie gra w kości i rozmawia o tym, co nowego słyhać. Mowa toczy się też wokół Sokratesa, że mógłby uciec, ale się uparł. Jeden Chórzysta od razu znajdzie wyjaśnienie: „On nie znosi morza. Na sam widok wymiotuje. (...) ... nie jest Grekiem. Nie lubi morza, nie lubi chłopców. Wina też nie lubi. Odmieniec. Mówią, że jego pradziad po stronie matki był niewolnikiem trackim”<sup>42</sup>. Wzmianka o trackim pochodzeniu filozofa podpowiada, dlaczego akurat Dionizos jest dla niego kozłem. Według legend ten bóg również pochodził z dzikich krajów Tracji.

<sup>39</sup> Ibidem, str. 20

<sup>40</sup> Krajewska, op. cit., str. 190

<sup>41</sup> *Dramaty*, op. cit., str. 21

<sup>42</sup> Ibidem, str. 22

Na drugi dzień rano przychodzi do Sokratesa ponownie Wysłannik rady; autor ustami Sokratesa lekceważy sytuację: „Czy nie rozumiesz, że nie można budować dramatu na takiej monotonii”<sup>43</sup>? To zdanie wymówione przez postać teatralną Sokratesa jest przemówienie samego autora, należałoby więc raczej do jednej z replik chóru. Można to zinterpretować jako pewne utożsamienie twórcy z osobą filozofa. Zastosowana ironia oddala też Sokratesa od całego dramatu i ujawnia ponownie, że to tylko teatr, nie trzeba traktować wydarzenia poważnie.

Wysłannik, tak samo jak w pierwszym akcie, mówi do niereagującego filozofa i oskarża go o „teatralność”, i z tego, że „czując teraz, że zbliża się śmierć, sięgnąłeś po maskę tragiczną”, ponieważ „Sokrates ginący w więzieniu, skazany przez lud, który nie potrafi udźwignąć jego mądrości”<sup>44</sup>, jest o wiele godniejsza śmierć dla filozofa, niż umrzeć po prostu na przeziębienie. Decyzja Sokratesa jest więc traktowana przez Wysłannika jak swojego rodzaju ucieczka przed prawdopodobną samotnością i opuszczeniem, bo uczniów nie przyciąga „nieskończoność logiki”, lecz szukają odpowiedzi na inne pytania, na które Sokrates nie potrafiłby im odpowiedzieć.

Do Sokratesa przychodzi Platon wyprzedzając resztę Uczniów i mówi o cieniach na świecie i pyta, kto czy, co je rzuca. Sokrates kładł nacisk na człowieka, jaki ma być i czym jest dobro, natomiast Platon uważa, że „na człowieka też trzeba patrzeć jak na rzecz. To pozwala łatwiej znieść miłość i śmierć”<sup>45</sup>. Sokrates stwierdza, że Platon znajduje się w pół drogi pomiędzy poezją i rzeczywistością, i namawia go, żeby pisał wiersze, ponieważ „trzeba świat pokrzepiać fałszywymi łzami”<sup>46</sup>. W ten sposób zostawia mu Sokrates jak dziedzictwo „trochę ironii”.

W ostatnim wykładzie do uczniów stara się im filozof wytłumaczyć, że trzeba wyrzec się „ciemnego źródła” w piersi, które jest źródłem natchnienia dla wróżbiarzy oraz poetów i z niego pochodzi lęk. Uczniom wydaje się, że wszystko na świecie wychodzi z lęku i w wszystkim jest ciemne źródło natury. Sokrates ich bezskutecznie

---

<sup>43</sup> W tym sensie, że akt pierwszy też otwierała scena z Wysłannikiem. Ibidem str.24

<sup>44</sup> Ibidem, str.25

<sup>45</sup> Ibidem, str.28



przekonuje, że trzeba „przebić się ku temu, co ponad chaosem źródeł trwa jak gwiazda. (...) Jest tylko nieruchoma jedność. Bez początku, bez końca, nieruchoma, niepodzielna”<sup>47</sup>. Jego uczniowie nie są jednak w stanie pojąć tej myśli, zrozumieć abstrakcji.

Sokrates zostaje sam i modli się, dziękuje bogowi Apollinowi za życie, jakie przeprowadził i prosi go, żeby zmarł godnie i nie krzyczał. Nie pragnie nieśmiertelności i jeżeli już ma istnieć dalej, prosi, „abym był istotą kochającą definicję”. Potem jednak przychodzi do okna i niby odrzuca swój dotychczasowy obraz filozofa pochłoniętego logiką, dobrem i światem abstrakcji – zwraca się do drzewa rosnącego za oknem: „Ty masz głowę pełną zielonego szumu. A jednak od ciebie naczyłem się mądrości trwania. Korzeniom twoim kłania się Sokrates”<sup>48</sup>. Drzewo jest z jednej strony dziełem natury, ale z drugiej strony, stoi spokojnie długie lata, nie cierpi i nie przeżywa żadnych emocji, przyjmuje zdarzenia wokół siebie i nie krzyczy, kiedy jest podcięte. W tym tkwi jego mądrość.

Podczas drugiego intermedium chór kontynuuje grę w kości i dyskutuje o sprawie Sokratesa. Jeden z chórzystów widzi w tym politykę i sądzi, że Sokrates chce zdyskredytować ateński wymiar sprawiedliwości. Inny Chórzysta mówi: „Sokrates jest dla Ateńczyków człowiekiem niepokojącym, nikt właściwie nie wie, co w nim siedzi. Chcą go rozłuc i zobaczyć, co jest w środku”<sup>49</sup>.

To stwierdzenie przypomina prozę poetycką Herberta „Drewniana kostka” z tomu *Studium przedmiotu*: „Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem skazani na wieczną niewiedzę o jej istocie. Nawet jeśli ją szybko przepołowić, natychmiast jej wnętrze staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę. Dlatego niepodobna stworzyć psychologii kamiennej kuli, sztaby żelaznej, drewnianego sześcianu”<sup>50</sup>. Człowiek jest w pewnym sensie podobny do kostki – zajrzeć do środka nie zapewnia odkrycia tajemnicy.

---

<sup>46</sup> Ibidem, str.29

<sup>47</sup> Ibidem, str.31

<sup>48</sup> Ibidem, str.32

<sup>49</sup> Ibidem, str.34

<sup>50</sup> Herbert, Zbigniew: *Studium przedmiotu*, Wrocław, 1997, str.72

W akcie trzecim spotyka się Platon z żoną Sokratesa, Ksantypą i rozmawiają o Sokratesie. Platon uważa, że „siłą Sokratesa jest jego mądrość”<sup>51</sup>, natomiast Ksantypa oponuje: „Mylisz się. Siłą Sokratesa była jego tajemnica. Zobaczył ją w moich oczach. Człowiek sam jest ślepy. Musi mieć wokół siebie lustro albo inne oczy. (...) Tajemnicę się nie odkrywa. To był błąd Sokratesa, który zabrał się do tego jak do rozwiązywania sandałów”<sup>52</sup>.

Wracając do podobieństwa z kostką – tajemnicę człowieka albo przedmiotu nie można z zewnątrz odkryć i w środku też się nie znajduje. Według Ksantypy Sokrates dowiedział się o swojej siłę – tajemnicy dzięki własnemu odbiciu w jej oczach. Przy czytaniu tych słów nie można nie wspomnieć na Jean – Paul Satre’a, który uważał, że człowiek poznaje sam siebie dzięki innym<sup>53</sup>.

Ksantypa dowodzi, że przez ich nieudane małżeństwo Sokrates został filozofem – nie chcąc zwracać się do swojej żony wprost, zaczął używać form nieosobowych, co doprowadziło go do myślenia abstrakcyjnego. Platon nie zgadza się z nią i twierdzi, że Sokratesa stworzyli przypadkowi ludzie na ulicy, z którymi rozmawiał. W końcu Ksantypa kończy: „Możemy zgodzić się na tymczasową definicję: prawdziwy Sokrates to ten, który musi umrzeć”<sup>54</sup>. To jedyne pewne, co można o mężczyźnie, wokół którego toczy się cała sztuka, powiedzieć.

Tłumaczenie, dlaczego musi umrzeć, ma też każdy z nich inne, osobiste. Według arystokraty Platona dlatego, by nie zostało odkryte, że Sokrates nie ma żadnego systemu filozoficznego: „Aby tę tajemnicę zachować, trzeba poświęcić Sokratesa. Reszta należy do komentatorów.” Ksantypa mówi, że musi umrzeć po to, aby się w nim nie zakochała. Pyta Platona, czy Sokrates odpowie jej szczerze, czy się boi śmierci. Platon mówi: „Szczerłość to ostatnia maska człowieka żywego. Następną nakłada śmierć.” Nazywa się ona „spokój”<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> *Dramaty*, op. cit., str.37

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> To ma też odwróconą stronę wyrażoną słynnym zdaniem: „Piekło to inni.”

<sup>54</sup> *Ibidem*, str.38

<sup>55</sup> *Ibidem*, str.39

Sokrates pożegna się z swoją żoną oraz z Platonem i zostaje sam. Prowadzi monolog: „Wiem tyle, że bystra obserwacja to połowa filozofii. Druga połowa to mocna sieć. (...) Moja sieć musiała być mocna, musiała budzić zaufanie. Gdy się w końcu sam wplątałem, nie mogę im pokazać, że potrafię ją zerwać jak pajęczynę i przejść na drugą stronę wolności. To jest sprawa szacunku do własnej sieci. Zagadnienie moralne”<sup>56</sup>. W didaskaliach do tej sceny napisane jest, żeby na Sokratesa cofniętego w kącie został rzucony cień pajęczyny. Sokrates to spętana mucha i pająk razem. Musi umrzeć – został ofiarą własnej logiki – sieci, którą stworzył i w której złapał się. Powinien bowiem być konsekwentnym i napełnić swoje życie (śmierć) według własnego głoszonego systemu i wyzwolić się od niego w tej samej chwili.

Do filozofa przychodzi na ostatnie odwiedziny przyjaciel z dzieciństwa. Wspominają szkolne lata oraz wspólne gry i te wspomnienia dają Sokratesowi poczucie, że nie zostaje zapomniany, przynajmniej w myśli ludzi, którzy go znali, bo powie: „Teraz mogę powiedzieć zupełnie spokojnie: „Był sobie człowiek imieniem Sokrates””<sup>57</sup>.

W ostatniej scenie trzeciego aktu przychodzą wszyscy uczniowie, żeby się pożegnać i być przy śmierci swojego mistrza. Sokrates w swoim ostatnim przemówieniu rozważa o śmierci i umieraniu. Zaimek używany w wyrażeniu „moja śmierć”, „świadczy o tym, że staramy się z tym zjawiskiem oswoić, zaadaptować niejako. Jest to, jak się zdaje, jedyna słuszna droga. Druga możliwość: uznać to za gwałt i buntować się. To prowadzi do religii albo do szaleństwa. Filozof powinien oswajać konieczność”<sup>58</sup>. Dalej dochodzi do wniosku, że całe życie jest w rzeczywistości umieraniem i nie zdąży już rozstrzygnąć kwestię, czy istnieje nieśmiertelność, ponieważ przychodzą strażnicy z trucizną.

Epilog należy do chóru, który stwierdza, że o Sokratesie ostatnio milczy się, bo „cisza oznacza wyrzuty sumienia”<sup>59</sup>. Przychodzi do nich Opiekun zwłok i wyjaśnia całą sprawę Sokratesa: „Sokrates pochodził z proletariatu. Jego ojciec utrzymywał się jeszcze z warsztatu, ale on już

---

<sup>56</sup> Ibidem, str. 42

<sup>57</sup> Ibidem, str.45

<sup>58</sup> Ibidem, str.46

nie mógł. Konkurencja, wielkie warsztaty, manufaktury, rozumiecie. On musiał wyjść na ulicę i zarabiać gadaniem – warunki ekonomiczne zrobiły z niego filozofa”<sup>60</sup>.

Jeden z Chórzystów pyta, kto z niego zrobił męczennika i Opiekun Zwłok ma też wyjaśnienie: „On sam – ściślej: niezrozumienie mechanizmu historii. Jako proletariusz powinien być wyrazicielem dążeń proletariatu. Zostałby trybunem ludowym, agitatorem. Program miał gotowy: walka z reakcyjną górą burżuazji, a szukanie kontaktu z dołami postępowymi. To jasne. Ale on wolał arystokrację i ulubione jej dysputy – o tym, co dobre, a co złe, o abstrakcyjnej sprawiedliwości z księżycą. No i spadł z księżycą prosto do więzienia. Tak się płaci za zdradę swojej klasy. No, żegnam. Tępcie komary i idealizm”<sup>61</sup>. Według B. Urbankowskiego ta puenta całej sztuki „to trochę studenckie odreagowanie zajęć z propagatorem marksizmu Krońskim i jego żoną – autorką płyciutkiej rozprawki o Sokratesie”<sup>62</sup>.

Podsumując: Jeżeli chodzi o postać Sokratesa, Herbert nie odbiega od tradycji, nie niszczy ustalonych stereotypów na jego temat. Pokazuje go jako człowieka, który dostał się do sieci własnego systemu, z której może potrafi jakoś wybrnąć, ale on jest konsekwentny, wierny zasadom i dlatego musi umrzeć. Jest to dla niego sprawa honoru, „zagadnienie moralne”. Według B. Urbankowskiego Herbert potrafił zinterpretować legendę Sokratesa w sposób aktualny i ciekawy dla współczesnego widza, bo za podstawowy problem sztuki wybrał śmierć i pogodzenie się z nią<sup>63</sup>.

Jak już wzmiankowano wyżej nie ma w całym dramacie akcji oprócz zapowiedzianego na początku otrucia Sokratesa. Dialogi mają niedramatyczny charakter, czasami przybierają cechy dialogu pozornego czy konwersacyjnego, ponieważ rozpadają się na monologi poszczególnych postaci, które siebie nie rozumieją (np. rozmowa

---

<sup>59</sup> Ibidem, str.49

<sup>60</sup> Ibidem, str.50

<sup>61</sup> Ibidem

<sup>62</sup> Urbankowski, op. cit., str.431

<sup>63</sup> Ibidem, str. 429

Sokratesa z uczniami albo Sokratesa z Wysłannikiem). Herbert jednak unika absurdalności, bo słowa nie tracą swojego sensu i wartości.

Bezpośredni kontakt z widzem nawiązany jest za pomocą prologu, intermediiów i epilogu, w których występuje chór ubrany według didaskaliów w krótkie jasne sukienki i papierowe szpiczaste czapiczki. To wzmacnia poczucie teatralności całej sztuki. Więc chór może wypowiadać śmiało repliki dotyczące nie tylko sztuki, ale również stroju politycznego ówczesnych czasów, bo to przecież tylko teatr, gra.

Chór jednak można zrozumieć jak zwykłych mieszkańców Aten, którzy komentują wydarzenia i stoją pomiędzy widzami i sztuką. Uprawianą przez nich grę w kości można odczytać jak metaforę życia. Raz masz szczęście, raz przepadniesz, może ktoś obok grających umiera, lecz gra – życie kontynuuje<sup>64</sup>.

Główny bohater jest filozofem, ale widać, że jego uczniowie i inni traktują jego słowa niemal jak święte, powtarzają je jak modlitwę. Można więc przyrównać jego system do ideologii, do religii. Sokrates był w pewnym sensie rewolucjonistą, bo został oskarżony, że podkopyje państwo (polis) i demokrację. Sokrates został skazany wcześniej niż mogła z jego myśli powstać rewolucja, ale jak wiadomo z późniejszej historii każda rewolucja pożera swoje dzieci, to znaczy tych, którzy ją stworzyli (wyzwolili potwora) albo w nią najbardziej wierzą.

W nocy Sokrates rozmawia z bogiem Dionizosem, który jest przedstawicielem natury, tego co żywe, nieświadome, ciemnych sił, który mówi, że „rozum jest instynktem śmierci, echem nicości.” W postaci filozofa przegrał rozum nad życiem, ponieważ Sokrates zlekceważył konkret, odszedł od miłości, żony, uczniów. Zamiast obserwować świat, przedmioty, tworzył abstrakcyjne formuły w stylu rozum równa się szczęście i uwikłał się we własną sieć. Rozum jest

---

<sup>64</sup> Ibidem, str. 431

bowiem czymś sprzecznym z ludzką naturą, dlatego życie ma przewagę nad myśleniem<sup>65</sup>.

Jedyna scena, która jest poza legendą Sokratesa, to jego zwrócenie się do drzewa za oknem, filozof kłania się korzeniom drzewa, od których się nauczył mądrości trwania. W tej chwili również wykracza poza wszystkie maski i zostaje sam sobą, uświadamia sobie pewną sprzeczność między tym, co głosi i co naprawdę rządzi światem. Logika, abstrakcje, światy metafizyczne może stoją nad tym wszystkim, ale życie jest bardziej rzeczywiste i dlatego wygrywa nad rozumem. Jak wypowiada Herbert w trochę innym kontekście w swojej prozie poetyckiej „Żeby tylko nie anioł”: „Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczywą doskonałością”<sup>66</sup>.

W odpowiedzi na pytanie: kim jest Sokrates, można na pewno stwierdzić tylko jedno – „ten, który musi umrzeć”. Nakłada różne maski w zależności od tego, z kim akurat rozmawia, czy z urzędnikiem, uczniami, kolegą ze szkoły, który go przyszedł odwiedzić tuż przed jego śmiercią. Dopiero w chwili śmierci ukazuje się prawdziwy człowiek, zanim otrzyma ostatnią maskę - maskę spokoju.

Ksantypa kłóci się z Platonem, kto stworzył z człowieka filozofa, czy Ksantypa przez ich wspólne życie bez miłości, w nienawiści, czy jego uczniowie czy przypadkowi ludzie na ulicy. Więc do końca nie wiadomo, kim jest Sokrates, „to należy do komentatorów.” Filozof jest sam, świadkowie widzą tylko inscenizację i on się godzi na tę grę, przyjmuje jej reguły.

Poza Sokratesem osoby pojawiające się w dramacie służą jak nosiciele pewnych myśli (Platon, uczniowie) albo pomagają dorysować i uzupełnić sztukę (Ksantypa, Wysłannik, Strażnik). J. Łukasiewicz pisze: „Otoczony w więzieniu uczniami widzi, że pragną oni z jego umierania zrobić pouczające przedstawienie, w którym niczego nie ryzykując,

---

<sup>65</sup> B. Urbankowski jednak proponuje inne wyjaśnienie: „Sokrates odrzuca pokusy ucieczki, wie bowiem, że byłaby to ucieczka pozorna: śmierć i tak by go w końcu dogoniła. Następuje odwrócenie ról: to filozof decyduje o śmierci, nie ona o filozofie. Wybierając – bo w tym momencie jest to już wybór – cykutę, a nie śmierć gdzieś na tułaczce, filozof niejako pokonuje biologię, pokonuje boga Dionizosa. „Odbiera” mu swoją śmierć.” Ibidem, str. 431

<sup>66</sup> *Studium przedmiotu*, op. cit., str.79

wypadaliby jak najkorzystniej. Dostrzega rysy fałszu w ich filozoficznych disputach, które mają go unieśmiertelnić. (...) Herbert staje po stronie Sokratesa, z nim współczuje. Może jeszcze z Ksantypą i ateńskim plebsem, ale w tej sztuce na pewno nie z Platonem i jego towarzyszami”<sup>67</sup>.

Ksantypa to jedyna kobieta pojawiająca się w całym dramacie. Przynosi inny pogląd na całą sprawę, mówiąc w kategoriach miłości i emocji. Pokazuje filozofa jak człowieka z nieudanym życiem małżeńskim, dla którego nie ma ratunku, bo nawet jego żona boi się współczucia z nim i miłości.

Postać Sokratesa została omówiona z wielu stron, więc jako wniosek zostanie przytoczony cytat z analizy A. Krajewskiej, który najlepiej odpowiada moim przekonaniom: „Prawda o Sokratesie pozostaje poza zasięgiem poznania. On sam widzi siebie w postaci serii deformujących masek. Nie chroni go przeniesienie w porządek dramatu bez katharsis, ani w porządek mitu, ani w taką lirykę, której obce jest doznanie cierpienia, ani tym bardziej przedstawienie w mętnym świetle ideologii. Prawda rozgrywa się w milczeniu, zwątpieniu, niepewności, w lirycznym wyznaniu, wyrażającym dramatyzm obcości człowieka wobec deformujących konstrukcji umysłu, który jest naszą pułapką, siecią, z której nie ma wyjścia”<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Łukasiewicz, op. cit., str. 60-61

<sup>68</sup> Krajewska, op. cit., str.191

## REKONSTRUKCJA POETY

Druga sztuka ze starożytności Herberta to dramat o Homerze, autorze eposów *Iliada* i *Odyseja* z czasów mitycznych. W odróżnieniu od filozofa Sokratesa o tym poecie nie wiadomo prawie niczego, nawet czy w ogóle istniał. Uważa się, że żył w IX - VIII wieku przed naszą erą i urodził się w Azji Mniejszej. Tradycja głosi, że był na starość ślepy i ubogi. Jego księgi były dla starożytnych Greków i Rzymian punktem wyjścia i miarą wartości wszelkiej poezji.

Dramat ten można łatwo przekształcić w słuchowisko, bo didaskalia wzmiankują tylko głosy i dźwięki, nie ma informacji dotyczących sceny. Sądzę, że Herberta do takiego ujęcia doprowadził temat: skoro pisze o poecie tracącym wzrok, niech będzie jak najbardziej dostępna dla tych, którzy nie widzą<sup>69</sup>. W całej sztuce pojawiają się tylko cztery „głosy” (w ten sposób nazwał autor osoby dramatu): Homer, jego syn Elpenor, żona Homera określona jak Głos kobiecy oraz Profesor. W pełni przejawiają się tylko Homer, jego syn jest słabiej zarysowany i pełni z pozostałymi osobami role pomocnicze.

E. Guderian – Czaplińska i E. Kalemba – Kasprzak analizując szczegółowo didaskalia doszły do zaskakującego wniosku, że cała sztuka odgrywa się w pokoju poety. „Tylko o tyle jest to więc dramat o Homerze, o ile każdy poeta jest Homerem i może powiedzieć o sobie, parafrazując Flauberta, „Homer – to ja. (...) Współczesny poeta jest Homerem o tyle, o ile Homer może być nim””<sup>70</sup>. W jednym pokoju przywołując Homera można odtworzyć całą przestrzeń kulturową starożytnej Grecji z jej epopiejami i w tym samym pokoju można również pokazać zmianę Homera na poetę przedmiotu, szczegółu.

Sztuka Herberta zaczyna się właśnie od akademickiego wykładu profesora, który bardzo wysoko ceni epos Homera. Profesor jest

---

<sup>69</sup> T. Mitrowski uważa jednak inaczej: „Język jest zarazem jego tworzywem i ostateczną formą. Tę właściwość słuchowiska wykorzystał Herbert, by przypomnieć, że to właśnie mowa jest pierwotną i naturalną przestrzenią istnienia poezji. Najwłaściwszym zaś sposobem jej odbioru jest słuchanie. Taka postawa wobec twórczości słownej wydaje się być ważnym elementem przedstawionego w Rekonstrukcji poety programu artystycznego.”  
[www.zbigniew-herbert.com](http://www.zbigniew-herbert.com)

<sup>70</sup> Guderian – Czaplińska i Kalemba - Kasprzak, op. cit., str. 203



stereotypem skostniałego, bezdusznego naukowca<sup>71</sup>, który mówi (albo czyta) o znalezieniu *Iliady* i jej autorze. Jego monotony odczyt dopełnia tylko kapanie wody z kranu podkreślające atmosferę całej sytuacji; kapanie wody jest podobne do wyliczania danych przez profesora.

Wykład profesora przerywa sztukę podobnie jak chór wstępował do tragedii Sokratesa. Dowiadujemy się od niego, że w tym samym czasie znaleziono starożytne rękopisy na dwóch miejscach – w Milecie oraz na wyspie Milo. Anonimowy autor z Miletu to według profesora „osobowość mocna, uderzająca przede wszystkim ogromnym opanowaniem i spokojem. Żadnej nerwowości, zupełny brak przesady w używaniu środków ekspresji, która niestety stanowi tak wielką skazę sztuki współczesnej. A nade wszystko – chciałoby się zawołać – żadnego podnoszenia głosu, ład w uczuciach – ład w mowie”<sup>72</sup>. Z punktu widzenia ścisłej nauki jest wszystko zbadane, zanalizowane, udowodnione.

W tym momencie wstępuje do gry sam Homer przez rozbicie okna. Nie może już tego znieść, protestuje przeciwko temu wykładowi, broni się przed nim: „Został ze mnie podręcznik mitologii i model, na którym uczą się rozbiorów stylistycznych”<sup>73</sup>. Broni się przed ujęciem siebie i swojego dzieła jako zkostniałego źródła, za którym nie widać człowieka i jego historii. Zaczyna więc opowiadać o sobie i swoim życiu. Jest zwykłym człowiekiem z Miletu<sup>74</sup>, który pracował na statku, ale z powodu poranienia oczu musiał z tej pracy zrezygnować i pracował w porcie jako dozorca. Okazało się, że ma bardzo dobry, mocny głos, zatem spróbował urządzić koncert i odniósł sukces. Zmienił zawód i na rynku opowiada - śpiewa epopeje.

Swój sukces wyjaśnia innym podejściem do tego gatunku: „Zrobiłem z eposu górę, ciężką materię, która się dźwiga z ziemi do nieba i sięga bogów.”<sup>75</sup> Jego następną utratę wzroku można traktować jak zemstę bogów, że ktoś miał odwagę dotknąć nieba. Podobnie Sokrates z poprzedniej sztuki niby zapłacił za to, że negocjował bogów i stawiał nad

<sup>71</sup> To jest podkreślone już wstępną wskazówką: „Profesor zaczyna zawsze tak samo, jak płyta puszczonej nie od początku.” *Dramaty*, op. cit., str.53

<sup>72</sup> Ibidem str.54

<sup>73</sup> Ibidem, str.55

<sup>74</sup> Jak wymienia bardzo lubi Milet, bo „w sam raz tyle hałasu, ile potrzeba do życia.” Ibidem

nich własny wewnętrzny głos, który mówi, co dobre i co złe i czym według niego człowiek powinien się kierować. Choć to nie jest ani w jednym dramacie wprost powiedziane, greccy bogowie, jak ich znamy z mitów i legend, jednak nie cierpieli, żeby ktoś czuł się równy z nimi i taką postawę karali.

Homer kontynuuje w swojej wypowiedzi przeciwstawiając się stwierdzeniom profesora o niepodnoszeniu głosu: „Moi poprzednicy opanowywali uczucie opanowując głos. Śmieszny zabieg i kłamstwo wobec natury. Ja odkryłem ludzką potrzebę krzyku. Dopóki strach mieszka w człowieku trzeba krzyczeć.” To jest jeden z najważniejszych wątków tej sztuki. Warto wspomnieć o wierszu Herberta „Apollo i Marsjasz”, gdzie żywy, odarty z skóry, umierający Marsjasz krzyczy po tym, jak przegrał pojedynek z bogiem Apollinem. W tym wypadku krzyk jest wyrażeniem bardzo konkretnego uczucia<sup>76</sup>, natomiast Homer krzyczy, żeby zagłuszyć swój własny strach, jeszcze nie wiadomo z czego.

Do tej pory sztuka była opisem naukowcy oraz monologiem Homera opowiadającego o swoim życiu. „To właśnie opowiadanie, a nie dialog, staje się budulcem, materiałem konstrukcyjnym słuchowiska. (...) Jeżeli przyjmiemy taki punkt widzenia, historia Homera jawić nam się będzie jako próba odtworzenia w umysłach słuchaczy zdarzeń i rozmów sprzed wieków. Sprzeciw wobec takiej interpretacji budzić mogą, zastosowane w części tekstu, formy czasu teraźniejszego. Sprzeczność ta znika, gdy przywołamy, dobrze znany z tradycji epickiej, *praesens historicum*, używany właśnie „w celu aktualizacji i unaocznienia [...] przebiegu” minionych wydarzeń. Widzimy więc, że dramat ten niejako ciąży ku epice. Przypadająca głównemu bohaterowi funkcja quasi-narratora, zbliża Rekonstrukcję poety do formy opowiadania lub monodramu”<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Ibidem

<sup>76</sup> Krzyk Marsjasza ma wiele odcieni: „tylko z pozoru/ głos Marsjasza/ jest monotony/ i składa się z jednej samogłoski/ A/ w istocie/ opowiada/ Marsjasz/ nieprzebrane bogactwo/ swego ciała; *Studium przedmiotu*, op. cit., str.20

<sup>77</sup> T. Mitrowski, [www.zbigniew-herbert.com](http://www.zbigniew-herbert.com)

Akcja dramatu zaczyna się dopiero w tej chwili, działanie Homera motywowane jest potrzebą hałasu rynku, bo „gdy zbliża się południe, cisza jest nie do wytrzymania”<sup>78</sup>. Więc idzie poeta ze swoim synem przedstawić dalszą część epopei ludziom, żeby „ich przekrzyczeć, zagłuszyć, odebrać im głos, połknąć go i wydobyć z siebie”<sup>79</sup>. Wydaje się, jakby Homer nie był w stanie wytrzymać sam z sobą, z ciszą, dlatego potrzebuje ludzi, żeby nie przekrzyczeć innych, ale siebie samego, żeby zapomnieć albo wydostać z siebie coś niewygodnego. Takiego jak strach. Prosta dyskusja z synem nie wystarcza mu.

Swoje wystąpienie jednak przerywa wcześniej, bo zdarzyło coś się mu stało z oczami. Synowi opowiada, co widział do ostatniej chwili, kiedy śpiewał i dodaje: „W tym momencie miałem ich wszystkich w rękę. Byłem szczęśliwy”<sup>80</sup>. To właśnie ta chwila, o której mówił, że dotyka nieba i sięga bogów. Druga możliwa interpretacja tego wydarzenia – od tej chwili, kiedy na zawsze traci wzrok już się nie boi, ponieważ obawiane wydarzenie akurat nastąpiło. Później pogodziwszy się z tym, ma o wiele szczęśliwsze życie.

Wracając do dramatu: syn prowadzi Homera, który sobie jeszcze nie uświadamia okaleczenia, do domu i chwali go, że ładnie śpiewał. Poeta przyznaje, że od rana bał się i chciał przekrzyczeć strach. Syn oponuje, że zabił strach poezją i Homer odpowiada: „Poezja to krzyk. Wiesz, co pozostaje z poematu, kiedy usuniesz wrzawę? (...) Nic”<sup>81</sup>. Homer dostał się w swojej sztuce na szczyt, dalej już nie mógł kontynuować w tym kierunku poetyckim. Nastąpi więc zmiana, w życiu, zarówno jak i w poezji.

Dialog z synem znajdujący się po środku sztuki to dialog niedramatyczny, bo nie wpływa na tok akcji, ponieważ Homer jest zdecydowany, że wystąpi i nikt nie może zmienić jego decyzji. Ten dialog to dialog sytuacyjny dotyczy otoczenia, pogody i tego, co będą robić.

---

<sup>78</sup> *Dramaty*, op. cit., str.57

<sup>79</sup> *Ibidem*

<sup>80</sup> *Ibidem*, str. 61

<sup>81</sup> *Ibidem*, str.62

Rozmowę ojca z synem przerywa odczyt profesora, który krytykuje wiersze Anonima z Milo (w porównaniu z Anonimem z Miletu), bo pierwszy „nie waha się poświęcić wiersza tamaryszkowi, roślinie wulgarnej, płodnej i bez żadnego pożytku”<sup>82</sup>. Słowo dostaje Homer, który cytuje wzmiankowany wiersz<sup>83</sup> i przyznaje, że on jest autorem tego wiersza. Wy tłumaczenie dlaczego akurat tamaryszek przytaczają uczone E. Guderian – Czaplińska i E. Kalemba – Kasprzak: „W mitologii wschodniej tamaryszek jest symbolem nieśmiertelności. W ten sposób roślina ta idealnie łączy sferę nieważności ze sferą wartości najwyższych”<sup>84</sup>.

Parę dni po wypadku na rynku podróżuje na wyspę Milo, gdzie znajduje się źródło i świątynia Zeusa Cudotwórcy. W tłoku i wrzasku innych krzyczy, żeby mu zwrócono wzrok. Cudu nie było. Homer wrócił do świątyni w nocy i dotknął twarzy boga. Zeus okazał się być tak samo ślepy. Poecie zrobiło się żal ślepego boga, ułożył mu odę, żeby go pocieszyć. W niej stwierdza: „tylko w wielkiej ciszy/ można wyczuć/ puls twego istnienia/ nieustanny i znikliwy/ jak fala światła”<sup>85</sup>. To już mówi inny człowiek – nie Homer szukający szczęścia w przekrzyczeniu wszystkich ludzi, dotykający nieba, lecz Homer pełny pokory przystępujący do boga, podobny do niego nie dzięki sile i władzy nad ludźmi, ale dzięki słabości i współczuciu.

Stało się jeszcze coś ważniejszego: „Moja skóra porastała nowym dotykiem. Zacząłem się odkrywać, badać i opisywać.” I to już czytamy wiersz zatytułowany później „Próba opisu”. Opis siebie samego zaczyna od małego palca swojej lewej ręki, bo „inne małe palce lewej ręki/ są zimną abstrakcją/ z moim/ mamy wspólną datę urodzin/ wspólną datę śmierci/ i wspólną samotność”<sup>86</sup>. To bardzo osobiste wyznanie poety, który dochodzi do wniosku, że najlepiej można poznawać świat własnymi zmysłami, zaczynając od małych, zwykłych rzeczy na które zazwyczaj nie zwracamy uwagi, bo są dla nas oczywiste.

<sup>82</sup> Ibidem, str.66

<sup>83</sup> Wiersze z *Rekonstrukcji poety* ukazały się rok później w tomie *Studium przedmiotu*.

<sup>84</sup> Guderian – Czaplińska i Kalemba – Kasprzak, op. cit., str. 204

<sup>85</sup> *Dramaty*, op. cit., str.67

<sup>86</sup> Ibidem, str.68

Skończył się więc czas buntu przeciwko półślepcie i zupełnej ślepcie i Homer akceptował nową sytuację<sup>87</sup>. Poeta odkrywa nowy świat, ponieważ „wszystko, co dotychczas o nim wiedziałem, było nieprzydatne (...) zaczynając nie od Troi, nie od Achillesa, ale od sandału, od sprzączki przy sandale, od kamyka potraconego niedbale na drodze”<sup>88</sup>. Został skazany na pierwotną mądrość dotyku, dzięki której dowiaduje się o świecie więcej, z zupełnie innego punktu widzenia.

Homer zostawił swój krzyk, swoją poezję krzyku w Milecie, gdzie nie zamierza już nigdy wrócić. Wyzwolił się z więzienia form, które stworzył i które stworzyły jego. Pojawił się przed nim nowy, cudowny świat zwykłych rzeczy. Poeta objawia własną cielesność, rzeczy najprostsze nabierają znaczenia. Poleca to też swoim czytelnikom: „miedzy wrzaskiem początku/ a wrzaskiem końca/ bądźcie jak nie dotknięta lira/ która nie ma głosu/ ma wszystkie”<sup>89</sup>. W ciszy, obserwacji i kontemplacji najbliższej okolicy można znaleźć wiele mądrości i wzbogacić siebie samego.

Poeta kończy: „Nie mam uczniów, ani słuchaczy. Wszyscy stoją zapatrzeni jeszcze w wielki pożar epepei. Ale to już dogasa. Niedługo zostaną tylko osmalone ruiny, które zdobędzie trawa. Ja jestem trawa”<sup>90</sup>. Ostatnie słowo ma jednak profesor, który konstatuje, że poetycki świat Anonima z Milo był bardzo ubogi i dlatego nie miał on następców. Homer został wierny wobec siebie i nowo odnalezionego świata nie szukając okłasków tłumu. To jest najważniejsze przesłanie Herberta.

Podsumując: *Rekonstrukcja poety* uważana jest za najbardziej osobistą sztukę Herberta, w której wygłasza swój poetycki program, pragnienie pisarza uciec w zwykłość, normalność, powszedniość oraz cielesność w sensie używania zmysłów. Sztuka jest niedługa, a jej formą bardzo zwięzłą, występuje w niej tylko kilka postaci, słowo koncentruje się prawie cały czas na opowiadaniu Homera.

---

<sup>87</sup> „Herbert ukazuje dwa etapy filozofii: etap buntu i etap akceptacji. Krytyka zwraca uwagę na fakt, iż obydwie postawy są właściwie tylko ludzkimi wyborami, obydwie świadczą o godności człowieka. Wszystkie ludzkie wybory dokonywane są w metafizycznej pustce, albo inaczej: wszyscy dokonujący wyboru są ślepcami.”

Urbankowski, op. cit., str. 433

<sup>88</sup> *Dramaty*, op. cit., str. 68

<sup>89</sup> *Ibidem*, str.69

<sup>90</sup> *Ibidem*, str.70

Z formalnego punktu widzenia przeplata się w tym dramacie narracja głównego bohatera zbliżająca dzieło do opowiadania z lirycznymi monologami – wierszami. *Rekonstrukcja poety* to ciekawa synteza wszystkich rodzajów literatury: poezji i prozy w obrębie dramatu<sup>91</sup>.

Dla charakterystyki bohaterów dramatu przytaczam cytaty z studium A. Krajewskiej: „Bohaterowie dramatu okazują się bowiem jedynie synonimami określonego typu mowy i rodzaju literackiej formy. Profesorowi przyporządkowano styl naukowy wraz z jego nadmierną skłonnością do klasyfikowania i opisywania wszystkich zjawisk. Homer występuje jakby w dwóch rolach. Oznacza głos „falszywej poezji” uosobionej w epopei, poezji krzyku wyrażającej świat pełen chaosu i zgiełku, krzyku, który ma zagłuszyć strach. Kiedy ślepnie, jego głos staje się wyrazem poezji prawdziwej”, liryki, która prowadzi do milczenia. Od poezji krzyku przechodzi do liryki ciszy”<sup>92</sup>.

Nasuwa się porównanie z *Jaskinią filozofów*: Sokrates musiałby zdradzić sam siebie, żeby dostał drugą szansę (ucieczkę z więzienia) oraz możliwość odkrycia świata „ciemnych sił” który tyle zwalczał. Jest tam tylko jedyna wzmianka o odwróceniu od logiki i abstrakcji do natury, kiedy Sokrates kłania się korzeniom drzewa, lecz to nie może już go ocalić, ponieważ jest łapany w sieci, którą sam stworzył i nie ma zamiaru odrzucić maski używanej w stosunku do innych. W pewnym sensie został bogiem, autorem nowego systemu, nowej wiary, nowej religii i w tej roli wytrwa. Woli umrzeć i pozostawić swoje filozofowanie innym, żeby go opisali i interpretowali.

Natomiast Homer stoi niby trochę niżej, on nie jest bowiem filozofem, ale poetą, który nie stwarza świata, nie jest twórcą nowej ideologii, ale tylko interpretuje pewne wydarzenia w swojej epopei. Ma swoich słuchaczy i czuje się szczęśliwy, kiedy jego głos jest

---

<sup>91</sup> T. Mitrowski, [www.zbigniew-herbert.com](http://www.zbigniew-herbert.com)

<sup>92</sup> Krajewska, op. cit., str. 192

najmocniejszy ze wszystkich w okolicy<sup>93</sup>. Żyje również w pewnym złudzeniu, ale nie jest tym opętany tak jak Sokrates. Homer gra swoją rolę tylko wobec obcych ludzi i nakłada swoją maskę przede wszystkim wobec siebie. Krzyczy, żeby ogłuszyć sam siebie. Inni stoją na drugim miejscu.

Więc dla Homera istnieje jeszcze wyzwolenie od koszmarów swojego dzieła oraz swoich własnych strachów. Wolność ma jednak swoją cenę w formie utraty wzroku. Homer bał się najbardziej dnia, kiedy już nie zobaczy świata i strach nim kierował. Doszło do tego i okazało się, że tragedia przynosi wolność. Wszystko złe już zdarzyło się, teraz trzeba przyzwyczaić się do nowej sytuacji; Homer od razu znalazł i zaczął odkrywać nowy świat, świat najprostszyc rzeczy. Dostał drugą szansę. Nieważne, jak go ocenia przyszłość, ponieważ wrzask wojen ucichł, ale trawa na gruzach rośnie do dziś.

Herbert świadomy tego, jak ważne są dla poety jego zmysły i jaka okrutna byłaby ich utrata, napisał wiersz „Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito”<sup>94</sup>, gdzie alter ego poety – pan Cogito niby wstępuje na tamten świat (to raczej przypomina wstęp do armii albo do więzienia) i musi pozbyć się swojej cielesności, podaje więc możliwą kolejność tego procesu:

najłatwiej odda swój węż  
używał go z umiarem  
nigdy nikogo nie tropił

także odda bez żalu  
smak jada  
i smak głodu

na stole komisji werbunkowej

<sup>93</sup> Warto tutaj przytoczyć fakt, że Herbert później określił krzyk bardzo dokładnie w wierszu „Pan Cogito a pop” z tomu *Pan Cogito*: „kłopot polega na tym/ że krzyk wymyka się formie/ jest uboższy od głosu/ który wznosi się/ i opada/ krzyk dotyka ciszy/ ale przez ochrypnięcie/ a nie przez wolę/ opisania ciszy/ jest jaskrawie ciemny/ z niemocy artykulacji/ odrzucił łaskę humoru/ albowiem nie zna półtonów/ jest jak ostrze/ wbite w tajemnicę/ lecz nie opłata się/ wokół tajemnicy/ nie poznaje jej kształtów/ wyraża prawdę uczuć/ z rezerwatów przyrody/ szuka utraconego raju/ w nowych dżunglach porządku/ modli się o śmierć gwałtowną/ i ta mu zostanie przyznana. Herbert, Zbigniew: *Pan Cogito*, Wrocław, 1998, str. 50

<sup>94</sup> *Raport z obłożonego miasta i inne wiersze*, op. cit., str. 41

złoży płatki uszu

w doczesnym życiu  
był melomanem ciszy

będzie tylko  
tłumaczył surowym aniołom  
że wzrok i dotyk  
nie chcą go opuścić  
(...)  
podda się wszystkim torturom  
łagodnej perswazji  
ale do końca będzie bronił  
wspaniałego odczuwania bólu

i paru wyblakłych obrazów  
na dnie spalonego oka

Według J. Łukasiewicza Herbert potrafi zrozumieć swojego bohatera tylko przez swoje własne wiersze, które mu przypisuje, a nie przez jego epos<sup>95</sup>. Swoisty przedobraz tej sztuki można w wierszu *O Troi*, choć może być również odczytany jak podobieństwo zniszczonej Warszawy. Te dwie interpretacje nie wykluczają się. Zasadnicza różnica między Herbertem i jego bohaterem to fakt, że Herbert przeżył drugą wojnę światową i zobaczył zniszczoną Warszawę. Może dlatego nie potrafił napisać na ten temat bohaterski epos, lecz „tylko” opisać ten kataklizmat posługując się obrazem dawnej Troi<sup>96</sup>.

O Troi  
I  
O Trojo Trojo  
Archeolog  
przez palce twój przesypie popiół  
a pożar większy od Iliady  
na siedem strun

<sup>95</sup> „Współczuje więc Herbert z Homerem, lecz w sposób ograniczony na ile potrafi. Chciałby do niego dorosnąć, ale w pewnym sensie go obniża, gdyż nie potrafi prawdziwie zrozumieć swego bohatera nie poprzez jego *Iliadę*, lecz tylko poprzez przypisane mu swoje własne wiersze.” Łukasiewicz, op. cit., str.62

<sup>96</sup> Herbert, Zbigniew: *Struna światła*, Warszawa, 1956, str. 26



Za mało strun  
potrzebny chór  
lamentów morze  
i łoskot gór  
kamienny deszcz

- Jak wyprowadzić  
z ruin ludzi  
jak wyprowadzić  
z wierszy chór –

Myśli poeta doskonały  
jak soli słup  
dostojnie niemy

- Pieśń ujdzie cało  
Uszła cało  
Płomiennym skrzydłem  
w czyste niebo

Nad ruinami wschodzi księżyc  
O Trojo Trojo  
Milczy miasto

Poeta walczy z własnym cieniem  
Poeta krzyczy jak ptak w pustce

Księżyc powtarza swój krajobraz  
Łagodny metal w zgorzelisku

2

Szli wąwozami byłych ulic  
Jak przez czerwone morze zgliszc

a wiatr podnosił pył czerwony  
wiernie malował zachód miasta

Szli wąwozami byłych ulic  
Chuchali na czczo w zmarzły świt

Mówili: przejdą długie lata  
zanim tu stanie pierwszy dom

Szli wąwozami byłych ulic  
myśleli że odnajdą ślad

Na harmonijce  
gra kaleka  
o wierzb warkoczach  
o dziewczynie

Poeta milczy  
pada deszcz

Poeta może krzycheć albo milczeć, ruiny pozostają ruinami i będą zarastać trawą. Trawą trwalszą od ognia.

## DRUGI POKÓJ

Sztuki Herberta ze współczesności są poświęcone konkretnym tematom. Nie ma w nich mitów, niedomówień albo wypowiedzi filozoficznych. *Drugi pokój* został napisany na konkurs Polskiego Radia. Herbert otrzymał za to słuchowisko III nagrodę. O tej sztuce już nie ma wątpliwości, że przeznaczone było od początku dla słuchacza.

W *Drugim pokoju* występują tylko trzy osoby: On, Ona i To, co jest za ścianą. Ostatnia osoba, chociaż jest w rzeczywistości głównym bohaterem, wokół którego toczą się wszystkie akcje dwojga małżonków, w całej sztuce nie powie ani słowa i istnieje jako milczenie, ciszą za ścianą. Cisza jednak może przybierać różne formy.

Cała sztuka to dialog młodego małżeństwa, które mieszka w jednym mieszkaniu ze staruszką. Oni mają jeden pokój, stara pani drugi pokój i wspólnie używają kuchni. Młodym już jednak ta sytuacja nie odpowiada, chcieliby jakoś pozbyć się staruszki i mieć całe mieszkanie dla siebie.

Sytuacja na początku jest bardzo zastrzona. Ona postanawia pokazać starej pani, że przeszkadza i przestaje z nią komunikować. To samo każe, żeby robił też On: „Tylko ty nie mów do niej. Ani słowa. Powietrze”<sup>97</sup>. W początkowej rozmowie wydaje się, że On ma więcej współczucia, bo przypomina, że jest sama - dlatego opowiadała im o wszystkich swoich krewnych oraz „na początku mówiła, że będzie dla nas jak matka”<sup>98</sup>.

Ona trwa na swoim, że stara pani powinna była zgodzić się na przytułek. On jeszcze ostatni raz stoi w obronie współlokatorki i mówi, że nie chciała pójść umrzeć do przytułku, bo „lepiej w domu. Człowiek wstydzi się śmierci”<sup>99</sup>. Czuje się lepiej otoczony własnymi rzeczami: „Chce się coś mieć. To chroni. Kiedy człowiek jest nagi – umiera. Ona też się broni: trzema garnkami, parawanem, kluczem do drzwi”<sup>100</sup>. W skrócie w paru zdaniach na początku dowiadujemy się o starej pani wszystko i widzimy obraz osamotnionej starości.

---

<sup>97</sup> *Dramaty*, op. cit., str.73

<sup>98</sup> *Ibidem*, str.74

<sup>99</sup> *Ibidem*

<sup>100</sup> *Ibidem*, str.75

Małżonkowie wracają do pragmatyzmu. Dowiadujemy się, że ta sytuacja trwa już trzy lata i Ona chce znaleźć wyjście. On podnosi głos, krzyczy: „Mam ją zarąbać siekierą”<sup>101</sup>? W końcu Ona wymyśli rozwiązanie. Postanowią wysłać do staruszki niby list urzędowy w którym wezwano ją „do opuszczenia bezprawnie zajmowanego lokalu”<sup>102</sup>.

Od tej pory, kiedy otrzymana stara pani list, jest przerażona, przestaje wychodzić nawet z pokoju i zamyka się na klucz. Od tej chwili rozgrywa się gra w podsłuchiwanie Tego, co jest za ścianą, ponieważ małżeństwo zdaje sobie sprawę, że stara pani „może umrzeć i nawet nie będziemy wiedzieli”<sup>103</sup>.

On i Ona rozmawiają o tym, iż staruszka ostatnio nie wyglądała dobrze. Całe dni spędzała w szlafroku, miała żółtą i suchą skórę oraz łysiała. Mówią o niej rzeczowo bez odrobiny współczucia, jakby nie chodziło o człowieka, istotę ludzką, ale o rzecz, której trzeba się pozbyć<sup>104</sup>.

Zaczyna cierpieć ich życie miłosne, Ona bowiem ma wrażenie, że stara pani ich podsłuchuje za ścianą, to powoduje prawie kryzys małżeński<sup>105</sup>. Potem zaczną myśleć o wyjeździe do innego miasta, ale dochodzi do wniosku, że wszędzie jest tak samo, ponieważ „za dużo ludzi na ziemi (...) W końcu będziemy stać ciasno stłoczeni od oceanu do oceanu. Na brzegach będzie się topiło starców<sup>106</sup>”. Herbert tutaj pokazał tendencje zaczynając się przejawiać od drugiej wojny światowej do dziś: wcześniej szacunek należał się starszym, mądrym, doświadczonym ludziom, lecz później sytuacja się zmieniła i dominuje kult młodości. Dużo ludzi zaś boi się starości oraz niepotrzebności, bo młodzi nie czują już obowiązku zaopiekować się swoimi rodzicami i raczej uważają, że starzy są do niczego, zapominając, że za niedługo będą w takiej samej sytuacji.

<sup>101</sup> Z poprzedniej sztuki już wiemy, że krzyk jest przejawem strachu. Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem, str.77

<sup>103</sup> Ibidem, str.78

<sup>104</sup> „I chodzi tak, jakby związana była sznureczkami. Pociągnąć mocniej, a wszystko się rozsypie. (...) Kiedy byłem mały, złapałem jeża. Wsadziłem go do pudła od butów i związałem sznurkiem. Rozmawiałem z nim. Stukałem palcem, a on się ruszał. Potem przestał.” Ibidem, str.79

<sup>105</sup> „Niedługo już nie będziemy mogli na siebie patrzeć. Znam już ciebie na pamięć. Czasem mam ochotę odejść.” Ibidem, str.80

On i Ona zajmują się teraz tylko podsłuchiowaniem i starają dowiedzieć się, co się z staruszką dzieje. W końcu zdecydują się zastukać do niej, ale nie dostaną odpowiedzi. Ona mówi: „Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej. (...) Nie ciszej, ale bardziej głucho. Wczoraj było tak, jakby tam ktoś był, ale cicho siedział. Dzisiaj jest tak, jakby nie było nikogo<sup>107</sup>”. Cisza pogłębiła się. On idzie zajrzeć do jej okna z domu naprzeciwko, ale widzi tylko palące się światło. To wydaje im się dziwne, bo staruszka nigdy długo nie paliła światła, więc wyjaśniają to sobie: „Chyba, że jest sama. W ciemności człowiek jest samotny. Nawet sprzęty nie mogą go pocieszyć. Kiedy wychodziliśmy, paliła wszystkie światła. Ona bała się ciemności”<sup>108</sup>.

Nadal nic się nie dzieje, tylko cisza za ścianą się zmienia: „Raczej cisza. Jeszcze inna niż wczoraj. Jak przepaść.” Przekonują jeden drugiego, że są tym zdenerwowani i że ważne jest, że już mają spokój i ciszę. Tylko nie chcą sobie przyznać za jaką cenę. W końcu zdecydują rano wejść do pokoju staruszki, ale nie mogą zasnąć. Świadomość tego, że za ścianą jest umierający albo martwy człowiek, nie daje im spokoju. Ona mówi: „Boję się zasnąć, żeby się nie śniło”<sup>109</sup>. Boi się własnych podświadomych wyrzutów sumienia, które mogłyby się pojawić w śnie. Więc rozmawiają całą noc o swoich marzeniach oraz gdzie pojadą w wakacje, ale poza ich słowami można wyczuć napięcie. On mówi: „Jest tak, jakbyśmy całą noc czuwali nad nią”<sup>110</sup>. Jest możliwe, że bezwiednie dotrzymali starego ludowego obyczaju czuwania nad zmarłym w nocy.

Na drugi dzień rano On wchodzi do jej pokoju i ogłasza, że już po wszystkim. Ostatnia rozmowa toczy się wokół tego, co trzeba zrobić i załatwić. On powtarza: „Nic nie robiłem, a jestem piekielnie zmęczony. (...) Trzeba dużo wywietrzyć”<sup>111</sup>. Mają nadzieję, że świeże powietrze odniesie wszystko – staruszkę oraz ich winę. Naplanują, że w nowym

<sup>106</sup> Ibidem, str. 81

<sup>107</sup> Ibidem, str. 85

<sup>108</sup> Ibidem, str.89. Podobnie w *Jaskini filozofów* jeden z uczniów Sokratesa budzi się nocą i odczuwa lęk. Sokrates radzi mu: „Nie leż w ciemności, bo wtedy zatopią ciebie mętne muzyki. Zapalaj światło i obserwuj przedmioty swego pokoju.” Ibidem Str.19.

<sup>109</sup> Ibidem, str.92

<sup>110</sup> Ibidem, str.93

<sup>111</sup> Ibidem, str.96

pokoju zedrą tapetę i pomalują go na jasny kolor: „...żółty, żeby było zawsze jasno”<sup>112</sup>.

Podsumując: *Drugi pokój* to chyba najokrutniejsza sztuka Herberta. Wytacza w niej najcięższe oskarżenia naszej niewrażliwości moralnej, egoizmowi oraz znieczulicy społecznej.

Co jednak ciekawe, nawet w tej sztuce A. Krajewska znajduje wiersze wolne: „W *Drugim pokoju* spełnione zostały wszystkie zasady dramatu (jest akcja, toczy się dialog, napięcie stopniowane jest dramaturgicznymi środkami, mamy przynajmniej dwie pełnowymiarowe postacie, dialogi w większości pisane krótkimi równoważnikami zdań, oddają przyspieszony oddech mówiących bohaterów). Wystarczyłoby jednak zapisać te wypowiedzi jako wersy i uzyskalibyśmy wiersz”<sup>113</sup>.

Przedstawiony świat w dramacie to jedyne mieszkanie, właściwie tylko pierwszy pokój, w którym siedzą małżeństwo i rozmawiają. Drugi pokój, gdzie znajduje się przestraszona staruszka, to tajemnica, którą trzeba odkryć. Jakkolwiek. Podglądając z kamienicy naprzeciwko, stukaniem. Drugi pokój to również miejsce symboliczne: „jest grobem, pewnym tabu powołanym przez dwójkę bohaterów, jest przestrzenią metafizycznej wiedzy, którą można osiągnąć dopiero po przekroczeniu tabu”<sup>114</sup>. Drugi pokój to ostatnie miejsce staruszki, a może również przyszła kołysanka dla dzieci młodej pary<sup>115</sup>.

W dramacie występują trzy postacie - On, Ona i To, co jest za ścianą. To - stara pani się w ogóle nie odzywa, nie powie w sztuce jedyne słowa, milczy, po otrzymaniu listu nie wychodzi z pokoju. Czwartą, nie nazwaną postacią jest strach: On i Ona się boją tego, co zrobili, starają się jakoś dowiedzieć czy stara pani jeszcze żyje czy nie. Odpowiada im tylko milczenie - milczenie strachu, milczenie umierania, milczenie śmierci.

On w jednej chwili mówi, że chce mu się krzyczeć, nie dodając, że boi się. Strach jest u Herberta zawsze strachem z nieznanego, z czegoś ukrytego głęboko w człowieku. Małżeństwo boi się własnych wyrzutów

<sup>112</sup> Ibidem, str.97

<sup>113</sup> Krajewska, op. cit., str. 193

<sup>114</sup> Guderian – Czaplínska i Kalembe - Kasprzak, op. cit., str. 205

sumienia, nie martwej staruszki<sup>116</sup>. „Eufemicznie mówi się o śmierci, coś za scianą uosabia strach dwojga ludzi przed egzystencją, która nieuchronni spycha ich w świat pozbawiony wartości”<sup>117</sup>.

Herbert wystąpił tutaj jako dobry psycholog, bo potrafił wiarygodnie określić poszczególne role obu osób. Ona to niezadowolona kobieta siedząca całymi dniami w domu (jak wynika z dialogów), nie ma tak naprawdę co robić i stara pani denerwuje ją swoją obecnością. Ona jest też okrutniejsza i podstępna, bo wysłanie listu to jej pomysł. Po drugiej stronie On okazuje przynajmniej na początku dla starej pani trochę zrozumienia, ale jego żona szybko go przekona, że trzeba coś zrobić.

Cały dramat to jeden dialog pomiędzy Nią i Nim, dialog sytuacyjny oraz dramatyczny, bo postanowienia podjęte w rozmowach wpływają na akcję. W tej sztuce nie ma monologu i nie ma didaskaliów oprócz „pauzy,” która podkreśla ciszę, niepewność oraz zdenerwowanie małżonków. Jeżeli chodzi o zastosowany język, to pisze o nim J. Duk: „zasługuje na uwagę nade wszystko język i doskonale zkonstruowany dialog, pełen kolokwializmów, ale wolny od jakiegokolwiek gwary środowiskowej”<sup>118</sup>.

Wszystkie myśli dwojga głównych bohaterów krążą tylko wokół drugiego pokoju, nawet są w stanie generalizować swojego problemu na skalę światową, ale rozmowa na temat wspólnych wakacji nie udaje im się. Bohaterowie są uproszczeni do głosów, które jakby nie żyją, nie mają pracy, rodziców, przyjaciół, znajomych oraz innych przeżyć czy doświadczeń życiowych jak tylko przebywanie w jednym mieszkaniu ze starą panią. Sytuacja i postacie mogłyby się wydawać absurdalne, lecz od tego chroni je surowa logika ich działalności. Najbardziej określona osoba to staruszka, dzięki której autor chce wywołać współczucie.

<sup>115</sup> Ibidem, str. 206

<sup>116</sup> „nasz strach/ nie ma twarzy umarłego/ umarli są dla nas łagodni/ niesiemy ich na plecach/ śpimy pod jednym kocem/ zamykamy oczy/ poprawiamy usta/ wybieramy suche miejsce/ i zakopujemy/ nie za głęboko/ nie za płytko” wiersz „Nasz strach” z *Studium przedmiotu*, op. cit., str.33

<sup>117</sup> Krajewska, op. cit., str. 193

<sup>118</sup> Duk J.: *Między kroniką a moralitetem. O „Drugim pokoju” Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, 1993, seria XLVIII, str. 158

Herbert tutaj powraca do tematu, który pojawia się w jego poezji i esejach - wartość człowieczeństwa, wartość ludzkiego życia i okazuje się, że życie ludzkie warte jest tyle, co drugi pokój w mieszkaniu. Herbert nie oskarża, tylko stwierdza. Wykorzystuje w dialogach minimum słów, ale prawdziwy dramat i tak rozgrywa się poza słowami w ciszy za zamkniętymi drzwiami pokoju.



## LALEK

*Drugi pokój* to sztuka o grozie śmierci, natomiast *Lalek* wyraża raczej zgodę na śmierć, na przemijanie, które jest naturalnym zjawiskiem. *Lalek* to sztuka polifoniczna, wielogłosowa, która skomponowana jest jak utwór muzyczny. Zresztą w podtytule czytamy „sztuka na głosy” i ten dramat różni się od poprzednich. Występujące w nim osoby to nazwane głosy, co wskazywałoby na słuchowisko. To jednak nie zgadza się z didaskaliami, bo trudno dla słuchacza odtworzyć „rozglądanie się po sali” albo „pokazywanie planu bitwy.” Radio jak medium dla tej sztuki jest zakwestiowane już w samym początku tekstu<sup>119</sup>, *Lalek* nadaje się na pewno bardzo dobrze do wystawiania w teatrze.

Z powodu trudności przy opisanu sztuki po kolei, będę w każdej części obserwować poszczególne postaci lub raczej linie dziejowe osobno, ponieważ w tekście przenikają jedna z drugą i każdy mówi swoje, nie zwracając za bardzo uwagi na inne osoby. Autor chciał prawdopodobnie osiągnąć wrażenie, jak przy słuchaniu wieloinstrumentalnego dzieła muzycznego i można powiedzieć, że przy prostym cichym czytaniu *Lalek* traci najwięcej z wszystkich dramatów.

Pierwsza część jest statyczna, nazwa „Opis” zgadza się z jej treścią. Autor wprowadza nas do małego miasteczka, gdzie akurat jakiś dziennikarz robi reportaż. Z przytoczonych danych z geologii, geografii, prehistorii i historii można dojść do wniosku, że chodzi o małe nieznaczące miejsce na wschodzie Polski<sup>120</sup>. Reporter kontynuuje opisu samego miasta, gdzie akurat się znajdujemy – rynku, sądu, fabryki, restauracji, sklepów, jeziora, miejscowych ludzi itd., komentuje, co się dzieje wokół niego. Dziennikarz prowadzi kilka wywiadów: z dzieckiem, który lubi gołębie – żegna go frazesem: „Żegnam naszego rezolutnego gołębiarza...”<sup>121</sup>. Tego rodzaju zwroty lekceważą realizm sztuki i dają

<sup>119</sup> Np. zwróceniem się Reportera do widzów i nie do słuchaczy. Guderian – Czapliska i Kalemba - Kasprzak, op. cit., str. 207

<sup>120</sup> Herbert jeździł do zacofanych rejonów na wschodzie i północy Polski na spotkania autorskie i publikował swoje wrażenia z tych podróży na łamach czasopism. Patrz „Teren”, „W powiecie i jeszcze niżej” oraz „Notatki z terenu” z tomu *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*. Znał więc życie i atmosferę tych miejsc i w *Lalku* pomyślnie ją odtworzył.

<sup>121</sup> *Dramaty*, op. cit., str.104

wrażenia groteski<sup>122</sup>. Dziennikarz rozmawia też z miejscowym listonoszem, poetą, referentem w zakładzie i z Lalkiem, który pojawia się pierwszy raz na scenie.

Dla scharakteryzowania postaci reportera przytoczę fragment z opublikowanego fejetonu Herberta: „Podziwiam reportażyistów. Podziwiam i zazdroszczę im. Zjawiają się w „terenie” na obraz dawnych rycerzy – mściceli, postrach moźnych, opiekunowie maluczkich. Ich wiedza o rzeczywistości jest doskonała, a środki wytępienia zła – zbawienne.”<sup>123</sup> Ten trochę ironiczny opis jest kluczem do dobrodusznego reportera z sztuki *Lalek*.<sup>124</sup> W każdym bądź razie dzięki tej postaci uzyskujemy wszystkie podstawowe powierzchowe informacje o tym miejscu. Głębszy pogląd oferują nam inne osoby pojawiające się w pierwszej części dramatu.

Pamięć historyczną miejscowych ludzi oddaje nam babka mówiąca dialektem, która przytacza wojenne grozy – miasteczko kilka razy przeszło z rąk do rąk walczących stron. Przerywa ona kilka razy głos reportera. Również miejscowy listonosz wspomina w krótkim wywiadzie z dziennikarzem o tym, jak był w armii za cara Mikołaja i zaraził się tyfusem.

W pierwszej części występują również anonimowe głosy dopełniające informacje reportera. Kiedy reporter szuka ratusza, dowiaduje się, że został spalony oraz, że wozy na rynku znaczą, że jest dziś targ, który podkreślony jest przez głosy negocjujące cenę kurczaka<sup>125</sup>. Podobne głosy słychać kiedy reporter mija sąd powiatowy, gdzie toczy się proces o krowę.

Miejscową kulturę ma podnieść bez przerwy grające radio, nadające koncerty muzyki poważnej czy wzniosłe sztuki teatralne. Interesująca

<sup>122</sup> Guderian – Czaplńska i Kalemba – Kasprzak, op. cit., str. 208

<sup>123</sup> *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, „Notatki z terenu”, op. cit., str.671

<sup>124</sup> A. Krajewska na temat Reportera sądzi: „Pierwszą część zatytułowaną *Opis* scala postać Reportera, który wobec wypowiedzi swoich rozmówców ujawnia szczególny dystans, obcość emocjonalną, a może nawet rodzaj obrzydzenia. Reporter opisuje świat całkowicie mu obcy – świat, w którym – posługując się tytułem innego utworu Herberta – brak węzła. Powraca tu, wypróbowana już w poezji, w liryce roli, technika oddania głosu postaciom, aby w ich własnej mowie dokonywała się autokompromitacja bohatera.” Krajewska, op. cit., str. 193

<sup>125</sup> Reporter to komentuje: „Granica między wsią i miastem jest płynna. Obserwujemy tu zjawisko struktur przejściowych, wzajemnego przenikania i nieuniknionych antagonizmów. Można obrazowo powiedzieć, że mamy tu ciągłą walkę między owsem a brukowcem.” *Dramaty*, op. cit., str.102

osoba to poeta Teodor, który lubi spędzać tu wakacje. Jego wiersze o miasteczku i jego okolicach są jednak sztuczne i niewiarygodne, jakby potwierdzał to, co Herbert napisał w jednym z swoich krótkich utworów publicystycznych: „Jest na mapie Polski kilka miejsc, które kojarzą się z czymś określonym, z czyjąś twarzą, domami, pejzażem. A wokół tego tysiące anonimowych punktów, różne Wólki w kwiatkach jabłoni lub pod okapem śniegu, nieznane i egzotyczne jak Honolulu. To zawsze będzie skłaniało do melancholijnych wierszy o kraju. Można je pisać z ogromnej niewiedzy i niejasnych wyrzutów sumienia. Natomiast autentyczny kontakt z prowincją skłania raczej do publicystyki niż do liryzmu”<sup>126</sup>. Może dlatego reportaż, chociaż skłonny do frazesów, jest bardziej prawdziwy niż wiersze poety Teodora.

W tym miasteczku znajdują się „dwa zakłady zbiorowego żywienia. Restauracja i jadłodajnia”<sup>127</sup>. Podobnie jak w opisie miejscowości w reportażu Herberta „Notatki z terenu” z tomu *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*. W restauracji podaje się wódkę, natomiast w jadłodajni tylko wino, którym chciano zastąpić konsumpcję wódki.

W końcu reporter idzie do fabryki obuwia, gdzie robi wywiad z Lalkiem, jednym z pracowników. Okazuje się, że życia kulturalnego prawie nie ma, więc w wolnym czasie chodzi się do miejscowej knajpy nad jeziorem, do Stodoły, bo „tam właściwie wszystkich można spotkać. Całe koleżeństwo”<sup>128</sup>. Lalek robi wrażenie prostego, przeciętnego chłopaka, który trochę się wstydzi wobec reportera. Pierwsza część sztuki kończy się nad jeziorem, gdzie natchniony poeta recytuje swoje okazjonalne wierszyki.

„Kompozycja opisu ma wyraźne cechy kompozycji malarskiej: od panoramy na dalekim planie dochodzi się do szczegółów umieszczanych coraz bliżej punktu centralnego, czyli Stodoły. Tutaj zostanie osadzona i skoncentrowana rzeczywista akcja dramatu. Obraz w części drugiej stabilizuje się. W części pierwszej jego zmienność była dominantą

<sup>126</sup> *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, „W powiecie i jeszcze niżej”, op. cit., str.669

<sup>127</sup> *Dramaty*, op. cit., str.108

<sup>128</sup> *Ibidem*, str.110

dramaturgiczną, teraz funkcję tę – przy zatrzymanym obrazie – przejmuje dialog”<sup>129</sup>.

W drugiej części przenosimy się do "Stodoły", miejscowej knajpy, gdzie w toczących się dialogach rośnie napięcie dramatyczne aż do kulminacji w końcu sceny. W rozmowie wstępnej pomiędzy kierownikiem i kelnerkami dowiadujemy się, jaka tam jest często atmosfera: „...to się tymi kuflami biją (...) -Po co szklanki? –Na wódkę. –I tak wołają w kuflach. Strasznie tłukają szklanki”<sup>130</sup>.

Osoby siedzące ten wieczór w Stodole nie mają imion, autor podkreśla ich anonimowość nazywając je tylko literami. Do pierwszego stołu siada A. oraz B. razem z panną Helą. A. i B. to dwaj starsi panowie, którzy na początku szydzą z młodziutkiej Heli, lecz później ich rozmowa toczy się wokół wspomnień wojennych, ponieważ ten dzień jest „upał, zupełnie jak w trzydziestych dziewiątych”<sup>131</sup>.

Przy drugim stoliku siedzą C., D. i E. Ci już są pijani, E. nawet zasypia. C. i D. bełkotają o tym, jak się lubią oraz wyciągają stare sprawy, po prostu wahają się pomiędzy miłością i kłótnią. W pewnym momencie przychodzi brat Lalka, Żuk, który ma bardzo pilną sprawę do Lalka i musi mu coś ważnego powiedzieć. Zatrzyma go jednak ta trójka pijanych, że z nimi koniecznie musi wypić kieliszek. Z jednego kieliszka zrobi się kilka i starsi panowie zobowiązują go, żeby z nimi jeszcze posiedział: „Pamiętaj, Żuk, jak starszego człowieka nie uszanujesz, nie będziesz miał szczęścia w życiu”<sup>132</sup>. Więc siedzi i pije, choć ciągle stara się ostrzec brata: „Ja, panie Józiu, muszę pójść do brata, bo oni się na niego czają”<sup>133</sup>. Nie uda mu się, Lalek wyjdzie z knajpy wcześniej, niż jego brat zdąży do niego dotrzeć.

Wreszcie u trzeciego stoliku siedzi Lalek ze swoimi „kumplami” F., G. i H. Rozmawiają o dziewczynie, którą Lalek chyba lubi, więc wysyła H., żeby po nią poszedł. Dziewczyna, Lodzia, z nim nie chciała przyjść, chłopaki domyślają się, dlaczego tak postanowiła. Wzmiankują imię

<sup>129</sup> Guderian – Czaplinska i Kalemba – Kasprzak, op. cit., str. 208

<sup>130</sup> *Dramaty*, op. cit., str.113-114

<sup>131</sup> *Ibidem*, str.123

<sup>132</sup> *Ibidem*, str.127

<sup>133</sup> *Ibidem*, str.136

jakiegoś Leona, który też jest Lodzią zainteresowany i mówią o nim, że to wariat. W końcu dziewczyna przyjdzie do nich. Lalek jest z tego powodu bardzo szczęśliwy, nawet cały ich stół zaczyna śpiewać.

Nagle pojawia się ktoś obcy i prosi, żeby z nim Lalek wyszedł, że ma do niego pilną osobistą sprawę. W tej chwili wszystkie pokrywające się rozmowy kulminują. A. jest w najbardziej dramatycznej części swoich wojennych opowiadań. Żuk widzi jak brat wychodzi, chce za nim biec, ale tylko za późno wola: „Lalek, nie wychodź sam! Lalek, oni się na ciebie zasadzili”<sup>134</sup>.

Podobnie jak w *Drugim pokoju* prawdziwa tragedia, zabicie Lalka zdarzyło się poza zasięgiem widza czy słuchacza, na drugim planie. Tajemnica śmierci nie zostaje odkryta. Nieznana jest motywacja poszczególnych osób, brat Lalka nie odkryje swojej informacji, kto chciał Lalka zabić i jego zatrzymanie przez grupkę pijaków nie jest do końca wiarygodne (przecież nie został fizycznie spętany, żeby nie mógł iść do stolika Lalka). „W przypadku Lalka konwencja nieprzedstawienia mordu bezpośrednio na oczach widza jest wykorzystana ironicznie: śmierć bohatera jest wydarzeniem przypadkowym, do niczego nie prowadzi, nikogo nie nobilituje i nie wyznacza żadnego pola wartości, na którym możliwa byłaby *katharsis*. Nie ma tragedii, jest tragigroteska. Reguły klasycznej tragedii, aczkolwiek przywoływane, nie zostają zrealizowane, bo nie mogą się zrealizować w świecie o nieustalonej aksjologii”<sup>135</sup>.

Ostatnia część, liryczna, ma nazwę "Ubieranie do snu". Rozmawiają koledzy Lalka G. i H., że prokurator wszystko spisał i Leona już puścili z więzienia, bo nie zamordował Lalka. Zastanawiają się, dlaczego zdarzyło się to: „-On z nikim nic nie miał. –Może to jakieś stare sprawy. –Mówią, że to nie z nienawiści. –A z czego? –Przez głupotę. I że to nie jego chcieli, tylko kogo innego”<sup>136</sup>.

Nie ma mordercy, nie ma sądu, nie ma protestu przeciwko niewyjaśnionej śmierci, nie ma sprawiedliwości. Jest tylko zrozpaczona

<sup>134</sup> Ibidem, str.138

<sup>135</sup> Guderian – Czaplinska i Kalemba – Kasprzak, op. cit., str.208

<sup>136</sup> *Dramaty*, op. cit., str.140

matka wspominająca, jakim był dobrym dzieckiem i nierozumiejąca, jak to mogło się zdarzyć tak blisko od Stodoły, dlaczego nikt mu nie pomógł, dlaczego nie krzyczał. G., H. oraz Żuk czeszą i przebierają trupa Lalka na ostatnią drogę, spokojnie przygotowują pogrzeb. W tej scenie jest zawarte jest pogodzenie z śmiercią, nikt ją nie kwestionuje, choć jest bez sensu<sup>137</sup>.

O Lalku nawet nie można powiedzieć, że byłby ofiarą, bo autor nie daje w ogóle żadnego tłumaczenia. Ta scena przypomniła mi rumuńską ludową baladę *Miorița*, w której pasterz owiec dowiaduje się od cudownej owieczki, że jego koledzy planują zamordować go. Jego reakcja to nie obrona czy bunt przeciwko losowi, lecz zgoda na śmierć traktowaną jak powrót do grona natury. Podobna jest reakcja przyjaciół Lalka, choć nie ma w niej takiego symbolicznego ujęcia.

Do sceny żegnania Lalka przychodzi poeta Teodor z swoim komentarzem: „Moje nieustanne zdumienie, kiedy stykam się z fenomenem śmierci, a jako artysta żyję w jej dusznym klimacie, potęguje się jeszcze bardziej, gdy dotykam dramatu takiego jak ten. Nagłe dotknięcie losu, który nobilituje pospolitą egzystencję”<sup>138</sup>. Wiersz, który przy tej okazji ułożył jest tak samo pusty jak poprzednie słowa i nie potrafi nawet zbliżyć się do tego, co się zdarzyło. Poeta i jego słowa w tej chwili kłamią, a celem poezji jest przecież wyrażać prawdę. Poezja w tym miejscu okazuje swoje ograniczenia.

Podsumując: Dramat zawiera w sobie różne elementy oraz style literackie: jest narracja, więc epika. Wiersze poety – liryka. Skorzystano również z stylu publicystycznego, naukowego czy potocznego. To wszystko prowadzi do tego, że miasteczko opisywane w części pierwszej rozpada się na poszczególne elementy, które nie mają między sobą wewnętrznych więzów, jakby przez opis zawierający tyle środków literackich została oddana beznadziejność i nuda prowincji.

Jak jednak zauważają E. Guderian - Czaplńska i E. Kalemba – Kasprzak w tym miasteczku brak kościoła i księdza podczas pogrzebu.

<sup>137</sup> „Tytuł *Układanie do snu* daje, nieprzystawalne do prezentowanego na scenie ujęcia, wrażenie tklivości i czulości. To kołysanka i nie pieśń żalobna.” Krajewska, op. cit., str.194

<sup>138</sup> *Dramaty*, op. cit., str.143

„Jest to pominięcie, które pozwala kwestionować realizm – polskie miasteczko bez kościoła i niedzielnego rytuału jest sprzeczne z doświadczeniem. (...) Brak tej sfery, dla której sankcją jest Bóg, powoduje aksjologiczną pustkę świata, w którym żyje i umiera Lalek. Jego śmierć jest więc raczej groteskowa, niż tragiczna – próba znalezienia dla niej punktu odniesienia w różnych wzorcach literackich także nie nobilituje Lalka jak bohatera”<sup>139</sup>.

Przeciwko takim interpretacjom stoją dwie możliwe objaśnienia, dlaczego Herbert napisał sztukę i ani jedno z nich nie zawiera w sobie cech groteski. „Został on napisany po fakcie autentycznego zabójstwa chłopca w małym miasteczku. Nakłoniony prośbami matki ofiary Herbert interweniował w wysokich urzędach na rzecz ukarania sprawców zbrodni, ale bezskutecznie. Jak sam powiada: „z poczucia krzywdy, niesprawiedliwości i własnej niemocy powstała sztuczka (...) nie czuję się rozgrzeszony moralnie, ale nic więcej nie mogłem zrobić””<sup>140</sup>.

Istnieje jeszcze jedno wyjaśnienie do tej sztuki, niewykluczające poprzedniego, które przytacza Bohdan Urbankowski w monografii o Herbercie.<sup>141</sup> Sztuka *Lalek* miała trudności w czasie swojego powstania w dotarciu do radio i do teatru, bo jej bohater miał historyczny wzór. „Wtajemniczeni” ze środowisk AK-owskich (a do takich należał i Herbert) wiedzieli, że UB od kilkunastu lat poluje na ostatniego z antykomunistycznych partyzantów, żołnierza AK i WiN – „Lalka”. Nazywał się Józef Franczak, w 1961 roku ukrywał się na Lubelszczyźnie. Sprawa „Lalka” była głośna w początkach 1961, kiedy na posterunkach MO ukazały się listy gończe za tym „bandytą”. (...) Jeśli sztuka była ponurą przepowiednią, symbolem losu AK-owców, to Herbert niewiele się pomylił. Józef Franczak zginął wskutek donosu 21 października 1963 roku.”<sup>142</sup> Urbankowski sam się od tej hipotezy raczej dystansuje, lecz nie wyklucza, że Herbert o Lalku słyszał i posłużył się jego pseudonimem.

<sup>139</sup> Guderian – Czaplinska i Kalemba – Kasprzak, op. cit., str. 210

<sup>140</sup> Duk, op. cit., str. 152 (cytat Herberta pochodzi z artykułu *Poeta sensu. Rozmowa z Zbigniewem Herbertem*, „ITD”, 1981, nr 14)

<sup>141</sup> Urbankowski, op. cit., str. 434

<sup>142</sup> Ibidem, str.435

## LISTY NASZYCH CZYTELNIKÓW

*Listy naszych czytelników* to ostatnia sztuka Herberta, którą napisał w 1972 roku. Była od początku przeznaczona dla radia, niesie bowiem w podtytule „słuchowisko”. Należy do serii dramatów ze współczesności; jest również oskarżeniem społeczeństwa jak może zniszczyć życie zwykłego, spokojnego człowieka. Można historię życia głównego bohatera nazwać tragedią, jednak nie kończy się śmiercią jak poprzednie dramaty, lecz jakimś pogodzeniem ze zdarzeniami, z jakimś połowicznym życiem.

W tej sztuce Herbert nie wprowadza żadnych didaskaliów, posługuje się tylko ludzkim głosem dokładniej językiem i jego odmianami. Słuchowisko można wyróżnić jak poszczególny gatunek dramatu, bo „realizacja słuchowiska powinna wystarczyć tylko z słowem mówionym, muzyką czy innymi efekty dźwiękowymi, które zastępują wizualną percepcję. Słuchowisko zazwyczaj nie trwa dłużej niż sieśćdziesiąt minut”<sup>143</sup>.

Do bliżej nieokreślonego redaktora przychodzi mężczyzna nazwany po prostu On i opowiada mu o swoich kolejach losu po śmierci żony, ponieważ jak mówi: „Ja nie mam komu powiedzieć.”<sup>144</sup> Dziennikarz po cały czas nie powie ani jedyne słowa, tylko często oferuje opowiadającemu papierosa - ten kilka razy w ciągu tekstu dziękuje i zapewnia go, że nie pali. Nie wykluczone jest, że redaktor to sam poeta, ponieważ tuż na początku: „Pan im już powiedział, że może o mnie napisać tylko 100 wierszy, to znaczy po 2 wiersze na rok mego życia”<sup>145</sup>. Jakby było możliwe streścić bogactwo ludzkiego życia do paru wierszy.

Wszystko zaczęło się po śmierci żony bohatera. Po powrocie z pogrzebu dzwoni do niego ktoś obcy i prosi go, czy nie mógłby dostać ubrania po nieboszczce. Jest to pierwsze przerwanie monologu głównego bohatera, obcy dźwięk telefonu zapowiada początek zmiany. Ten głos to również znamię hienizmu oraz sygnał, jak będzie traktowany w dalszej

<sup>143</sup> Pavera, L. i Všetická, F.: *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc, 2002, „rozhlasová hra“

<sup>144</sup> Herbert, Zbigniew: *Listy naszych czytelników*, „Dialog”, 1972, nr 11, str.5

<sup>145</sup> Ibidem, str.5



kolejności. Został sam, więc jest narażony na zranienie i staje się łatwą ofiarą dla innych.

Po urlopie wrócił do zakładu, gdzie pracował jak księgowy. Koledzy wyrazili mu współczucie i powiedzieli, że ma iść do dyrektora. Ten ma do niego długie przemówienie pełne frazesów i pustych słów, warto tutaj przytoczyć przykład komunistycznej nowomowy: „Zakład pracy w którym spędziliście 15 lat nienagannej pracy, chce Wam zastąpić rodzinę. Chce i może. Jesteście wartościowym członkiem kolektywu. Nie wstydzicie się pracy i praca Was się nie wstydzi. Są chwile w życiu człowieka ciężkie. Bardzo ciężkie. Ale świadomość przydatności społecznej uratowała już niejednego i Was uratuje”<sup>146</sup>. W końcu został poproszony, żeby tymczasowo objął gorszą posadę głównego magazyniera. Zgodził się.

Poza pracą czuł się źle, bo w domu wszystko mu przypominała żonę. Wspomnienia ukrywają się w rzeczach: „Najgorsze są pantofle. Pan nawet nie wie, Panie Redaktorze, ile takie pantofle mogą opowiedzieć”<sup>147</sup>. Kolejny cios nastąpił – otrzymał nakaz zamiany mieszkania, bo metraż jego mieszkania był dla jednego człowieka za duży. „To mieszkanie, w którym spędziłem tyle szczęśliwych lat z moją żoną, to było jak ziemia dla chłopa”<sup>148</sup>. Bronił się, ale w końcu musiał się przenieść. Okazało się, że jego sąsiad i przyjaciel potrzebował jego większego mieszkania.

W nowym mieszkaniu było mu jeszcze gorzej. Na podstawie, kiedyś przeczytanych artykułów o osieroconych dzieciach, wpadł na pomysł, żeby zgłosić się w domu dziecka i zostać rodziną zastępczą. Od tego nie odwróciła go ani wysłuchana rozmowa dwóch kobiet o tym, że dzieci z tego domu to „bandziory”. „Ja, wie Pan, Panie Redaktorze, wtedy miałem jeszcze energię. Wierzyłem, że można zrobić coś dobrego”<sup>149</sup>.

Z przemówienia kierownika domu dziecka wynikało, że na dzieciach stosują taką samą metodę jak I.P. Pawłow na psach kształtując w nich odruchy. Nasz bohater był jednak najbardziej zaszokowany, kiedy

---

<sup>146</sup> Ibidem, str.6

<sup>147</sup> Ibidem

<sup>148</sup> Ibidem, str.7

kierownik przyprowadził kilkunastu chłopaków. „Ustawił ich pod ścianą, a ja miałem wybierać. (...) Zrozumiałem wówczas, jakim podłym stworzeniem jest człowiek. Bo ja zamiast przerwać tę okropną scenę, zacząłem naprawdę wybierać”<sup>150</sup>. Wcześniej wspomniał, że podczas drugiej wojny światowej walczył i był w niewoli. Wtedy często miały miejsce różnego rodzaju przypadkowe wybory, kto zostanie przesłany na śmierć z powodu ucieczki innych, kary itp. Może dlatego był w tej chwili tyle zaskoczony, bo nagle był tym, kto miał wybierać sobie innego człowieka. Jak sam mówi: „Ja naprawdę nie jestem sentymentalny. Widziałem wojnę, widziałem śmierć. Ale dzieci, przynajmniej dzieci, u diabła, powinny być równe”<sup>151</sup>.

W końcu wybrał jednego chłopaka, który zaczął do niego przyjeżdżać w weekendy i przyzwyczaili się powoli jeden do drugiego. „Nie wiem, kto komu był bardziej potrzebny ja jemu, czy on mnie”<sup>152</sup>. Dzięki Piotrusiowi (tak miał chłopiec na imię) jego życie ponownie nabrało sensu i miał bliskiego człowieka, z którym mógł rozmawiać. Niestety ani te szczęśliwe chwile nie trwały długo.

Pracował już rok jak magazynier, choć miało to być stanowisko tymczasowe. Poszła plotka, że został przeniesiony dyscyplinarnie za fałszowanie kwitów. Starał się poprawić swoją reputację, żeby okazało się, jak to rzeczywiście było. Dyrekcja w tej sprawie milczała, więc zwrócił się do Rady Zakładowej, która powołała komisję do zbadania jego sprawy. To spowodowało jeszcze więcej plotek, że skoro powołano komisję, to musi być coś poważnego. Komisja jednak nie była w stanie zacząć pracować. Nasz bohater pisał listy na wszystkie strony: „coraz dłuższe listy i wyjaśnienia, do wszystkich, którzy mogli mi pomóc, bo byłem sam i nikt mnie nie bronił”<sup>153</sup>.

Piotruś do niego przestał przyjeżdżać, bo stwierdzono, że ma zły wpływ na chłopca i „że nie można powierzać opieki nad nieletnimi

---

<sup>149</sup> Ibidem

<sup>150</sup> Ibidem, str.8

<sup>151</sup> Ibidem

<sup>152</sup> Ibidem, str.8

<sup>153</sup> Ibidem, str.9

osobnikowi, przeciwko któremu toczy się postępowanie karne”<sup>154</sup>. To już było dla biednego za dużo, co więcej, w pracy przygotowywano mu wymówienie. Niezaproszony wszedł na zebranie aktywu i zaczął mówić. „Ja już nie mogłem spokojnie, więc zacząłem krzyczeć”<sup>155</sup>.

Został wyprowadzony wprost do karetki pogotowia i przewieziony do kliniki dla nerwowo chorych. W tym miejscu przytacza autor słowa bohatera najcięższe oskarżenia: „To gorsze niż śmierć. Dużo gorsze. Zabierają panu przeszłość, nazwisko, zasługi i jest pan w oczach wszystkich wariat. (...) Najgorsze było to, że teraz mogli o mnie powiedzieć wszystko (...) a ja nie mogłem się bronić. Zresztą w normalnym życiu – czy ja potrafiłem, czy ja miałem możliwość skutecznej obrony”<sup>156</sup>?

Psychoanalityk w klinice okazuje się sam bardziej nerwowo chory niż bohater sztuki. Jego diagnoza brzmiała: psychoza maniakalno-depresyjna. Przytacza: „Bałem się. Wciąż się bałem. Intensywny strach może wypełnić całe życie. Nie tylko chorzy o tym wiedzą. Strach przed czymś nieokreślonym, strach na trzy zmiany, we dnie i w nocy, w każdej sekundzie i bez wytchnienia. (...) To było straszne, bo bałem się czegoś i bałem się strachu. I chciałem zabić ten strach. To znaczy zabić siebie. Bałem się, po prostu bałem się – ja – żołnierz odznaczony za odwagę”<sup>157</sup>.

W końcu, kiedy pogodził się z życiem w klinice, został zwolniony. Otrzymał inną pracę i zapisał się do Związku Filatelistów, żeby mieć czym wypełnić czas poza pracą. W świecie filatelistów ma pewne powodzenia, więc jest z tego dumny. Kończy swoje opowiadanie słowy: „I nie wiem, czy Pan coś o mnie i o takich jak ja napisze. Bo to ani sensacja, ani wielka sprawa. Więc niech Pan nie pisze. Może lepiej nie pisać. Dziękuję Panu za cierpliwość. (...) Ja też byłem cierpliwy”<sup>158</sup>.

Podsumując: Sztuka ta wystawiona jest jak monodram – prawie cała to monolog głównego bohatera oprócz dialogów z kierownikiem domu

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> Znów pojawia się krzyk jako przejaw strachu człowieka, który traci wszystko, co dla niego w życiu ważne.

Ibidem.

<sup>156</sup> Ibidem, str.10

<sup>157</sup> W tym miejscu nie można nie przypomnieć sobie staruszkę z *Drugiego pokoju*, bo tutaj lepiej zrozumiemy, co przeżywała, jak silny może być strach. Ibidem, str.10-11

<sup>158</sup> Ibidem, str.12

dziecka, Piotrusiem oraz Lekarzem. Te dialogi mają jednak charakter sytuacyjny z wyjątkiem rozmowy z kierownikiem domu dziecka, który w końcu zdecydował się oddać na okres próbny chłopca. Całe napięcie dramatyczne leży w monologu, w jego narracji. Nie ma w tym słuchowisku elementów poetyckich.

Wydaje się, że to jest dopowiedzenie do wszystkich poprzednich dramatów z współczesności Herberta, bo bohater nareszcie przemówił. Staruszka z *Drugiego pokoju* przejawiała się tylko milczeniem, jednak umierała sama, przerażona, otoczona tylko swoimi rzeczami. Podobnie *Lalek* został zamordowany poza sceną, nie wiadomo przez kogo, nie zdążył już niczego powiedzieć.

Natomiast tutaj główny bohater, który zostaje skrzywdzony nie milczy, wręcz przeciwnie. Miał doświadczenia wojenne, nie bał się walczyć o swoją prawdę, ale okazało się, że nie ma z kim. Wróg to wszyscy, każdy i zarazem nikt. Odwrócili się od niego koledzy, przyjaciele, ale nie wiadomo, kto zaczął o nim plotkować, komu przeszkadzał. Jego walka przypomina walkę z wiatrakami don Quijota, lecz nasz bohater swoich wrogów nawet nie widzi, więc marnie walczy, pisze listy i wyjaśnienia.

Chociaż jest to człowiek już nie najmłodszy chce mieć swoje miejsce w życiu i trochę szczęścia, którego mu odmawiano. W tej sztuce jest pokazane, co może społeczeństwo, albo po prostu konkretni ludzie zrobić człowiekowi przez swój egoizm, niezainteresowanie, obojętność. Główny bohater jest takim zwykłym człowiekiem, że ma się wrażenie, że to może zdarzyć komukolwiek. To podkreślone jest jego anonimowością, jest to tylko On.

Sztuka jest zbudowana jak dramat: ma akcję oraz napięcie dramatyczne, kiedy jedno złe wydarzenie ściga drugie, z wyjątkiem chwil z Piotrusiem. Akcja osiąga szczyt Jego wdarciem się na zebranie, z którego trafia wprost do kliniki dla nerwowo chorych, gdzie przeżywa jeszcze gorsze chwile. Wychodząc z kliniki zaczyna nowe spokojne życie pracując i kolekcjonując znaczki pocztowe. Czy to katharsis? Szczęśliwy koniec? Pozornie tak, bo w odróżnieniu od innych bohaterów Herberta przeżył i jeszcze dostał szansę opowiedzieć swoją historię. Ten człowiek

prowadzi już na zawsze okaleczone życie zmuszony uciekać w świat rzeczy, które nie są wobec niego wrogo nastawione, nie korzystają z jego nieszczęścia.

To słuchowisko przypomina opowieść *Proces* Franza Kafki, gdzie główny bohater jest oskarżony i skazany na śmierć niewiadomo dlaczego i w końcu egzekucja naprawdę zostaje wykonana. Podobieństwo widzę w anonimowości obu bohaterów (K. i On) oraz w ich działaniu obronnym. Obaj chcą udowodnić swoją rację i niewinność, chociaż nie zrobili niczego złego, otoczenie oskarża ich. Historia Herberta nie jest tak absurdalna, bo umieszczona w rzeczywistości, ostrzegająca oraz oskarżająca: „Panie Redaktorze, czy tak można postępować z człowiekiem”<sup>159</sup>?

---

<sup>159</sup> Ibidem, str. 9

## PODSUMOWANIE TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ

Herbert napisał dramatów w sumie niewiele i nie są one za bardzo długie, pokazał jednak mistrzostwo w tym rodzaju literackim. Nie przekazywał w nich jednak całego kodu teatralnego, można je więc zcharakteryzować jak dramaty homofoniczne<sup>160</sup>. Główny nacisk kładziony jest na słowo zawierające wszystkie najważniejsze myśli.

Herbert jest w stanie wprowadzić do dramatu lirykę jak również epikę, wykorzystuje różne odmiany i style języka polskiego (literacki, urzędowy, sądowy, publicystyczny, potoczny itd.). Przez swoją krótkość i zwięzłość są w pewnym sensie nowatorskie i można znaleźć dla nich odpowiedniki nie tylko w polskiej dramaturgii (np. T. Różewicz), ale również w dramaturgii światowej (H. Pinter i inni)<sup>161</sup>.

Badacze dopatrują się teatralności również w wierszach Herberta, przede wszystkim w masce – alter ego pisarza Panu Cogito<sup>162</sup>. „Gra między dramatem i liryką jest również współtworzeniem obrazu autora – jednocześnie opisującego i przeżywającego świat. A teatralna persona służy skrywaniu ludzkiej twarzy zmagającej się od wieków z dylematem rozumienia i odczuwania cierpienia i potrzeby piękna, świadomości wtopienia w naturę i podmiotowej odrębności”<sup>163</sup>.

Sztuki ze starożytności Herberta uzupełniają jedna drugą. Sokrates z *Jaskini filozofów* odwrócił się od natury i wytrwał w tym aż do końca, choć był świadomy tego, że mógłby uniknąć. Homer natomiast powraca do „ciemnego źródła”, do otaczającego świata drobiazgów i opowiada o nim wierszami. Można byłoby powiedzieć, że szczególnie w *Rekonstrukcji poety* nie ma już niczego nowego, nowych myśli czy obrazów, które nie pojawiły się już gdzieś indziej. Sądzę jednak, że *Rekonstrukcja poety* jest najbardziej osobistą sztuką autora i wyraża w niej swoje literackie przekonania, swój literacki manifest. Uczy pokory.

<sup>160</sup> „Dramat homofoniczny, w którym autor zwraca uwagę przede wszystkim na znaki słowne, które w realizacji teatralnej przemieniają się w postać brzmieniową, inne subkody go nie interesują, stąd nikła obecność dyrektyw przekładowych w utworze.” Marczyński J.: *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny”, 1974, nr 5, str. 105

<sup>161</sup> Duk, op. cit.

<sup>162</sup> Np. Krajewska, op. cit., str. 179

<sup>163</sup> Krajewska, op. cit., str. 195

W dramatach z współczesności (nazywam je tak, pomimo to, że powstały prawie przed pół wiekiem, lecz ich przesłanie jest ponadczasowe) zdziwia zupełna anonimowość postaci. Nie mają one imion (z wyjątkiem *Lalka*), nazwane są tylko literami, zaimkami czy otrzymują ogólne nazwy związane z zawodem. Myślę, że anonimowość wskazuje na zupełną ogólnikowość sytuacji, która jest na tyle uniwersalna, że mogłoby się to zdarzyć gdziekolwiek, komukolwiek. Rozmowy toczące się w knajpie są w takiego rodzaju miasteczkach podobne, egoistyczne małżeństwa myślące w sposób pragmatyczno-okrutny też zdarzają się. I jakby chciał Herbert delikatnie zapytać – czy to nie piszę akurat o was?

O sztukach ze współczesności Herberta można powiedzieć, że są zaangażowane, ponieważ pokazują negatywne zjawiska owych czasów i poprzez słowa albo ciszę oskarżają społeczeństwo, że jest dopuszczalne takie traktowanie człowieka. Autor jest jednak świadomy swoich ograniczonych możliwości: „Historia nie zna ani jednego przykładu, aby sztuka czy artysta kiedykolwiek czy gdziekolwiek zdołały wywrzeć bezpośredni wpływ na losy świata – i z tej smutnej prawdy wypływa wniosek, że powinniśmy być skromni, świadomi swej ograniczonej roli i siły”<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> *Wędzel gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, „Poeta wobec współczesności”, op. cit., str.44

## ESEJE

Esej to gatunek literacki o bardzo długiej historii. Pierwszych realizacji eseju dopatrują się historycy literatury już w starożytności<sup>165</sup>. Za datę powstania eseju jak gatunku literackiego uważa się rok 1580, kiedy francuski humanista Michel de Montaigne wydał książkę zatytułowaną *Essais*. Pierwotne znaczenie tego słowa to „próby”<sup>166</sup>, rozważania nad różnymi tematami dotyczącymi życia, z otwartym końcem. Montaigne przytaczał w swoich tekstach własne przeżycia i doświadczenia oraz cytaty z lektur (najczęściej starożytnych filozofów i klasyków), szukając odpowiedzi na pytanie „jak żyć?”<sup>167</sup>.

Esej to gatunek bardzo zmienny i historycy literatury mieli czasami kłopoty z jego charakterystyką. Wynikały one z dużego stopnia obecności twórcy w tekście, jego subiektywności i pojedynczości<sup>168</sup>. W każdej epoce historii literatury można znaleźć twórców esejów, ale ten gatunek literacki rozwinął się najbardziej w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, wraz z rozwojem dziennikarstwa. Esej to „gatunek na pograniczu publicystyki artystycznej i literatury naukowej”<sup>169</sup>. Można jednak powiedzieć, że to gatunek stawiający autorowi duże wymagania, przede wszystkim jego erudycji oraz obiektywności<sup>170</sup>.

<sup>165</sup> Dzieło Cycerona „O starości” uważa za pierwszy esej I. Sikora w artykule *U źródeł eseju* („Przegląd Humanistyczny”, 1974, nr 3). W czeskiej literaturze naukowej za prekursora eseistę uważany jest przede wszystkim Platon, pierwsze eseje zaś to jego dialogi. Patrz: N. Dolanská, V. Kalina, *Žánry umělecké publicistiky*, Brno, 1984, str. 163 czy Taxová, Eva: *Česká esejistika*, Praha, 1976, str. 17

<sup>166</sup> „Esej to właśnie nic innego jak próba – jakby szkic w malarstwie albo etuda w muzyce.” E. Bieńkowska, *Sztuka eseju*, „Znak”, 1976, nr 1, str.101

<sup>167</sup> Ibidem, str. 103

<sup>168</sup> „Sledujeme-li vývoj eseje v delším časovém rozmezí, nacházíme četné varianty. Příčiny této proměnlivosti spočívají jednak v tom, že v eseji se výrazně uplatňuje autorova osobnost, tudíž, že všichni význační esejisté vytvořili díla svým způsobem jedinečná“. Taxová, op. cit., str. 6

<sup>169</sup> L.Pavera, F. Všetická: *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc, 2002, „esej“, str. 103

<sup>170</sup> „Náročnost eseje spočívá i ve volbě tématu – vyžaduje skutečného odborníka a znalce, který natolik obsáhl zvolenou tematiku (jíz se většinou celoživotně věnuje), že je schopen nalézt i vyjádřit těžiště svého současného úsilí jako prognostické zamyšlení nad jejím dalším vývojem. Bez tohoto hledání, jež je vždy výchozím impulsem ztrácí esej svůj nadhled (mnohdy se tomu nesprávně říká „nadčasovost“) a neguje se vlastně v článkový druh statě. Avšak ani tento aspekt není samospasitelný, neboť esej staví autora před úkol, aby sám zhodnotil svůj vlastní podíl na vývoji zvolené tematiky, aby prezentoval své vlastní omyly i nezdary, jimiž byla poznamenána jeho práce, aby je s odstupem času zhodnotil a uvedl do dobových souvislostí, aby vydal skutečný plod svého nového poznání, k němuž dospěl“. N.Dolanská, V. Kalina, op. cit., str. 141-142



Bardzo dokładne określenie i charakterystyki eseju podał W. Głowala w tekście *Próba teorii eseju literackiego*<sup>171</sup> oraz E. Taxová w tomie *Česká esejistika*<sup>172</sup>. Na przykładach z esejów Herberta sprawdzimy cechy charakterystyczne tego gatunku. Według Taxovej tematyka najczęściej jest z dziedziny kultury, sztuki, literatury czy filozofii. Eseje Herberta odpowiadają mniej więcej tym teoretycznym określeniom, ich tematykę można podzielić na trzy najważniejsze dziedziny: sztuka (głównie architektura, malarstwo i rzeźbiarstwo), historia oraz przeżycia z podróży. Te trzy wątki często przeplatają się w jednym eseju.

Do zrealizowania celu tej pracy wybrałam tylko dwa tomy esejów Herberta - *Barbarzyńca w ogrodzie* i *Labirynt nad morzem*. Jest to z trzech powodów: po pierwsze te dwa tomy powstały wcześniej niż *Martwa natura z wędzidłem*, są więc czasowo bliższe do twórczości dramatycznej. Po drugie akcja *Dramatów* Herberta ma miejsce oprócz współczesności w starożytnej Grecji, dlatego postanowiłam zostać w obrębie kultury śródziemnomorskiej. *Barbarzyńca w ogrodzie* zajmuje się Włochami oraz Francją, natomiast w *Labiryncie nad morzem* zamieszone są eseje wyłącznie o Grecji (i jej wyspach).

Trzeci powód to ten, że tuż po pierwszym eseju z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie* można byłoby włożyć cały *Labirynt nad morzem* i potem kontynuować lekturę resztą *Barbarzyńcy*. Chronologicznie miałyby to sens, ponieważ esej *Lascaux* opisuje małowidła człowieka prehistorycznego w jaskini o tej nazwie w Francji i zakończony jest stwierdzeniem: „Droga była otwarta ku świątyniom greckim i gotyckim witrażom. Szedłem ku nim czując w dłoni ciepły dotyk malarza z Lascaux”<sup>173</sup>. Herbert miał okazję zwiedzić Grecję kilka lat później, kiedy już *Barbarzyńca w ogrodzie* został wydany. Z punktu widzenia chronologii są te dwa tomy powiązane.

Jakimś wspólnym łącznikiem dla wszystkich trzech tomów esejów jest fakt, że Grecja, Włochy, Francja oraz Holandia były w pewnym

<sup>171</sup> Głowala, Wojciech: *Próba teorii eseju literackiego*, [w:] *Genologia polska*, Warszawa, 1983

<sup>172</sup> Taxová, Eva: *Česká esejistika*, Praha, 1976

<sup>173</sup> Herbert, Zbigniew: *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa, 1962, str. 21

historycznym okresie krajem wolnym miast, które stwarzały dobre warunki dla postępu. Wraz z powodzeniem gospodarki i rozwojem swobodnego trybu życia (jak na ówczesny okres), kwitła również sztuka, nauka i architektura, osiągając w swoim czasie szczyt. Starożytna Grecja, kolebka cywilizacji europejskiej, gdzie powstała mitologia; średniowieczne Włochy oraz Prowansja to spadkobiercy kultury rzymskiej, której ciągłość nie została w nich zerwana; siedemnastowieczna Holandia, królestwo mieszczaństwa otoczonego przedmiotami - to miejsca, gdzie powstawały arcydzieła, które warto zobaczyć i kontemplować.

Narrator eseju jakby w odwiedzanych krajach zauważał tylko historię i sztukę oraz krajobraz. Nie ma najmniejszej aluzji do współczesnych realiów, trybu życia, wydarzeń politycznych. Opowiadana historia poszczególnych zabytków kończy się najpóźniej w dziewiętnastym wieku i przy opisach sztuki jakby czas zatrzymał się zupełnie. Oczywiście twórca nie ogląda zabytków w czasie ich powstania, więc odnotuje ich uszkodzenia i na kilku miejscach wyraża się krytycznie o konserwatorach i restauratorach fresków<sup>174</sup>.

Wracając do charakterystyki ogólnej eseju: esej łączy w sobie literaturę naukową oraz piękną. Esej może zawierać mnóstwo faktów, cytatów oraz aluzji do lektur. W odróżnieniu od badacza, esejista nie musi dokładnie przytaczać źródeł swoich wiadomości oraz cytatów<sup>175</sup>, które w eseju służą nie tylko jak tło czy udowodnienie napisanego, ale mogą również pełnić funkcję estetyczną, przedstawiać przerwę w wykładzie itp. Herbert woli przytaczać fragmenty wierszy w języku oryginalnym, nie podając nigdzie tłumaczenia. (Trzeba dodać, że w tomie *Labirynt nad morzem* znajdują się tłumaczenia obcych cytatów oraz przypiski bibliograficzne, lecz te powstały dzięki incjatywie wydawcy a nie z intencji twórcy).

<sup>174</sup> W eseju *Labirynt nad morzem* krytycznie ocenia rolę odkrywcy kretańskiego miasta Knossos Evansa, który postanowił zrekonstruować znalezione ruiny. W eseju *Piero della Francesca* pisze: „W wędrowce przez stulecia aniołowie z fresku pogubili sandały i jakiś niezdarny konserwator musiał je dorabiać.” Rekonstrukcji Akropolu jednak w żaden sposób nie ocenia.

<sup>175</sup> „Cytat w różnych pozycjach i funkcjach towarzyszy temu gatunkowi w całej jego historii“. Głowała, op. cit., str. 487

W tym miejscu docieramy do stosunku twórcy eseju – odbiorcy. Czytelnik eseju to człowiek kulturowy, niekoniecznie wykształcony, ale na pewno interesujący się opisywanymi kwestiami, który jest w stanie zorientować się w tekście, ponieważ twórca eseju nie tłumaczy wszystkich wątków poza tematem eseju. Herbert w eseju *Duszydzka* przytacza przykład króla Boabdila i jego reakcję na wiadomość o upadku Alhamy (wraz z hiszpańskim wierszem). Nie zajmuje się już jednak tym, żeby wytłumaczyć, kto to był, kiedy żył i tła przytoczonego przykładu. Czytelnik powinien być zorientowany albo zorientować się<sup>176</sup>.

W odróżnieniu od studium naukowego, w eseju występuje podmiot twórcy, który nie stara się ukrywać, wręcz przeciwnie swoją obecnością dodaje tekstowi osobistego charakteru i atmosfery<sup>177</sup>. Pierwsze, w czym w ogóle przejawia się twórca, to wybór tematu eseju. Herbert – podróżnik nie wybiera do opisu i omówienia miejsc najbardziej słynnych z przewodników (z wyjątkiem Sieny i Akropolu), choć niewątpliwie też je odwiedził. Często odkrywa nieco zapomniane arcydzieła jak na przykład katedrę w Orvieto, starą grecką osadę Paestum w Włoszech albo północne okolice Paryża, region Valois.

W esejach historycznych widać jego pasję dla ludów zanikłych, poległych i prześladowanych. Dawna kreteńska cywilizacja, Etruskowie, Samończycy, heretycy z południowej Francji czy templariusze, ci wszyscy mają sympatię Herberta, którą może wyrazić tylko przez niezapomnienie, utrwalenie ich losów w swoich esejach<sup>178</sup>.

Co ciekawe, poeta-Herbert to człowiek nie wznoszący się tylko w obłokach sztuki i historii, ale interesują go też sprawy czysto praktyczne – w eseju *Kamień z katedry* czytelnik dowiaduje się, w jaki sposób zbierano fundusze na budowę tak ambitnych dzieł oraz skąd brano materiał, jaką zapłatę otrzymywali rzemieślnicy, czy istniały

<sup>176</sup> „Esej činí čtenáře účastníkem myšlenkového pochodu, předkládá problémy způsobem vybiřejícím k reakci a k domýšlení. Vládne tu často atmosféra vzájemné spolupráce a srozumění autora a čtenáře“. Taxová, op. cit., str. 13

<sup>177</sup> „V eseji vystupuje do popředí úloha subjektu, zatímco ve vědeckém pojednání je autorova osobnost skryta za předmětem a ustupuje do pozadí, někdy téměř až k anonymitě“. Ibidem, str. 12

<sup>178</sup> Podobnie zauważa E. Wiengandt: „Na fakty zapomniane czy traktowane marginalnie składają się opowieści o pokonanych, zapomnianych, zniszczonych przez kataklizm.“ Wiengandt, Ewa: *Eseje poety [w:] Czytanie Herberta*, Poznań, 1995, str. 221

architektoniczne plany tych przedsięwzięć itd. Na pewno przejawiało się tutaj ekonomiczne wykształcenie Herberta, choć tej nauki nigdy praktycznie nie uprawiał.

Dla charakterystyki ogólnej roli podmiotu w eseju przytocze tutaj cytaty W. Głowali: „Na ogół zgodnie wskazuje się na to, że w eseju podaje się ów przedmiot jako subiektywne przeżycie autora. O subiektywizmie mówi się zwykle wtedy, gdy spotykamy się z tym stosunkiem nacechowanym, zaangażowaniem emocjonalnym, gdy wyniki przemyśleń są także nim nacechowane, oraz wtedy, gdy autor eksponuje swą osobowość przez odwoływanie się do swoich uczuć i doświadczeń osobistych”<sup>179</sup>.

Herbert w odróżnieniu od Montaigne’a nie jest podmiotem swoich esejów i można powiedzieć, że pojawia się w nich w sumie rzadko. Zazwyczaj na początku eseju znajduje się krótkie wprowadzenie w ich formie, gdzie czytelnik dowiaduje się, w jaki sposób autor przybył do tej miejscowości, pierwsze wrażenia albo wyobrażenia<sup>180</sup>. Czasami w dłuższym eseju zjawia się autor również w środku eseju, żeby odciążyć tekst po opisie dzieł sztuki albo wykładzie historii<sup>181</sup>. Pojawia się w niektórych esejach też na końcu, pokazując puentę, wnioskując<sup>182</sup>.

W esejach opisujących wydarzenia historyczne (*Sprawa Samos, Obrona templariuszy, O albigensach, inkwizytorach i trubadurach*) nie ma czytelnik wątpliwości po czyjej stronie są sympatie autora – po stronie prześladowanych, atakowanych z powodu igraszek politycznych albo zazdrości. Najbardziej widoczne to jest w eseju *Obrona*

<sup>179</sup> Głowala, op. cit., str. 481

<sup>180</sup> Np. początek eseju *Akropol*: „Nie ma na świecie budowli, która tak trwale okupowała moją wyobraźnię. Zdjęcia, rysunki, opisy stanowiły pokarm wodnisty, pozbawiony zapachu, koloru i tła. Znałem niezłe topografię, wymiary i kontur głównych świątyń (...). Kiedy jechałem tam, rósł we mnie strach, że konfrontacja zniszczy to, co przez wiele lat budowały cierpliwe domysły. I czy będę miał odwagę przyznać się (choćby przed samym sobą), jeśli święte wzgórze i ocalałe na nim resztki świątyń nie przemówią do mnie, jeśli okaże się jedną z wielu, a nie jedyną czy przynajmniej wyjątkową ruiną, pośród wielu rozsianych po świecie ruin?” Herbert, Zbigniew: *Labirynt nad morzem*, Warszawa, 2000, str. 95

<sup>181</sup> W eseju *Siena* po opowiedzeniu dziejów tego miasta jest nagle południe: „Robię szybki bilans, z którego wynika, że stać mnie tylko na kawę i trochę chleba z szynką. Zresztą w południe nie chce się jeść. Wieczorem za to będę mógł urządzić małą rozpustę gastronomiczną.” *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit., str. 81

<sup>182</sup> Np. koniec eseju *Lascaux*: „Wracałem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo, że spojrzełem, jak to się mówi w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności.” *Ibidem*, str. 21

*templariuszy*, gdzie Herbert wykorzysta swoje wykształcenie w dziedzinie prawa, więc cały esej jest wystawiony jak obrona sądowa, zaczynając słowy: „Wysoki Trybunale! W tym procesie, toczącym się sześć i pół wieku, obrona nie ma łatwego zadania. (...) Z pozoru wszystko przemawia przeciwko nim. (...) Naszym zadaniem będzie podważyć wiarygodność tych dokumentów i zachęcić was, Sędziowie, abyście czytali je niedosłownie, abyście zrozumieli tło, mechanizm i dowody śledztwa”<sup>183</sup>. We wszystkich trzech esejach o przemocy cenzura PRL dopatrywała się aluzji do reżimu, i słusznie, jak zauważa B. Urbankowski<sup>184</sup>, Herbert miał więc kłopoty z ich opublikowaniem.

Można powiedzieć, że ingerencje twórcy do tekstu są w obu omawianych tomach różne. W *Barbarzyńcy w ogrodzie* jest mniej wyznań osobistych i tego rodzaju fragmenty są krótsze, natomiast w sumie często znajdujemy się wraz z autorem w kawiarni jedząc na śniadanie omlet z truflami albo smakując miejscowe wino orvietto, którego „opis jest trudniejszy niż opis katedry”<sup>185</sup>. Nawet zdarza się krótka rozmowa z kelnerem (*Il duomo*) albo w Arles rozmawia z staruszekiem pamiętającym pobyt Vincenta van Gogha w tym mieście (*Arles*).

W *Labiryntie nad morzem* Herbert częściej ujawnia swoje uczucia, lęki oraz przesłanie osobiste<sup>186</sup>. Pod tym względem trzeba wyróżnić esej *Lekcja łaciny*, gdzie opis rzymskiego podboju Brytanii przeplatany jest wspomnieniami osobistymi z licealnych lekcji łaciny oraz związkiem łaciny z platonicką miłością autora do dziewczyny mieszkającej po drugiej stronie ulicy. Inny taki bardzo wyznaniowy esej to *Duszyczka*, w którym Herbert wyjaśnia, co go pociąga do wybitnych dzieł sztuki i dlaczego o nich pisze<sup>187</sup>.

<sup>183</sup> Ibidem, str. 191

<sup>184</sup> „Esej zatytułowany *Sprawa Samos*, opowiadający o pacyfikacji małej wyspy przez Ateny, mógł być – i był – odczytywany przez władze i przez opozycję jako tekst aktualny. Szkic dedykowany był Mirosławowi Holubowi, poecie i tłumaczowi Herberta, który po najeździe państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację został wyrzucony z pracy. Ta dedykacja, usunięta w „Odrze”, przywrócona w wydaniu książkowym, stanowiła klucz do właściwego odczytania eseju.” Urbankowski, op. cit., str. 453 – 454, również patrz str. 443, 446 – 447

<sup>185</sup> *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit., str. 64

<sup>186</sup> Podobnie zauważa też A. Fiut: „(W *Labiryntie nad morzem* oraz w *Martwej naturze z wędzidłem* – not. J.N.) wyraźnemu wzmocnieniu ulega w nich podmiotowość wypowiedzi.” Fiut, Aleksander: *Poeta – eseista*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Kraków, 2001, str.135

<sup>187</sup> W takich miejscach tekstu „czytelnik jest obdarzony zaufaniem przez autora, dopuszczony bliżej jego osobowości.” Głowala, op. cit., str. 481

Poza takimi wyżej omawianymi fragmentami jest dla esejów Herberta charakterystyczne używanie form nieosobowych i bezookolicznika<sup>188</sup>. Dla wciągnięcia czytelnika do tekstu używa pierwszej osoby liczby mnogiej<sup>189</sup>, podsuwając mu zarazem swój pogląd: „Zajmiemy się tutaj pewnym epizodem historycznym, zwanym rewoltą lub buntem Samos. (...) Nam to zdarzenie natomiast wydaje się bardziej istotne i bardziej brzemiennie w skutki niż to opisują specjaliści. Ze sprzecznych źródeł i relacji postaramy się zrekonstruować tę historię, nie tając sympatii dla pokonanych.”<sup>190</sup>

Sposób wykładu można według W. Głowali podzielić na linearny oraz nielinearny. Pierwszy wymieniony jest bardziej charakterystyczny dla pracy naukowej, gdzie „panuje na ogół ścisła zależność przyczynowo – skutkowa.”<sup>191</sup> Natomiast sposób nielinearny często spotyka się w eseju i nie można w jego ramach połączyć wszystkie części tekstu w jednej logicznej linii. Autor zaczyna rozważać nad jakimś tematem, na podstawie asocjacji omawia inne sprawy związane z oryginalną kwestią bardzo luźno, jak na przykład esej *O smutku Montaigne’a*.<sup>192</sup>

Z tego punktu widzenia są eseje Herberta bardziej zróżnicowane i da się wydzielić kilka typów. W esejach opowiadających o dziejach historycznych (*O albigensach, inkwizytorach i trubadurach, Obrona templariuszy, Sprawa Samos*) można znaleźć linearny sposób wykładu (podobnie też w częściach niektórych esejów, gdzie omawiana jest historia, np. *Siena, Akropol*). Trzymają linię czasową odbiegając od niej raczej tylko wyjątkowo w celu wyjaśnienia niektórych zjawisk. Pomimo formalnego związku z literaturą naukową, przypominają te trzy eseje

<sup>188</sup> „Bezosoobowość narracji zdaje się być zatem jeszcze jedną figurą właściwej Herbertowi emocjonalnej i stylistycznej powściągliwości, chłodnego rzeczowego dystansu, niechęci do wynurzeń i eksponowania własnej osoby, rodzajem tamy, która z rzadka tylko, w wyjątkowych okolicznościach, pęka, pozwalając wylać się tajonym uczuciom.” Fiut, op. cit., str. 144

<sup>189</sup> To zbliża styl eseistyczny Herberta do stylu naukowego jak tłumaczy go H. Kurkowska i S. Skorupka w tomie *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa, 1959

<sup>190</sup> *Labirynt nad morzem*, op. cit., str. 136

<sup>191</sup> Głowala, op. cit., str.483

<sup>192</sup> Ibidem

raczej opowieść, niektóre części są bardzo dramatyczne, co podkreślane jest zastosowaniem krótkich zdań.<sup>193</sup>

W esejach „podróżniczo-sztukowych” po krótkim wstępie przytoczona jest historia opisanego obiektu, jego opis - jak wyglądał w czasie wizyty Herberta oraz ocena dzieła. Autor krąży wokół dzieła i nie ma niepotrzebnych elementów w eseju, nie posługuje się asocjacjami, żeby zupełnie odwrócić się od wybranego tematu, nie można u niego znaleźć braku systemowości rozważania. „Herbert - eseista – wbrew temu, co zaleca tradycja gatunku – nie zadawała się postawieniem pytania, które prowokuje do rozmaitych, nieraz sprzecznych z sobą, odpowiedzi. Woli od razu ich udzielić i sobie, i czytelnikowi.”<sup>194</sup>

Według W. Głowali ważną cechą eseju to jego otwartość wewnętrzna oraz zamknięcie w sensie całości. W tym punkcie Herbert nie odpowiada tej charakterystyce: „Eseje poety cechuje rygorystyczna kompozycja wykrywalna od akapitu po układ tekstu całej książki. Zasadę tej kompozycji można określić jako klasycznie nowelistyczną, tzn. ciężącą ku wyrażonemu puentą zakończeniu. W opisach dzieł sztuki puentę stanowi końcowa odkrywczą formuła interpretacyjna, w apokryfach – zaskakujący moral”<sup>195</sup>.

W sprawie używanego języka Herbert posługuje się książkową literacką polszczyzną, przeplataną poetyckimi metaforami<sup>196</sup>. E. Wiegandt w tej kwestii pisze: „... autor sięga zarówno do topiki dyskursu naukowego wytworzonego przez krytykę artystyczną „znawców”, jak i, mówiąc jego słowami, do „okolicznościowej, turystycznej poezji” bedekerów czy konwencji diariusza podróży, by je stopić w doskonale spójny i jednolity styl własny. (...) Proporcjonalność budowy składniowej, syntaktyczne i brzemieniowe paralelizmy, aforystyczna wyrazistość akapitów, podział tekstu na odrębnie komponowane, wydzielone konstrukcją, a nie tylko grafiką, części

<sup>193</sup> „Przerażony postępami wrogiej armii usiłuje paktować z legatem papieskim. Bez skutku. Ciężka maszyna wojenna, „armia, jakiej nigdy nie widziano”, raz wprawiona w ruch nie da się zatrzymać. Rajmund-Roger zamyka się w Carcassonne, a krzyżowcy dawną rzymską drogą zbliżają się do Béziers. Miasto położone jest na wzgórzu nad rzeką Orb. Ma solidne mury i dość żywności. ...” *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit., str.159

<sup>194</sup> Fiut, op. cit., str. 139

<sup>195</sup> Wiegandt, op. cit., str.225

<sup>196</sup> Np. morze jest „przepaścią przykrytą lustrem.” *Labirynt nad morzem*, op. cit., str. 60

decyduje o rytmizacji tekstu, który zbliża się do poematu prozą, a niekiedy tylko zapisem różni się od wiersza”<sup>197</sup>.

Herbert poprzez swoje eseje stara się dotrzeć do korzeni europejskiej cywilizacji, żeby znaleźć oraz potwierdzić związek Polski z historią całej Europy. Wracając do teorii eseju W. Głowali, który podsumuje: „Otóż można go zdefiniować (esej-J.N.) jako utwór posiadający w swej istocie refleksję, która realizuje się w nim jako specjalna metoda kształtowania materiału i że jego gatunkowa odmienność polega na odmienności tej metody”<sup>198</sup>. Zbigniew Herbert swoistą refleksją na temat więzi kulturowych rzeczywiście dowodzi ważności pamięci historycznej i konieczności niezapominania o tradycjach, bo bez nich można łatwo zgubić się we współczesnym świecie.

---

<sup>197</sup> Wiegandt, op. cit., str. 227

<sup>198</sup> Głowala, op. cit., str. 493



## BARBARZYŃCA W OGRODZIE

Z pierwszej możliwości wyjazdu Herberta na zachód powstał ten tom esejów. Poeta był świadomy, że taki przywilej dostaje się w Polsce Ludowej tylko nielicznym, więc przez opis swoich przeżyć, doświadczeń, oglądanych dzieł sztuki dopełnionych lekturami jakby przemycał część tego słonecznego śródziemnomorskiego świata dla swoich mniej szczęśliwych współobywateli. „Szukał z pewnością w esejach, jak już zauważono, schronienia przed przekłętymi polskimi problemami oraz mdlącą szarością totalitaryzmu. Pozwolił w nich głośniej niż w poezji przemówić drugiej, zmysłowej, łapczywej, cielesnej stronie swojej natury”<sup>199</sup>.

Nazwa całego tomu: *Barbarzyńca w ogrodzie* jest lekko ironiczna<sup>200</sup>. Barbarzyńcą ma być sam autor, który z „dzikich krajów północy” i w dodatku spoza żelaznej kurtyny trafia do dawnych śródziemnomorskich ośrodków kultury, z których inspirowała się cała średniowieczna Europa. Wyraz „barbarzyńca” można spotkać również w kilku wierszach Herberta, lecz w nich nie przystępuje do niego tak łatwo. Jak np. w wierszu *Wawel*: „I tylko może w noc w gorączce/ w obłędzie w żalu barbarzyńca/ co się od krzyżów i szubienic/ dowiedział równowagi brył”<sup>201</sup>.

Pierwszy esej tego tomu to odwiedziny w jaskini w Lascaux z prehistorycznymi malowidłami na ścianach. Podróż historią kontynuuje w dawnej greckiej osadzie w Włoszech pełnej starożytnych świątyń. Przesuwamy się w czasie i w przestrzeni do miasta Arles w południowej Francji oraz do Orvieto i Sieny w Włoszech. Po esejach zajmującymi się przeżyciami z podróży, oglądanymi dziełami sztuki oraz historią zwiedzanych miejscowości, zmienia Herbert temat i informuje czytelnika o czysto praktycznych sprawach związanych z budowaniem wspaniałych średniowiecznych gotyckich kateder.

<sup>199</sup> Fiut, op. cit., str. 132

<sup>200</sup> „Herbert jest i nie jest barbarzyńcą w ogrodzie, jako że jego poetycka formuła ma także autoironiczny wymiar.” Wiegandt, op. cit., str.216

<sup>201</sup> *Struna światła*, op. cit., str. 67

W układzie naśladują dwa eseje – „apokryfy”<sup>202</sup>, w których autor zdradza tutaj jedno z założeń eseju: unikanie fikcji<sup>203</sup>. Opowiadana historia południowej Francji oraz zakonu templariuszy nie zostawiają wątpliwości po czyjej stronie jest sympatia autora. Kolejny esej to swojego rodzaju szczyt subiektu narratorskiego, bo „wyznanie miłości” do włoskiego malarza Piero della Francesca.

W celu oddania atmosfery i odkrycia warsztatu autorskiego Herberta wybrałam do opisu i analizy ostatni esej tomu *Wspomnienia z Valois*, który podobnie jak *Próba opisanie krajobrazu greckiego* z tomu *Labirynt nad morzem* podzielony jest na kilka podrozdziałów, każdy z nich opisuje inną miejscowość. Po krótkim wstępie przewodnikowego charakteru, w którym autor posługuje się najczęściej bezokolicznikiem odwiedzamy po kolei miasteczka Chantilly, Senlis, Chaalis oraz Ermenonville. Ostatnia część opisuje powrót do Paryża.

W tym eseju zamykającym cały tom można znaleźć powrót do źródeł gotyku, który Herberta tyle fascynuje oraz jego podsumowanie, bo dochodzi do wniosku, że „pojawienie się nowego stylu odpowiadało nowej postawie duchowej”<sup>204</sup>, dla której ważną rolę miało światło. Ważnym punktem gotyckiego wątku to wspinaczka Herberta na wieżę katedry w Senlis. Opis to największe wyeksponowanie subiektu autorskiego w tym eseju. Wspinaczka przypomina zdobywanie góry oraz proces odkrywania tajemnicy, bo stojąc na górze i patrząc na rośliny rosnące między kamieniami subiekt narracyjny stwierdza: „Gotycki jest naturalny”<sup>205</sup>. Już zrozumiano zafascynowanie tym stylem architektonicznym, który przeplata się przez większość esejów.

Poza rozliczeniem się z gotykiem, Herbert też dochodzi najdalej w dziejach z tego tomu. Opisując siedemnastowieczny ogród manierystyczny delikatnie, czasami lekko ironicznie autor podsuwa nam

<sup>202</sup> Nazwę „apokryf” do tego rodzaju esejów użyła np. M. Sugiera w swojej studii *Eseista w ogrodzie kultury* [w:] *Polski esej*, Kraków, 1991

<sup>203</sup> „Na ogół jednak esej unika fikcji: nawet ta zapożyczona z literatury czystej nie ma w nim funkcjonalnie charakteru fikcyjnego.” Głowala, op. cit., str. 487

<sup>204</sup> *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit., str. 249

<sup>205</sup> *Ibidem*, str. 253

swoją ocenę tej epoki i niektórych jej słynnych osób<sup>206</sup>. Trzeba podkreślić, że Herbert to człowiek bardzo wyczulony na wszelkiego rodzaju falsyfikaty i preromantyzm przejawiający się w budowie ogrodów lubił sztuczne kopie jaskiń, ruin i innych przestrzeni uważanych za idealne. Latwo odkryć zgrzyty między tą sielanką i rzeczywistością.

Wracając na początek eseju: przychodzimy do miasteczka Chantilly i autor oddaje pierwsze wrażenia, że czujemy się jak w bajce: „Wśród lasów nad rzeczką, która nazywa się jak dziewczyna z bajki – Nonette, leży Chantilly...”<sup>207</sup>. Podobne wrażenie odczuwa czytelnik przy zwiedzaniu przez autora miniatur: „Trzeba wejść w świat zamknięty jak szklana kula. Znajdujemy się po trosze w sytuacji Alicji w krainie czarów, która złotym kluczykiem otwiera drzwi i widzie najpiękniejszy chyba na świecie ogród, zbyt mały jednak, aby tam wejść”<sup>208</sup>. W rozdziale poświęconym Chantilly przytoczone są historyjki – płotki z historii miejscowej szlachty, w których czuć nostalgię za dawnymi czasami.

Herbert w tym eseju łączy styl popularno-naukowy, dydaktyczny<sup>209</sup> wraz z stylem poetyckim posługując się mnóstwem przyrównań („opactwo jest jak opuszczone gniazdo pod wysokim sklepieniem nieba”<sup>210</sup>) oraz metaforami („lot 80-metrowej wieży zapiera oddech w piersi”<sup>211</sup>). Będąc na wycieczce w okolicach Paryża zatrzymał się dla narratora czas, porusza się tylko w świecie historii i sztuki. Nawet przy opisie współczesnego miasta stylizuje wrażenia do przeszłości: „Ogrody odgradzone od siebie dokładnie i zazdrośnie jak feudalne księstwa”<sup>212</sup>.

<sup>206</sup> „Teoria ogrodów jest bardziej niezbędna do zrozumienia klasycyzmu i preromantyzmu niż teoria poezji.” Na innym miejscu opowiada o markizie, który wychowywał swoich dzieci według zasad zawartych w dziele *Emil* napisanej przez J. J. Rousseau’a. Krótko do tego dodaje: „Mimo to dzieci wyrosły na ludzi normalnych i doszły nawet do znacznych godności.” Ibidem, str. 260 - 261

<sup>207</sup> Ibidem, str. 241

<sup>208</sup> Ibidem, str. 244

<sup>209</sup> „Stylizacja na bedeker, literacka gra z tą użytkową formą wyzwala żartobliwe bądź dowcipne napięcie między wiedzą popularną, podręcznikową a indywidualnym poznaniem, między prywatnością podróży a jej społeczną, dydaktyczną funkcją. Co więcej, pozwala tę poznawczą i dydaktyczną funkcję spełnić w sposób nieostentacyjny.” Wiegandt, op. cit., str. 214

<sup>210</sup> *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit., str. 258

<sup>211</sup> Ibidem, str. 251

<sup>212</sup> Ibidem, str. 241

Okolica Paryża przedstawiona jest jakby za użycia kolorów pastelowych, pólcieni. W ostatnim podrozdziale tego eseju opisuje pożegnanie żołnierza z dziewczyną na przystanku autobusowym. Można to odczytać symbolicznie, jak pożegnanie autora ze spokojną prowincją. Ostatnie słowa całego tomu to: „Znów jestem w ruchu. Śpieszę do śmierci. Przed oczami Paryż – hałas świateł.”<sup>213</sup> To powrót nie tylko z niedzielnej wycieczki, lecz wyjście z całego wspaniałego ogrodu, z Arkadii zamierzchłych wieków.

---

<sup>213</sup> Ibidem, str. 266

## LABIRYNT NAD MORZEM

Ten tom esejów ukazał się dopiero po śmierci autora w 2000 roku, choć jego rękopis był złożony w wydawnictwie Czytelnik już w 1973 roku. Nie został jednak wydany i w 1981 roku po ogłoszeniu stanu wojennego, Herbert odebrał go z wydawnictwa. Oprócz ostatniego, wszystkie inne eseje ukazały się pod koniec lat sześćdziesiątych oraz na początku lat siedemdziesiątych w czasopiśmie literackich.

Tom ten poświęcony jest kulturze starożytnej – pierwszy esej o kulturze minojskiej mógłby zostać od razu drugim esejem w tomie *Barbarzyńca w ogrodzie*, bo niektóre freski z Krety przypominają malowidła z jaskini Lascaux. Układ esejów jest mniej więcej chronologiczny, bo z wyspy Krety przesuwamy się na kontynent, gdzie autor stara się opisać krajobraz grecki, choć w końcu przyznaje porażkę tej próby.

Esej *Duszyca* to najbardziej osobiste wyznanie autora, dlatego pisze takiego rodzaju szkice: „Skoro zostałem wybrany – myślałem – i to bez szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odbrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostać wyborowi i uczynić go wyborem moim. Wyobrazić sobie, że jestem delegatem czy posłem tych wszystkich, którym się nie udało”<sup>214</sup>. Herbert jest niby wysłannikiem wszystkich Polaków, żeby zobaczyć i opowiedział. To poczucie obowiązku, do którego Herbert przystępuje pokornie i poważnie, widoczne było już w *Barbarzyńcy w ogrodzie*<sup>215</sup>, lecz w tym tomie tego nie napisał tak wprost.

To prowadzi do kolejnej różnicy w stosunku do poprzedniego tomu: podmiot narracyjny nie boi się bardziej odkrywać swych myśli i uczuć, napisać ich. Co w *Barbarzyńcy w ogrodzie* można odczytać między linijkami, to w *Labiryncie* często przejawia się jak wypowiedź autora. Kolejny esej *Akropol* jest swojego rodzaju szczytem całego tomu, bo zajmuje się tylekroć na zdjęciach oglądanym i przestudiowanym przez

<sup>214</sup> *Labirynt nad morzem*, op. cit., str. 90

<sup>215</sup> Np. jak wszystko co ważne notuje i rysuje, choć też sobie pozwala na chwilę bezcelnego włóczenia się ulicami. *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit., str. 225

Herberta Akropolem, jednak na początku eseju zdradza swoje wątpliwości, żeby nie został zawiedziony.

*Sprawa Samos* to esej – apokryf, którzy w latach siedzimech, kiedy pojawił się mógł zostać odczytany bardzo dwuznacznie. Ostatnie dwa eseje poświęcone są starożytnym Włochom – Etruskom oraz podbojom Brytanii przez Rzymian. W skrócie mówiąc Herbert nie omija wydarzenie czy lud na marginesie historii, skazane na zapomnienie.

Do szczegółowego opisu wybrałam z tego tomu tytułowy esej *Labirynt nad morzem* zawierający wrażenia z Krety. Podzielony jest na siedem części bez nazwy, lecz każdy podrozdział ma swój temat. Pierwszy to przyjazd na Kretę, drugi odwiedziny muzeum w Heraklionie, trzeci to historia życia Arthura Evansa, odkrywcy cywilizacji minojskiej. Czwarta część wprowadza czytelnika w zagadnienia archeologiczne dotyczące kretańskiej kultury, piąta to opowiadanie o codziennym stylu życia, kulturze oraz religii dawnych Kretańczyków, szósta to teorie o zaniku tej cywilizacji i pod koniec – wyjazd.

Do dawnych mieszkańców Krety przyciąga Herberta ta sama pasja, jak to Albigensów, templariuszy czy Etrusków, o których pisze: „My, którzy jesteśmy dziedzicami zbrodni i przemilczeń, staramy się wymierzyć sprawiedliwości przeszłości; przywrócić głos wielkim niemowom historii, ludom, którym nie powiodło się w dziejach”<sup>216</sup>.

Wstęp do eseju jest pisany w ich-formie, opowiada o podróży na wyspę statkiem – opis Krety wyłaniającej się z chmur to bardzo poetycki rysunek: „Patrzę dalej, jak góra rozrasta się, schodzi wolno, majestatycznie na stopniach, aż przed oczami osiada na morzu łańcuch górski wypełniając horyzont”<sup>217</sup>.

Podczas pierwszego spaceru w Heraklionie przeżywa jednak zdarzenie, które nazwałabym „wąż w raju”. Po wyjściu z „ogrodu” w poprzednim tomu spieszy się ku śmierci. Teraz znów wraca do innej wymarzonej arkadii kulturalnej, lecz podmiot narratorski starzeje się i

<sup>216</sup> *Labirynt nad morzem*, op. cit., str. 147

<sup>217</sup> *Ibidem*, str. 8

śmierć przypomina mu się nawet tutaj będąc w beczasie otoczony zabytkami<sup>218</sup>.

W drugiej części kontynuuje opis muzeum w Heraklionie, gdzie narrator zostanie rozczarowany, bo okazuje się, że prawie wszystkie freski to dzieło restauratorów, jednak stara się opisać dla czytelnika te najszlachetniejsze. Jedyne dzieło, które do narratora przemówiło to sarkofag obrzęd pogrzebny. J. Łukasiewicz stwierdza: „Godziny spędzone przy zamkniętym w szklanej gablocie sarkofagu, nawet przelotna, a zapisana, myśl zwiedzającego, by dać się zamknąć w herakliońskim muzeum na noc – to nic innego jak udział w obrzędzie. Jeśli bowiem – jak w tym wypadku – autor sarkofagu jest tak odległy, tak anonimowy, że w dziele sztuki nie możemy się z nim jako osobą komunikować, to w arcydziele obrzędowym komunikujemy się jakby – poprzez odległą kulturę – z całą ludzkością, w całym czasie i w całej przestrzeni. Narrator, podróżnik tego pożąda i to czyni”<sup>219</sup>.

W trzeciej części Herbert opowiada historię odkrywania Knossos, jak narrator odnotuje życie Arthura Evansa. Chociaż stawia odkrywcy minojskiej cywilizacji wiele zarzutów, jeżeli chodzi o restaurowanie fresków oraz pałacu w Knossos, jest jednak w stanie podziwiać wolę i energię tego człowieka, patrzeć na niego obiektywnie.

W kolejnych częściach poświęconych archeologicznym sporom o starożytność cywilizacji minojskiej, kulturze, religii oraz powodom zniknięcia tego świata widać odczytanie Herberta w tych sprawach. Tekst jest popularno-naukowy, jednak czasami pojawiają się w nim jakby obce cząstki, które wyrażają poglądy autora. Można je ogólnie nazwać „współczucie”.

J. Łukasiewicz w monografii Herberta odniósł tę nazwę do całego rozdziału. Autor sam pisze: „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”<sup>220</sup>. Współczucie wyraża do dzieł sztuki, które niemal personifikuje: „W ogrodzie sztuki znajduje się wielki szpital form

<sup>218</sup> „Widzę się teraz jak we śnie, z boku, bez niemożliwości porozumienia się z moim ciałem, poruszającym się jak wahadło – nieruchomy, przybity do białej przestrzeni, utrwalony raz na zawsze jak na fotografii, złapany w potrzask pozoru z ciężkim cieniem za plecami (...) jakby to wówczas dotknęła mnie po raz pierwszy śmierć w oślepiającym słońcu południa.” Ibidem, str.9

<sup>219</sup> Łukasiewicz, op. cit., str.97

okaleczonych i umierających”<sup>221</sup>. Podobnie traktuje mit o Minotaurze: „Biedny Minotaur! Miałem dla niego, od zamierchłego dzieciństwa, więcej czułości niż dla Tezeusza, Dedala czy innych spryciarzy”<sup>222</sup>. I nareszcie ma współczucie do całej cywilizacji minojskiej, której brak rzeźb monumentalnych i jest w niektórych aspektach bardzo podobna do etruskiej.

Esej ma podobnie jak wszystkie eseje Herberta przemyślaną strukturę i autor trzeba podkreślić, że przy tym mnóstwie przytoczonych faktów autor potrafi nie być nudnym. Opisy sztuki przeplatają wydarzenia z podróży, realia czy osobiste poczucia. Herbert nie pozostawia w ramach możliwości żadnych pytań.

Esej jest zakończony dwoma puentami, pierwsza podsumuje i udowodnia sympatię samego autora do dawnej kretańskiej cywilizacji: „Szczątki imperium, potężnych zamków i stolic nie wznoszą tak bardzo, jak ruiny pałaców minojskich. Wydaje się, że mieszkańcom starożytnej Kreta obca była pycha wielkich cywilizacji. Nie wyzywali losu. Starali się przetrwać w swojej odrębności i w złudnym poczuciu bezpieczeństwa. Rozpętane żywioły były jakby zbyt wielkie i nieproporcjonalnie okrutne w stosunku do tego, co niszczyły. Ich ruiny to ruiny kołyski, ruiny pokoju dzieciennego”<sup>223</sup>. To komentarz do tego, co zostawione zostanie na wyspie. Ostatnie słowa z samolotu patrząc na ziemię: „Wleczemy za sobą szary cień kotwicy”<sup>224</sup>.

Użyta forma pierszej osoby liczby mnogiej, oznacza nie tylko wszystkich czytelników, lecz wszystkich spadkobierców kultury greckiej, bo Kreta to miejsce mityczne, gdzie urodził się w grocie nad morzem Zeus. Kreta to jedna z kolebek naszej cywilizacji.

---

<sup>220</sup> *Labirynt nad morzem*, op. cit., str. 55

<sup>221</sup> Ibidem, str. 13

<sup>222</sup> Ibidem, str.42

<sup>223</sup> Ibidem, str.55

<sup>224</sup> Ibidem



## PODSUMOWANIE

W tej pracy starałam się przedstawić dzieło dramaturgiczne oraz większość dorobku eseistycznego Zbigniewa Herberta. Stanowią na pewno nie mniej ważną część jego twórczości jak poezja, przez którą zdobył największą sławę. W dramatach oraz esejach dowodzi, że nie jest tylko poetą, ale potrafi się również posługiwać narracją – epiką oraz napisać sztukę teatralną.

Jego utwory są związane w najlepszym tego słowa zmysłu, to znaczy bardzo przemyślane, gdzie każde słowo ma swoją wagę oraz wartość i trudno byłoby go wyrzucić nie tracąc sensu czy napięcia dramatycznego. Nie pozostawiają pytań, raczej wzywają do zastanowienia się. Herbert zawsze przystępuje do wybranego tematu uczciwie, co przejawia się na jasnej kompozycji oraz pieśczośliwym doboru słów.

Świat poetycki Herberta jest pełen pokory wobec zwykłych rzeczy stanowiących jedyny pewny punkt, kiedy wszystko inne zawiedzie, oraz wobec człowieka. Herbert pochodząc z dobrej polskiej rodziny i mając przedwojenną klasyczną edukację, nawet po przeżyciu kataklyzmatu drugiej wojny światowej nie uległ różnego rodzaju modom literackim. Jeżeli pisze o sytuacjach, które można nazwać egzystencjalne (jak np. zachowanie człowieka umierającego) nie jest to tylko przejaw egzystencjalizmu (jak jest ogólnie definiowany), lecz wychodzi to z wewnętrznego przekonania poety. Niemniej ważne to unikanie absurdalności – choć czasami stoi na jej granicy, jednak zawsze przedstawia sytuację wyobrażalną w rzeczywistym życiu.

Dramaty oraz wiersze Herberta są usytuowane w polskiej rzeczywistości, odbijają problemy, którymi zajmuje się poeta w ojczyźnie. Natomiast w esejach można poznać inną stronę Herberta: podróżnika pragnącego poznania, wrażliwego obserwatora sztuki oraz człowieka lubiącego życie z jego smaki i wdzięki.

Na początku lat dwudziestych, kiedy już chory wraca do Polski, nie mogąc już podróżować, w tomie *Elegia na odejście* napisał: „zostało mi niewiele/ bardzo mało/ przedmioty/ i współczucie”<sup>225</sup>.

<sup>225</sup> Herbert, Zbigniew: *Elegia na odejście*, Wrocław, 1997, str. 52

## SHRNUTÍ

### Životopis

Zbigniew Herbert se narodil v roce 1924 ve Lvově do rodiny polských patriotů. Po maturitě na klasickém gymnáziu začal v roce 1944 studovat polonistiku na tajné univerzitě ve Lvově. Během druhé světové války se pravděpodobně zapojil do konspirační činnosti Domácí armády (Armii Krajowej). V důsledku nového poválečného uspořádání hranic připadl Lvov Ukrajině a Herbertovi se přestěhovali do Krakova, kde Zbigniew pokračoval ve studiích. Studoval ekonomii, právo a filozofii, která ho ovlivnila nejvíce díky setkání s profesorem Henrykem Elzenbergem.

První Herbertovy verše se ukázaly v „Tygodniku powszechnym“ v roce 1950, debutoval však až v roce 1956 sbírkou *Struna světla*. Během padesátých let vystřídal různá zaměstnání, protože byl přesvědčeným antikomunistou a nechtěl jakkoliv kolaborovat s režimem. V roce 1957 vydal sbírku *Hermes, pes a hvězda* a v následujícím roce se mu povedlo získat stipendium do Paříže, což mu umožnilo procestovat Francii a Itálii. Z těchto cest vznikly eseje shromážděné ve svazku *Barbar v zahradě*.

Během šedesátých let vznikly první zahraniční překlady Herbertových básní a esejů, obdržel také několik literárních cen. Léta 1965 – 1971 strávil na cestách po Řecku a západní Evropě. V roce 1970 vyšly v jednom svazku Herbertova dramatická díla, v roce 1974 byla vydána sbírka *Pan Cogito*, v níž se poprvé objevila postava pana Cogito považovaného za jakési alter ego básníka.

Druhou polovinu sedmdesátých let strávil Herbert v zahraničí, v roce 1981 se vrátil do Polska a zapojil se do vydávání samizdatových knih a časopisů. Ve druhé polovině osmdesátých let odjel znovu na západ. Po změně režimu se již vážně nemocný vrátil definitivně do Polska. Zůstal však veřejně činný a vyjadřoval se k domácí i mezinárodní politice (intervenoval za Kurdy a Čečence, angažoval se rovněž v záležitosti plukovníka Kuklińského). Zemřel v roce 1998 ve Varšavě. Zanechal po sobě devět básnických sbírek, tři svazky esejů

(jeden vydaný posmrtně) a pět dramát. Herbertovy Publicistické útvary, korespondence a nedokončená díla vycházejí postupně dodnes.

### **Dramata**

Herbertova dramatická díla se objevují v rozmezí let 1956 – 1972, jedná se o dvě hry se starověkou tematikou: *Jeskyně filozofů* a *Rekonstrukce básníka* a o tři hry ze současnosti: *Druhý pokoj*, *Lalek* a *Dopisy našich čtenářů*. Ačkoliv pouze poslední zmíněné nese podtitul „rozhlasová hra“, zbývající dramata je možné poměrně snadno zinscenovat pro rozhlas. Scénických poznámek se v těchto divadelních hrách objevuje velmi málo, o to důležitější roli hrají slova a zvuky, od křiku až po mlčení, které může získávat různé odstíny (např. v *Druhém pokoji*).

Herbertova dramata mají poměrně sevřenou formu a s výjimkou *Lalka* se v nich nevyskytuje příliš mnoho postav. Jeho hrdinové mají několik společných rysů: prožívají těžkou životní situaci, jejíž vyústěním je smrt (*Jeskyně filozofů*, *Druhý pokoj*, *Lalek*) nebo zmrzačení, ať už fyzické (*Rekonstrukce básníka*) nebo psychické (*Dopisy našich čtenářů*). Hlavní hrdinové jsou všichni do značné míry anonymní. O životě a působení filozofa Sokrata víme pouze díky jeho žákům; básník Homér je znám svými eposy, ale o něm samotném nevíme nic. *Lalka* téměř nepoznáme a už je zabit; stařenka bydlící v „druhém pokoji“ mlčky umírá. „On“ z *Dopisů našich čtenářů* je anonymním hlasem, který však vylíčením svých osudů obviňuje celou společnost, že může tak křivdit obyčejnému člověku.

Herbert na nevelkém prostoru dokazuje, že vládne mnoha literárními formami a styly. V dramatech se objevují lyrické i epické pasáže, součástí *Rekonstrukce básníka* je i několik básní. Pokud jde o jazykové styly, pak především v *Lalku* využívá úřední, soudní, publicistický, poetický i hovorový styl, které společně vytváří dramatický celek.

*Jeskyně filozofů* je Herbertovým nejrozsáhlejším a nejvíce ceněným dramatem. Pojednává o posledních dnech aténského filozofa Sokrata, jehož navštěvují učňové a přátelé. Je to svým způsobem drama o svobodném rozhodnutí přijetí smrti a vyrovnání se s ní. Postava Sokrata

ukazuje, kam může vést věrnost ideologii (ať už jde o náboženství či filozofický systém). V této hře si Herbert dovolil i několik narážek na politickou současnost.

*Rekonstrukce básníka* je nejosobnějším dramatem autora. V této divadelní hře už vystupují pouze hlasy: profesor, který je prototyp nudného, úzkoprsého vědce; Homér, který je živoucí bytostí bojující se svým strachem z oslepnutí. Poté, co k této tragédii dojde a básník skutečně ztratí zrak, stane se mnohem šťastnějším a vyrovnanějším. Už nezpívá na tržišti hrdinské eposy, ale objevuje hmatem svět drobných věcí, které jsou jediné opravdové.

*Druhý pokoj* je kruté drama, protože posluchač, divák či čtenář je svědkem tichého umírání staré ženy, která překáží mladým manželům ve společném bytě. „On“ a „Ona“ v podstatě zabijí stařenku svou lhostejností a egoizmem v jednom dlouhém dialogu přerývaném mlčením „Toho, co je za stěnou“.

*Lalek* je polyfonické drama, prolíná se v něm mnoho různých hlasů, které dávají dohromady obraz života v malém provinčním městečku, v němž je jednoho dne z neznámých důvodů zabit mladý chlapec. Herbert v jednom rozhovoru přiznal inspiraci k napsání tohoto dílka skutečnou událostí. B. Urbankowski naznačuje, že pod přezdívku Lalek vystupoval jeden z posledních partyzánů Domácí armády bojující ještě na počátku padesátých let proti socialistickému režimu.

Hrdina *Dopisů našich čtenářů* promlouvá jakoby za obě téměř mlčící hlavní postavy předcházejících dvou dramát. Pokouší se po smrti ženy vést normální život, ale ocitá se ve spirále křivd, které na něm páchá lhostejná, egoistická společnost, až skončí v psychiatrické léčebně. Je odtamtud propuštěn a aby dodal svému životu nějaký smysl, upnul se na neživé poštovní známky.

### **Eseje**

Herbertovy eseje vyšly ve třech svazcích: *Barbar v zahradě*, *Labyrint nad mořem* a *Zátiší s uzdou*. Tematicky se zabývají uměním, historií a zážitky z cest po Itálii, Francii, Řecku a Holandsku. V této práci jsem se zabývala pouze prvními dvěma uvedenými knihami, protože časově i prostorově spolu více souvisí. Výběr států, o kterých

Herbert píše není náhodný – pohybuje se vždy v období, v němž v dané zemi existovala svobodná města – centra pokroku, s nimiž byl spojen rozkvět nejen ekonomický, ale i kulturní.

Autor téměř ignoruje současné realie, pokud hovoří o historii, dostane se nejdál do devatenáctého století. Přítomnost vypravěčského podmětu je patrná nejen z výběru témat (až na výjimky se jedná o díla, místa či události méně známé či zapomenuté), ale také osobními vstupy do textu vyprávěného většinou ve třetí osobě, často za pomocí neosobních tvarů sloves. Herbert nenechává nikoho na pochybách na čí straně jsou jeho sympatie, nezanechává nezodpovězené otázky. To souvisí i s jasně promyšlenou kompozicí každého eseje a jeho zakončení pointou.

Pokud jde o jazyk, píše autor spisovnou knižní polštinou a vypomáhá si v některých místech literárními metaforami (do té míry, že text by mohl být básní v próze). Esej občas připomíná knižního průvodce po dané zemi, jindy přibírá populárně - naučný charakter.

Svazek *Barbar v zahradě* je výsledkem první zahraniční cesty autora, kterou uskutečnil koncem padesátých let. Snažil se svým méně šťastným krajanům „propašovat“ kousek středomořského slunce v podobě této knihy. „Barbarem“ má být vypravěčský subjekt, který pochází ze severu a navíc zpoza „železné opony“. S výjimkou úvodního eseje o pravěkých malbách na stěnách jeskyně v Lascaux, je celý svazek věnován gotice a renesanci. Autor není jen nadšeným obdivovatelem kateder, ale zajímá ho také, za jakých podmínek povstávaly, odkud se braly peníze na jejich výstavbu apod. Ve dvou „historických“ esejích se zastává nespravedlivě pronásledovaných katarů a templářského řádu.

V *Labyrintu nad mořem* nás autor zavádí do dávné Hellady. Úvodní esej je věnován kolébce řecké civilizace – ostrovu Kréta. V následujících se seznamujeme s řeckou krajinou a slavnou Akropolí. Esej *Věc Samos* měl ve své době aktuální přesah: je věnován českému překladateli Herbertových básní Miroslavu Holubovi, jenž v době normalizace ztratil zaměstnání. Poslední dva eseje jsou věnovány starověké Itálii – Etruskům a římskému dobývání Británie. Poslední zmíněný působí dojmem nedokončeného díla.

## ANEKS I.

**Czeskie wydania Herberta:**

- *Studium předmětu* (z tomów *Struna światła; Hermes, pies i gwiazda; Studium przedmiotu*), przetłumaczyli Vlasta Dvořáčková i Miroslav Holub, SNKLU, Praha, 1965
- *Poslání pana Cogito* (z tomów *Pan Cogito; Raport z obleżonego miasta i inne wiersze*), przetłumaczyli Vlasta Dvořáčková i Miroslav Červenka, Československý spisovatel, Praha, 1991
- *Jeskyně filosofů* (*Jaskinia filozofów*), przetłumaczyły Vlasta Dvořáčková i Irena Lexová, Dilia, Praha, 1994
- *Epilog bouře* (wybór z tomów: *Struna światła; Hermes, pies i gwiazda; Studium przedmiotu; Napis; Pan Cogito; Raport z obleżonego miasta; Elegia na odejście; Rovigo; Epilog burzy*), przetłumaczyli Vlasta Dvořáčková, Miroslav Červenka i Miroslav Holub, Mladá fronta, Praha, 2000

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia podmiotowa:

- Herbert, Zbigniew: *Barbarzyńca w ogrodzie*, 1962, Czytelnik, Warszawa
- Herbert, Zbigniew: *Dramaty*, 1970, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Herbert, Zbigniew: *Dramaty*, 1997, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Herbert Zbigniew: *Elegia na odejście*, 1997, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Herbert, Zbigniew: *Labirynt nad morzem*, 2000, Zeszyty literackie, Warszawa
- Herbert, Zbigniew: *Listy naszych czytelników*, „Dialog”, 1972, nr 11
- Herbert, Zbigniew: *Pan Cogito*, 1998, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Herbert, Zbigniew: *Rovigo*, 1993, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Herbert Zbigniew: *Raport z oblężonego miasta*, 1993, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Herbert, Zbigniew: *Studium przedmiotu*, 1997, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Herbert, Zbigniew: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, 2001, Biblioteka „Więzi”, Warszawa

### Bibliografia przedmiotowa:

- Bieńkowska, E.: *Sztuka eseju*, „Znak”, 1976, nr 1
- Chrzastowska, Bożena i Wysłouch, Seweryna: *Poetyka stosowana*, 1987, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa
- Dolanská, Nora i Kalina, Vladimír: *Žánry umělecké publicistiky*, 1984, Novinář, Brno
- Doležal, Miloš a Turek, Petr: *Poezie je překonáním imaginace (rozhovor s francouzským básníkem Yvesem Bonnefroy)*, „A2“, 2005, nr 10
- Duk J.: *Między kroniką a moralitetem. O „Drugim pokoju” Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, 1993, seria XLVIII

- Franaszek Andrzej: *Poznawanie Herberta*, 1998, Wydawnictwo Literackie, Kraków
- Głowala, W.: *Próba teorii eseju literackiego*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, 1983, PWN, Warszawa
- Hofman J.: *Świat bez mitów*, „*Życie literackie*”, 1971, nr 42
- Jarosiński Z. : *Dramaty Herberta*, „*Tygodnik Kulturalny*”, 1971, nr 2
- Kaliszewski, Andrzej: *Zbigniew Herbert*, 1993, SPONSOR, Kraków
- Kopaliński, W.: *Słownik mitów i tradycji*, 1985, PIW, Warszawa
- Kruk S.: *Teatr Byrskich i Dramat Herberta*, „*Więź*”, 1968, nr 9
- Kurkowska, Halina i Skorupka, Stanisław: *Stylistyka polska. Zarys*. 1959, PWN, Warszawa
- Lisiecka A.: *Dramaty dawne i nowe*, „*Wiadomości*”, 1971, nr 9
- Łukasiewicz, Jacek: *Herbert*, 2002, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław
- Marczyński J.: *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „*Przegląd Humanistyczny*”, 1974, nr 5
- Pavera, L. i Všetická, F.: *Lexikon literárních pojmů*, 2002, Olomouc
- Sikora, I.: *U źródeł eseju*, „*Przegląd Humanistyczny*”, 1974, nr 3
- Szapkowska M.: *Kuszenie Sokratesa*, „*Twórczość*”, 1971, nr 1
- Taxová, Eva: *Česká esejistika*, 1976, SPN, Praha
- Trznadel, Jacek: *Ironiczny apokryf Herberta*, „*Odra*”, 1971, nr 2
- Urbankowski, Bohdan: *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony*, 2004, Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom
- Winniczuk, L.: *Słownik kultury antycznej*, 1986, Wiedza Powszechna, Warszawa

### **Źródła internetowe:**

Internetowa encyklopedia *Wikipedia*, 26.2.2006

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew\\_Herbert](http://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_Herbert)

Strony o Z. Herbercie, 26.2.2006

[http://www.wdq.home.pl/herbert/o\\_sobie.htm](http://www.wdq.home.pl/herbert/o_sobie.htm)

Strony o Z. Herbercie Piotra Rykaczewskiego, 27.2.2006

<http://zbigniew-herbert.com/>