

Małgorzata Peroń

"Ślad dłoni szukający..." : Kształty w poezji Zbigniewa Herberta

Colloquia Litteraria 1/2/4/5, 99-125

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAŁGORZATA PEROŃ

ŚLAD DŁONI SZUKAJĄCY...
KSZTAŁTY W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA

Twórczość poetycka Herberta rozpoznawana jest przez badaczy literatury jako przykład reizmu, będącego nobilitacją przedmiotu i konkretności. Porównuje się ją do poezji Francisa Ponge'a, autora *Po stronie rzeczy*, oraz Mirona Białoszewskiego i jego *Obrotów rzeczy*. Wszyscy trzej za temat swojej poezji wybierają przedmiot, choć niewątpliwie istnieją zasadnicze różnice pomiędzy nimi¹. Herbert daje rzeczom osobowość, tworzy ich własną mitologię, w odważny sposób korzysta z metafory i porównania. Chce uchwycić ich utajone aspekty, które nie zostały zafałszowane poprzez ludzkie wartościowanie. Przedmiot nie jest jednak dla Herberta ważniejszy niż człowiek, choć obserwując mnogość tytułów, w których pojawiają się rzeczy, mogłoby wydawać się inaczej (przykładami są wiersze oraz krótkie formy prozatorskie: *Studium przedmiotu* (SP², 54), *Kamyk* (SP, 59), *Stolek* (SP, 61), *Komin*

¹ Zob. M. Łukaszuk-Piekara, *Druha historia świata*, [w:] tejsze, „niby ja”. *O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997, s. 146-149.

² Stosuję następujący zapis: po skróconym tytule tomu podaję numer strony, na której znajduje się cytowany wiersz. Korzystałam z następujących wydań utworów Zbigniewa Herberta:

SŚ – *Struna światła*, Wrocław 1994.

HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1967.

SP – *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997.

N – *Napis*, Wrocław 1996.

PC – *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

ROM – *Raport z obłązonego Miasta*, Wrocław 1992.

(SP, 74), *Zegar* (SP, 76), *Guzik* (HPG, 108), *Guziki* (R, 21), *Skrzypce* (HPG, 107), *Muszla* (HPG, 114), *Miasteczko* (HPG, 129), *Mur* (HPG, 130), *Wieża* (HPG, 134), *Kawiarnia* (HPG, 135), *Harfa* (HPG, 137), *W szafie* (HPG, 164), *Luneta kapitana* (HPG, 173), *Elegia na odejście pióra atramentu i lampy* (EO, 47) oraz inne.

Przedmioty u Herberta istnieją m.in. poprzez kształty, czyli: zarys, figurę lub bryłę, która ten przedmiot przypomina. To także kontur, forma oraz sylwetka. Ich wyróżnikiem jest konkretność, namacalność. Słowo „kształt” pojawia się w poezji Zbigniewa Herberta w dwóch kontekstach znaczeniowych. Może być dookreślone przez rzeczownik albo występować samodzielnie.

W pierwszym przypadku zostaje przypisane do konkretnego przedmiotu i określa jego formę. W *Napisie ze Struny światła* czytamy, że „kształt ruin znieczuła” (SŚ, 18). Ruiny są w tym wypadku ważniejsze znaczeniowo, ich forma – rozbite, skruszone ściany – jest metaforą świata dotkniętego wojną. W wierszu *Ołtarz* – z tego samego tomu – czas niszczy wyrzeźbioną scenę, która ukazuje procesję ofiarną. Widz, przyglądający się miejscu zatartemu przez czas, zastanawia się, dlaczego zniknęły „kształty człowiecze” (SŚ, 64). Kształt w tym przypadku oznacza wyobrażenie postaci ludzkiej, utrwalonej w kamieniu.

W *Epizodzie* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* pojawia się obraz wody, która powoli „wypełnia / kształty stóp które znikły” (HPG, 70). Nie pozostało nic z rozmowy prowadzonej na plaży; jedynym, widocznym śladem obecności człowieka jest forma odbita w piasku. W *Rovigo* podmiot opisujący życie tytułowego Chodasiewicza (faktycznie mowa jest o Czesławie Miłoszu) stwierdza, że „przez wszechświat od narodzin aż do zgonu / na wzburzonej fali płynął na kształt glonu” (R, 45). Porównanie to staje się synonimem nieokreśloności, braku celu, a także małości.

EO – *Elegia na odejście*, Wrocław 1992.

R – *Rovigo*, Wrocław 1992.

EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1997.

WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, Warszawa 2001.

W prozie *Martwa natura* Herbert pisze:

Z przemyślną niedbałością wysypano na stół te kształty przemocą odłączone od życia: rybę, jabłko, garść jarzyn przemieszanych z kwiatami.

(*Martwa natura*, HPG, 156)

Kształt zostaje wprowadzony do poetyckiego opisu dzieła malarzkiego. To, co zostało ukazane przez malarza, to przedmioty codzienne, które tak chętnie upodobali sobie malarze holenderscy.

Kształt występuje także jako samodzielna częśćka znaczeniowa. W utworze *Do Apollina* pojawia się „ślad dłoni szukający kształtu” (SŚ, 22). Oznacza on tutaj formę ładu i porządku, możliwość powrotu do czasu młodości, która pozbawiona była niszczącej siły wojny. To także symbol początku, mitycznej krainy ładu i harmonii. O tym, co jest niesprecyzowane i pozbawione formy, Herbert powie, że jest „tworem bez gotowych kształtów” (*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ, 56). Rzeczy pozorne, które mają i zwodzą, poeta nazwie „kształtami / co są pustką” (*Stolek*, SŚ, 61). Po człowieku zostaje pamięć nie tylko rzeczy ważnych i doniosłych, ale także czynów pospolitych, zwyczajnych, które autor *Elegii na odejście* nazywa „kształtem błahym” (*Oltarz*, SŚ, 64). „Wygnańcem kształtów oczywistych” określa siebie podmiot w wierszu *Architektura*. Formy podstawowe, tworzące harmonię „sztuki z fantazji i kamienia” (SŚ, 37), są nobilitowane przez podmiot, który przebywa już w świecie kształtów pozbawionych porządku i stałości. Kształt to także jakość zmysłowa, podobnie, jak dźwięk i kolor (*Pora*, EB, 67).

Przytoczone cytaty pokazują, że statystycznie najczęściej utworów z literalnie pojawiającym się słowem „kształt” występuje w debiutanckim tomie poety – *Struna światła* (1956) oraz w drugim zbiorze jego wierszy – *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Oba bardzo często poruszają tematykę doświadczenia wojennego. Kształt pojawia się wówczas jako synonim pustki i znikomości ludzkiego życia: znikają kształty człowiecze, na pustym cokole ręka poszukuje utraconej formy, wreszcie kształt sam staje się pustką. W innych utworach oznacza wizerunek,

przedstawienie. Łączy się ze zmysłem wzroku. Wynika z przestrzennego odbierania świata, podkreśla trójwymiarowość przedmiotów. Często pojawia się u Herberta w kontekście dotyku – dłoń szuka kształtu (*Do Apollina*, ŚŚ, 22), myli się oko i „kłamie ręka”, gdy „dotyka kształtów co są pustką” (*Stolek*, ŚŚ, 61). W późniejszych wierszach Herberta kształt staje się synonimem ładu.

Samo pojęcie można odczytać nie tylko literalnie. Jego zakres znaczeniowy jest niezwykle szeroki. Dlatego opiszę te formy w poezji Herberta, które, choć nie opatrzone słowem „kształt”, charakteryzują się przestrzennością i konkretnością, i jednocześnie należą do stałego i trwałego wyposażenia kultury. Przynoszą prawdy proste, oczywiste, wyrosłe zarówno z codziennego, jak i kulturowego doświadczenia, przez co są natychmiast rozpoznawalne.

Barbara Sienkiewicz zauważa, że poezja Herberta przywołuje zjawiska, które należą do obiegowych skojarzeń, zapamiętanych przedstawień. Autor *Struny światła* odwołuje się do doświadczenia czytelnika³. Nie jest to jednak tylko kopiowanie przedmiotów rzeczywistych, Herbert posługuje się nimi tak, jak malarz posługuje się farbą: czyni je tworzywem. Buduje przy ich udziale nową jakość, która nadal pozostaje rozpoznawalna. Jak pisze Sienkiewicz, Herbert stosuje zabieg „odświeżania skamielin zbiorowej wyobraźni i wiedzy”⁴. Kwiatkowski stwierdza, że dla Herberta rzecz nie polega na odkryciu drogi ku nowej figuratywności. Poeta chce „dotknąć” istoty rzeczy, dąży do odkrycia „prostoty – najprostszej”⁵. Celem jego twórczości nie jest nowość, szokowanie odbiorcy, lecz doskonałość⁶. Kaliszewski zaś pisze, że Herbert dobiera słowa możliwie proste, ale niejednoznaczne, uniwersalne⁷. Tak jest na przykład z motywem kamienia, skrzydła, ptaka.

³ B. Sienkiewicz, *Poezja „kształtów oczywistych”*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 156.

⁴ Tamże, s. 161.

⁵ J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 275.

⁶ Tamże, s. 265.

⁷ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 33.

Kształty w poezji Herberta wywoływane są za pomocą ręki i wyobraźni. Dłoń i myśl, która rodzi się o danym przedmiocie sprawia, że kształt zostaje wydobyty, stworzony. Szczególnie widoczne jest to w tomie *Studium przedmiotu*. Świat i wszystko, co jest związane z życiem człowieka, ma swój początek w ruchu dłoni. Dwa czynniki – ciało i umysł, pozornie odległe, współdziałają ze sobą w powoływaniu przedmiotów.

Ręka, dłoń, palce, pięść w poezji Herberta wyrażają wprost, ale i symbolizują różne stany i sytuacje: człowieczeństwo, emocje, kreację. Ręka jest metaforą człowieka (*Próba opisu*, SP, 53), obrazem jego starzenia się (*Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*, PC, 41), stanowi medium porozumienia z drugim człowiekiem i społecznością (*Węgram*, w pierwszym wydaniu tomu: *** [*Stoimy na granicy...*], HPG, 104), poprzez zmysł dotyku jest narzędziem poznania (*Dotyk*, HPG, 12), posiada również moc stwarzającą (*Pudełko zwane wyobraźnią*, SP, 5)⁸.

W mowie potocznej ręka wyraża działanie w jego rozmaitej formie. Dłoń stwarzająca jest motywem zakorzenionym głęboko w kulturze i sztuce, sięgającym już starożytności. Dorothea Forstener pisze:

Ludy w prastarych czasach widziały w ręce symbol tworzącej i kształtującej wszystko siły natury, mianowicie subtelnego, pełnego artyzmu formowania, które podziwiamy we wszystkich jego dziełach. Interpretacja ta odnosi się także do symboliki palców, które przede wszystkim cechuje niezwykła zręczność. Godne uwagi jest staroegipskie przedstawienie słońca, jako symbolu tworzenia stanowiącego o rozwoju życia i wielorakich darach istot – wszystkie promienia tego słońca przybierają kształt rąk⁹.

Odwołując się do przytoczonego wyżej cytatu, wypada stwierdzić, że ręka daje początek formowaniu się kolejnych obrazów. W eseju *Il Duomo* z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie* Herbert opisuje swoje spotkanie z katedrą w Orvieto. Jego uwagę przykuwają cztery płaskorzeźby, umieszczone na fasadzie i przedstawiające historie biblij-

⁸ Zob. T. Cieślak, *Motywy i symbolika ręki w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII, s. 173-186.

⁹ Hasło: *Ręka*, [w:] D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 351-352.

ne: od stworzenia świata aż do Zmartwychwstania Chrystusa i Sądu Ostatecznego. Na pierwszej z nich, w lewym dolnym rogu, znajduje się niewielka scena. W zasadzie, patrząc na całość rzeźbiarskiego dzieła, łatwo ją przeoczyć. Jest wydobyta z kamienia bardzo płytko i w porównaniu z następną sekwencją – stworzeniem Adama oraz unoszącymi się dwoma aniołami – niepozorna. Ale to właśnie na niej Herbert skupia swoją uwagę. Na niewielkim fragmencie białego marmuru Lorenzo Maitani wykuł wyciągniętą rękę Boga. Z dwóch palców wychodzi promień światła. Herbert pisze:

Okazuje się, że można wyrazić w kamieniu stworzenie światła (wskazujący palec Stwórcy, promieniste linie i zadarte głowy aniołów).

(*Il Duomo*, BO, 65)

Tuż pod opisaną sceną znajduje się słońce i księżyc, niżej rośliny i ryby. Jest to zatem geneza dzieła Boga, choć odbiorcy może wydawać się, że opowieść rozpoczyna ukształtowanie człowieka. Herbert dostrzega w tej historii to, co istotne: sam początek, zaś w twardej materii to, co wydawać by się mogło niemożliwe – światło. Ręka połączona zostaje z blaskiem i potęgą Stwórcy. *Manus Dei* najpełniej wyraża kreacyjną moc gestu.

W dłoniach tkwi zdolność przemieniania, a nawet ożywiania. W wierszu *Ptak z drzewa* z tomu *Studium przedmiotu* Herbert pisze:

W gorących rękach
dzieci
ptak z drzewa
zaczął żyć

(*Ptak z drzewa*, SP, 7)

Ręce gorące, a zatem żywe, są „miejscem”, gdzie w zabawce budzi się serce, oko zaczyna widzieć, skrzydła zaczynają się poruszać, pojawia się pragnienie lasu:

pod piórem z lakieru
wylało się małe serce

szklane oko
zapaliło się spojrzeniem
poruszyło się
malowane skrzydło
suche ciało
zapragnęło lasu

(*Ptak z drzewa*, SP, 7)

Kontrast pomiędzy tym, co martwe a tym, co żywe podkreśla budowa dystychów. Pierwszy z wersów mówi o tym, co jest cechą drewnianego przedmiotu: pióro z lakieru, szklane oko, malowane skrzydło, suche ciało. Herbert celowo, jak można sądzić, wybiera najbardziej zwykle rekwizyty. Likwidują one potencjalny patos i grozę. Prozaizując sytuację, poeta jednocześnie ją „uczłowiecza”. Przedmioty te są bowiem „na miarę człowieka”, tak jak przepaść musi być „na miarę Pana Cogito” (*Przepaść Pana Cogito*, PC, 18). Drugi z wersów zaś mówi o małym sercu, spojrzeniu, poruszeniu i pragnieniu. Ptak nie wraca już do swego pierwotnego kształtu. Raz ożywiony, zostaje zatrzymany „pomiędzy”. Staje się kształtem z pogranicza tego, co realne i tego, co jest wytworem wyobraźni:

żyje teraz
na niemożliwej granicy
między materią ożywioną
a wymyśloną

(*Ptak z drzewa*, SP, 7)

Prawdę o przedmiocie Herbert umiejscawia niejako pośrodku, z jednej strony bowiem funkcjonuje on jako przedmiot, z drugiej zaś jest przecież ożywiony.

Siła stwarzania, która związana jest z gestem dłoni, ukazana została w wierszu *Pudełko zwane wyobraźnią*:

Zastukaj palcem w ścianę –
z dębowego klocka
wyskoczy
kukułka

(*Pudełko zwane wyobraźnią*, SP, 5)

Wykonanie tego polecenia otwiera drogę kolejnym kształtom: drzewa, las, rzeka, góry, doliny; miasto z wieżą i murem, domami; noc i śnieg. Jeden ruch ręki wystarcza, by pojawiały się kolejne elementy, by jeden po drugim snuły się na nitce wyobraźni. Gest zastukania jest niejako magicznym zaklęciem, formułą, dzięki której uruchomiony zostaje mechanizm tworzenia, wyłaniania się obrazów.

W utworze *Nic ładnego* Herbert kreśli obraz artysty, który buduje świat z odpadków. Najważniejsze w jego działaniu jest to, by tworzyć:

byle tylko
z mądrą miną
byle tylko
pewną ręką –

(*Nic ładnego*, SP, 11)

Ręka spełnia funkcję kreacyjną, podobnie jak dłoń malarza, która prowadzi pędzel i kreśli pejzaże.

Ręka artysty pojawia się także w wierszu *W pracowni* (SP, 13). O ile ręka „pana artysty” z utworu *Nic ładnego* jest pewna, silna i kształtuje rzeczy pozorne, sztuczne, o tyle *W pracowni* dłoni twórcy przydzielone zostało niezwykle zadanie. Jest nieświadoma, ale poprawia doskonały świat, który jest dziełem boskim. To już nie „pan artysta”, ale Pan Bóg buduje. Jego dzieło, wynik pracy, misternych i długich obliczeń, nie nadaje się jednak do zamieszkania. Jest po prostu zbyt doskonałe. Choć świat malarza ma wiele błędów, to jednak jest to miejsce dobre dla człowieka. Paradoksalnie doskonałość dzieła Stwórcy musi być poprawiona przez nieświadomą rękę artysty. A wszystkie nowe kształty wprowadzone przez malarza pojawiają się za sprawą „dobrodusznej fantazji”. „Od palmy do palmy, od owocu do owocu” (*W pracowni*, SP, 13) wyłania się świat, w którym chciałby zamieszkać człowiek:

tam gdzie był ten malarz
bez skrzydeł
w opadających pantoflach
bez Wergiliusza
z kotem w kieszeni

fantazją dobroduszną
i nieświadomą ręką
która poprawia świat

(*W pracowni*, SP, 13)

Malarz z wiersza *W pracowni* poprawia z „fantazją dobroduszną” nie tyle rzeczywistość empiryczną, ile potencjalne Boże *dominium*. Artysta próbuje zgłębić istotę rzeczy. Jego fantazja jest jednak nieświadoma, a co za tym idzie, jej rezultaty nie wykraczają poza sferę pomyłek ludzkiego oka¹⁰.

W wierszu *Napis* z tomu *Struna światła* ręce są niecierpliwe. Ich ruchy przywołują postać przyjaciela:

ręce mam niecierpliwe
mogę
głowę przyjaciela
ulepić z powietrza

(*Napis*, SŚ, 18)

Dłonie potrafią nadać konkretny, przestrzenny kształt wspomnieniu. Lepienie kojarzy się z pracą rzeźbiarza, z wydobywaniem bryły z kamienia, drewna. W utworze *Napis* głowa przyjaciela zostaje wyrzeźbiona w powietrzu – kształt wyłania się z niekształtu. Siła tkwiąca w dłoniach pokazuje potęgę człowieka. W wierszu pojawia się fragment dialogu:

patrzysz na moje ręce
są słabe – mówisz – jak kwiaty

(*Napis*, SŚ, 18)

„Ręce są słabe”, ale jednak zdolne nakreślić kształt ocalony przez pamięć. Poszukiwanie tego, co nie ulega zapomnieniu, ukazuje wiersz *Do Apollina* z debiutanckiego tomu poety. Posąg boga muzyki jest źródłem refleksji związanej z młodością, marzeniami. Stanowi wzór niemożliwy do powtórzenia. „Życie okazało się inne niż to, jakie

¹⁰ Zob. A. Stankowska, *Wyobrażenia Pana Cogito*, [w:] *Czytanie Herberta...*, s. 126.

zapowiadał posagowy ideał. Pozostaje daremna tęsknota za młodością¹¹. Bohater prosi:

oddaj mi
młody okrzyk
wyciągnięte ręce
i głowę moją
w ogromnym pióropuszu zachwytu

oddaj moją nadzieję
milcząca biała głowo

[...]

pozostał tylko cokół
ślad dłoni szukający kształtu

(Do Apollina, SŚ, 22)

Ręka chce ocalić wartości najważniejsze, podstawowe; przywrócić to, co uległo rozbiciu, strzaskaniu. Jest to jednocześnie próba odzyskania tego, co wieczne, nieśmiertelne (ufności i nadziei – „wierzyłem twoim oczom”), ale też najbardziej osobiste, własne („moja głowa”, „moja nadzieja”), „dziecięce” („młody okrzyk”, „pierwszy dzień młodości”).

W *Lesie Ardeńskim* (SŚ, 34) dłonie są miejscem, gdzie zaczyna się sen, a z niego wyłania się las – „zielony obłok”. Gest złożenia rąk jest zaklęciem, impulsem dla wysnuwania się obrazu. W *Pudełku zwanym wyobraźnią* pojawiło się polecenie: „zastukaj palcem”. W *Lesie Ardeńskim* zamieszcza Herbert inny nakaz: „złóż ręce”. Konsekwencją wykonania tych gestów jest uruchomienie wyobraźni.

Przywołuje to odległe skojarzenie ze słowami Boga skierowanymi do Mojżesza: „wyciągnij rękę” (Wj 8-10)¹², które dały początek pla-

¹¹ Zob. W. Popia, *Wokół motywów antycznych w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*, t. 1, red. E. Felisiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001, s. 62.

¹² *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wyd. 3

gom egipskim. W Biblii dłoń symbolizuje władzę, posiadanie i siłę. Wyraźnie widoczna jest jej funkcja stwarzająca, u podstawy działania ręki leży polecenie wydane przez Boga.

Ręka w twórczości Herberta jest pewna, ale i nieświadoma, słaba, ale i żelazna (*Naprzód pies*, SP, 49), również gorąca, niecierpliwa. Złożona niczym do modlitwy. Może być miejscem narodzin snu i garścią, w której ożywa drewniany ptak. Ocala wspomnienia, przedmioty i osoby. Jej palce uruchamiają wyobraźnię, lecz mają także moc zatrzymania słońca (*Pisanie*, SP, 9).

„Od plamy do plamy, od owocu do owocu” (*W pracowni*, SP, 13) powstaje świat, któremu zapewnione jest trwanie. We wstępie do *Barbarzyńcy w ogrodzie* Herbert pisze:

Gdybym miał wybrać motto dla całej książki, przepisałbym takie zdanie Malraux: „Tegoż wieczoru, kiedy Rembrandt jeszcze rysuje – wszystkie sławne Cienie i cienie rysowników jaskiniowych śledzą spojrzeniem wahającą się dłoń, która przygotowuje im nowe trwanie poza śmierć lub nowy ich sen”.

(BO, 5)

Dłoń artysty nie tylko nadaje kształt rzeczom, ale również obdarza wiecznością. W dłoni i jej gestach kryje się jakby repetycja „czynów” Stwórcy. Danuta Opacka-Walasek zauważa, że gest w poezji Herberta ma większą niż słowo moc komunikowania o wnętrzu podmiotu i emocjach w nim się mieszczących¹³. Gest stwarzania przyjmuje rolę „rzeźbiarza” kształtów istniejących w wyobraźni, pamięci, wspomnieniu.

Warto zauważyć, że pisząc o twórczości Giotta, Herbert stwierdza, iż włoski artysta miał „wyobraźnię dotykową”. W felietonie z 1963 roku *Giotto albo u źródła* czytamy:

Budował ciała nie z włókien roślinnych, lecz z kości i mięśni, dlatego sceny jego są nasycone intensywną rzeczywistością.

(*Giotto albo u źródła*, WG, 339)

popr., Wydawnictwo Pallottinum, Poznań-Warszawa 1988.

¹³ Zob. D. Opacka-Walasek, „... pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 106.

Imaginacja często kojarzy się z powoływaniem tworców fantastycznych, opozycyjnych do bytów istniejących w świecie realnym. Arystoteles w traktacie *O duszy* pisał, że wyobraźnia „jest tym, przez co powstaje w nas jakiś obraz”¹⁴. Platon wyróżnił jej dwa rodzaje: „podobiznę” oraz „złudne wyglądy”. Pierwszy powstaje pod wpływem spostrzeżeń zmysłowych, jest kopią przedmiotu, odtwarzającą jego powierzchniową formę, stanowiącą tylko cień idei, jaką ten przedmiot odbija. Drugi rodzaj również wywołany jest przez aktualne spostrzeżenia, ale obraz powstaje przy udziale pamięciowych odbitek wcześniejszych spostrzeżeń oraz mniemań¹⁵. Teresa Michałowska pisze:

[...] artyści posługiwali się nieustannie tworam wyobraźni, owymi *imagines*, które kreowali samodzielnie, lub też tworzyli na podłożu obrazów wcześniej powołanych do istnienia, niekiedy dobrze już zadomowionych w literaturze i sztukach wizualnych¹⁶.

Analizując poezję Herberta, dochodzi się do następującego wniosku: wyobraźnia podmiotu kształtuje się pod wpływem świata realnego i zjawisk w nim zachodzących. Antynomia pomiędzy aktem kreacyjnym, a *mimesis* w twórczości autora *Epilogu burzy* zostaje zniesiona¹⁷.

Obrazy tworzone przez wyobraźnię wywodzą się z obserwacji rzeczywistego świata ludzi, przedmiotów, zjawisk i im podlegają. Tak właśnie dzieje się w poezji Herberta, gdzie nastawiona na konkretny myśl wydobywa kształty. Są to figury dobrze znane czytelnikowi, zakorzenione w świadomości, podstawowe¹⁸. Wyobraźnia wyławia z tego zbioru elementów zapamiętane wcześniej przedstawienia, sytuacje¹⁹. Powstają

¹⁴ Cyt. za: *Wyobraźnia średniowieczna*, red. T. Michałowska, Warszawa 1996, s. 5.

¹⁵ Tamże, s. 7.

¹⁶ Tamże, s. 8.

¹⁷ A. Stankowska, *Wyobraźnia Pana Cogito*, [w:] *Czytanie Herberta...*, s. 122.

¹⁸ Więcej o wyobraźni zob. Z. Bieńkowski, *Słowo i wyobraźnia*, „Odra” 1964, nr 1; J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973 oraz W. Tatrakiewicz, *Twórczość: Dzieje pojęcia*, [w:] tegoż *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odwrotność – przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975.

¹⁹ B. Sienkiewicz, *Poezja kształtów oczywistych*, [w:] *Czytanie Herberta...*, s. 156.

w ten sposób: drzewo, las, ptak. Ujawnia się „drapieżna miłość konkre-
tu” (*In memoriam Nagy László*, ROM, 28)²⁰. Antyfantazyjność w twórczości poety podkreśla Agata Stankowska. W szkicu *Wyobraźnia Pana Cogito* stwierdza, że akt imaginacji „zawsze przebiega od martwoty ku życiu”²¹. Pisze:

Potencjał możliwości ukrytych we wszechświecie wyeksponowany zostaje paradoksalnie przez martwość materiału, z którego zbudowane są „narzędzia”, niezbędne do działalności imaginacyjnej. Ptak z drzewa, dębowy klocek, patyk, deska, fujarka są elementami przyrody nieożywionej. Podjęcie aktu poetyckiej kreacji rozpoczyna proces ożywiania martwego – jak się okazuje tylko z pozoru! – elementu świata realnego. Drewno przemienia się w drzewo, przemawia „liściastą mową” lasu (*Las Ardeński SŚ*). Uniwersalny kierunek istnienia nie prowadzi już od bytu do nicości lecz, na odwrót, od śmierci do życia²².

Imaginacja nie polega u Herberta na tworzeniu nowych, niezwykłych, niepowtarzalnych kształtów. Wręcz przeciwnie, ożywieniu ulegają przedmioty codzienne, oswojone, bliskie.

Jan Józef Lipski, interpretując wiersze: *Pudełko zwane wyobraźnią*, *Ptak z drzewa*, *Pisanie*, *Nic ładnego* z tomu *Studium przedmiotu*, stwierdza:

Wyobraźnia, o jakiej tu czytamy – nie jest czystym, swobodnym aktem kreacji. Jej treści są ściśle określone przez przedkreacyjny akt poznawczy. Są one opozycją wobec wiedzy, daną przez ów akt poznawczy – to znów nową transpozycją tej wiedzy. Obydwie możliwości – choć prowadzące do sprzecznych rozwiązań, co stwarza ciekawą na tle całej twórczości Herberta dialektyczną grę postaw – mają jedną cechę wspólną: ich punktem wyjścia jest rzeczywistość²³.

²⁰ Jest to odwołanie do tytułu książki: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnu w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, M. Cicha, Lublin 2005.

²¹ A. Stankowska, dz. cyt., s. 130.

²² Tamże, s. 130.

²³ J. J. Lipski, *Miedzy historią i Arkadią wyobraźni*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 188.

Przedkreacyjny akt poznawczy wiąże się u Herberta z istnieniem „wewnętrzznego oka”, o którym pisze poeta w utworze *Pan Cogito a myśl czysta* (PC, 20). Wywołuje to skojarzenia z Mickiewiczowskim „czuciem i wiarą”, czyli romantycznym poznawaniem i odbieraniem świata. „Oko wewnętrzne” ma zdolność przenikania rzeczy od wewnątrz i dar widzenia spraw głębszych, ukrytych pod powierzchnią. Według romantyków – pisze Małgorzata Mikołajczak – takie oko, docierające do transcendentnej sfery natury, umożliwia nadprzyrodzone poznawanie świata²⁴. Wyobraźnia w poezji Herberta jest narzędziem poznania, wraz z pojawieniem się konkretnego kształtu przychodzi także wiedza o nim. Stworzony w akcie imaginacji, nie posiada on statusu czysto realnego, zostaje zawieszony „pomiedzy”, „na niemożliwej granicy / między materią ożywioną / a wymyśloną” (*Ptak z drzewa*, SP, 7).

Kształty są zawieszane w polu ruchu wahadłowego wyobraźni (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM, 25), rzeczywistość jest jedynie punktem wyjścia dla nich. Imaginacja, której tworzywem są rzeczy materialne, wydobywa z nich to, co nadzmysłowe.

U Herberta, jak i u jego lirycznej osoby, „nie ma miejsca na sztuczne ognie poezji” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM, 27). Jego imaginacja nie chce tworzyć świata, gdzie:

sztuczne raje
 sztuczne piekła
 sprzedawane są na rogu ulicy

[...]

inżynierowie wizualnej rozpusty
 pracują bez wytchnienia

zziajani alchemicy halucynacji

²⁴ Zob. M. Mikołajczak, „...światy, cienie światów, światy z marzenia”. Związki Herberta z romantyzmem, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 109-128.

produkują
nowe dreszcze
nowe kolory
nowe jęki

i rodzi się sztuka
agresywnej epilepsji

(*Pan Cogito o magii*, PC, 47)

Zaufanie fantastycznym wytworom naszego umysłu podobne jest do zachowania szaleńca, którego opisuje w *Sztucznych rajach* Baudelaire. Zamiast solidnych mebli i piękna widoku prawdziwego ogrodu za oknem, sprawia sobie malowane obrazy przedmiotów, po czym rozkłada je na podłodze i wiesza w oknie. Dla bohatera *Statku pijanego* Rimbauda ostatecznie ważniejszy od podróży wśród „wód zieleni” okazuje się powrót do brzegów ojczyzny. Pełne zerwanie z rzeczywistością i całkowita swoboda w tworzeniu fantastycznych wizji jest mniej pociągająca niż rzeczywisty świat konkretny.

Pan Cogito często jest widziany i opisywany niejako z boku, w trzeciej osobie²⁵, dlatego też wprowadzam kategorię obserwatora Pana Cogito. W wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* stwierdza on, że bohater ucieka od „sztucznych rajów”. Chce dotrzeć do istoty rzeczy, twierdzi, że Pan Cogito:

uwielbiał tautologie
tłumaczenie
idem per idem

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią
kochał
płaski horyzont

²⁵ S. Barańczak, *O czym myśli Pan Cogito*, [w:] *Poznawanie Herberta...*, s. 195.

linię prostą
przyciąganie ziemi

(*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM, 25)

Jego wyobraźnia ma za zadanie pomóc w zrozumieniu tego, co rzeczywiste, ma być „narzędziem współczucia”. Powołuje kształty konkretne, ale również jej cechą jest „ożywiać zmarłych / dochować przymierza” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM, 25). W poezji Herberta nie jest możliwe oddzielenie etyki od estetyki, piękno nierozzerwalnie wiąże się z prawdą i dobrem. Przedmiot stanowi punkt wyjścia do refleksji nad naturą historii, pamięci, wierności. W wierszu *Trzy studia na temat realizmu* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* Herbert pisał o sposobach patrzenia, odbierania i przedstawiania świata. Pierwszy z nich to idealizacja – pokazywanie jedynie rzeczy pięknych, w których nie ma miejsca na smutek, cierpienie i brzydotę. Drugi sposób – swoisty naturalizm – również nie oddaje prawdy o rzeczywistości, ponieważ ukazuje jedynie zjawiska złe, brudne i odrażające, pozbawione dobra. Podmiot liryczny utworu wybiera trzecią możliwość budowania obrazu: tworzy się go za pomocą dwóch barw: „koloru tak” i „koloru nie” (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG, 36). Są to „barwy moralności” i z nich Herbert buduje swój poetycki świat. Ewangeliczne „tak – tak, nie – nie” jeszcze wyraźniej brzmi wierszu *Kołatka*. Poeta pisze:

uderzam w deskę
a ona podpowiada
suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie

(*Kołatka*, HPG, 32)

Wyobraźnia poetycka, powołująca „kształty oczywiste”, staje się „narzędziem współczucia”. Dlatego też w polu widzenia poety, zawsze najważniejszy pozostaje człowiek.

W poezji Herberta odnajdujemy nie tylko „kształty oczywiste”, charakteryzujące się trwałą strukturą, wpisujące się w świat rzeczy pro-

stych, podstawowych, o których wspomina Barbara Sienkiewicz²⁶. Są w niej również twory ulotne, o zachwianym i rozmywającym się konturze. Zaobserwować można także zjawisko przyoblekania się pojęć abstrakcyjnych w konkretną formę. Innym zjawiskiem, które chciałabym omówić, jest odwrócenie i zmienienie porządku bytowania przedmiotów. Wymienione procesy można sprowadzić do trzech kategorii: kształty migotliwe, kształty abstrakcyjne o formie konkretnej oraz kształty o zmienionym porządku swego istnienia. Wszystkie zaś mogą funkcjonować pod nazwą kształtów „nieoczywistych”.

Kształty migotliwe przedstawia wiersz *Potwór Pana Cogito*. Ukazał się on w *Raporcie z oblężonego Miasta*, wydanym w 1983 roku. Tomik ten, o znamienym tytule, traktowany jest jako głos Herberta w sprawie niezachwianej postawy wobec władzy komunistycznej. Jako ilustrację tej tezy przytaczam słowa Jacka Brzozowskiego:

Raport z oblężonego Miasta jest kroniką, jest zapisem niebezpieczeństwa, jakie ze strony despotyzmu i barbarzyństwa wiecznie zagraża symbolicznemu Miastu, ludzkiej wspólnotcie, Człowiekowi. Swoje apogeum, swoje nieludzkie „najbardziej” osiąga to niebezpieczeństwo w XX wieku. Książka jest galerią portretów składających się na historyczny wizerunek zniewolonego człowieczeństwa²⁷.

Pomijam w analizie głębsze odwołania historyczno-polityczne tego utworu, skupię się zaś przede wszystkim na samym kształcie „potwora”²⁸.

Pan Cogito walczy ze złem, które uosabia bestia z „pyskiem nicości”. Rycerz, którym staje się bohater, porównany zostaje do świętego

²⁶ Zob. B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 151-166.

²⁷ J. Brzozowski, „Pan Cogito” *Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1991, s. 33.

²⁸ Zob. A. Kula, *Tygrysi skok Pana Cogito. O wierszu „Potwór Pana Cogito”*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 333-356.

Jerzego, walczącego ze smokiem. Chrześcijański wojownik jest w lepszej sytuacji, ponieważ:

[...]
z rycerskiego siodła
mógł dokładnie ocenić
siłę i ruchy smoka

(*Potwór Pana Cogito*, ROM, 54)

Pan Cogito natomiast walczy w dolinie zasnutej gęstą mgłą. „Przez mgłę nie sposób dostrzec”, a przecież „pierwsza zasada strategii / trafna ocena wroga”. Przez nią nie można zobaczyć „oczu pałających / łakomych pazurów / paszczy”. Jedyne, co wzrok może uchwycić, to „migotanie nicości” (*Potwór Pana Cogito*, ROM, 54). Kształt się rozmywa, pulsuje, nieustannie przeobraża, staje się nieuchwytny. Brak stałości, punktów niezmiennych jest zagrożeniem, jawi się jako niedająca się ogarnąć groźna siła. Podmiot liryczny stwierdza:

potwór Pana Cogito
pozbawiony jest wymiarów
trudno go opisać
wymyka się definicjom

jest jak ogromna depresja
rozciągnięta nad krajem

[...]

można by sądzić
że jest majakiem
chorobą wyobraźni

(*Potwór Pana Cogito*, ROM, 54)

Potwór jest trudny do opisanego słowami, one raczej podkreślają niemożność uchwycenia, np. „nie sposób”, „wymyka się”, „nie da się”.

Ale przecież on istnieje i działa. Zsyła śmierć, zaś „dowodem istnienia potwora / są jego ofiary”. Bestia

jak czad wypełnia szczelnie
domy świątynie bazy

zatrzuwa studnie
niszczy budowle umysłu
pokrywa pleśnią chleb

(*Potwór Pana Cogito*, ROM, 55)

Pan Cogito nie chce słuchać głosu „rozsądnych”, którzy radzą, jak żyć z potworem:

należy tylko unikać
gwałtownych ruchów
gwałtownej mowy
w przypadku zagrożenia
przyjąć formę
kamienia albo liścia

słuchać mądrej Natury
która zaleca mimetyzm

oddychać płytko
udawać że nas nie ma

(*Potwór Pana Cogito*, ROM, 55)

Pan Cogito pragnie z nim walczyć. Miejsce, w którym może dojść do starcia, jest niesprzyjające, są to: „senne przedmieścia o świcie”, „dolina zasnutą gęstą mgłą”. On zaś pragnie walczyć na terenie pewnym, dającym oparcie. Chce stanąć „na ubitej ziemi”. Potrzebna mu jest stabilność, coś dającego się uchwycić, zmierzyć, dotknąć. Szuka miejsca, które spełni jego pragnienie o „linii prostej” i „przyciąganiu ziemi” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM, 26).

Pan Cogito staje do walki z długim, ostrym przedmiotem. Wypatruje swojego przeciwnika, „nawołuje” go, „prowokuje”, „obraża”. Jest świadomy, że spotkanie z nim może zakończyć się „uduszeniem bezkształtem”. „Bezkształt” jest dla niego doświadczeniem strasznym, ponieważ:

Pan Cogito
 bronił się zawsze
 przed dymami czasu

cenił konkretne przedmioty
 stojące cicho w przestrzeni

uwielbiał rzeczy trwałe
 prawie nieśmiertelne

[...]

wybrał
 to co podlega
 ziemskim miarom i sądom

(*Pana Cogito przygody z muzyką*, EO, 35)

Wiersz Herberta *Potwór Pana Cogito* wpisuje się w ciąg utworów traktujących o człowieku tragicznie uwikłanym w proces historyczny²⁹. Zło, z którym musi się zmierzyć, jest bezwładem, totalną siłą wnikającą w każdą dziedzinę życia ludzkiego. Jego bezkształt sprawia, że rozmywa się konkretność ludzkiego cierpienia, niepodlegającego żadnej rachubie. Pan Cogito – walczący rycerz, chce pozostać wierny „niepewnej jasności” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM, 25), staje w obronie wyśmiewanej i niemodnej cnoty, przeciwstawia się samotnie XX-wiecznej okrutnej „logice dziejów”. Jest w nim pragnienie ocalenia w pamięci poległych, cierpiących, uniknięcie tym samym istnienia „bezkształtnej niepamięci”, która „podważa realność świata”, „wtrąca w piekło pozorów”. W wierszu *Pan Cogito o potrzebie ścisłości* pada stwierdzenie:

²⁹ Zob. j. w., s. 34.

[...] w sprawach ludzkich
 panoszy się karygodne niedbalstwo
 brak ścisłych danych
 po bezkresach historii
 krąży widmo
 widmo nieokreśloności

(*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, ROM, 86)

„Widmo nieokreśloności” to kolejne migoczące i trudno uchwytnie niebezpieczeństwo, metafora zła i braku ścisłości w jego nazwaniu przez tych, których dotyczy.

Kształty „nieoczywiste” określają również formy, które przybierają pojęcia abstrakcyjne, pozbawione wymiarów, niedotykalne. Metafory tworzone przez poetę, osadzają je w konkretnych przedmiotach. Istnieją „szczeble blasku”, „głazy cienia” (*Zobacz*, SŚ, 8), „włókna duszy i chrząstki sumienia” (*Potęga smaku*, ROM, 93), „opuszczone sztolnie mitów i religii” (*Podróż*, EO, 25), a także „węzowa łuska pychy” (*Dawni Mistrzowie*, ROM 18), „węzełek zgrzebnej tajemnicy” (*Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*, PC, 32), zaś „potargane nuty / leżą wśród kałuż i rudych chwastów / by nikt nie wspominał” (*Tarnina*, EO, 12).

Uczucia przybierają materialne kształty. W *Przypowieści o królu Midasie* z tomu *Struna Światła* podmiot liryczny stwierdza:

wyzwolimy się w końcu
 od gniotącej lekkości pozorów

(*Przypowieść o królu Midasie*, SŚ, 38)

Pozory mają swoją bryłę, formę, metaforycznie uwierającą człowieka. W wierszu *Zimowy ogród* (SŚ, 34) z tego samego zbioru czytamy, że czułość kruszy się, jak delikatne tworzywo, żal zaś przybiera formę geometrycznych kręgów (*Fragment wazy greckiej*, SŚ, 36). Litość jest wodą obmywającą wszystko (*Małe serce*, EO, 16). Metafora wody istnieje także w utworze *Las Ardeński*, gdzie „umarli proszą też o bajki / o garstkę ziół o wodę wspomnień” (*Las Ardeński*, SŚ, 24).

Swoje wymiary posiadają zaświaty. „Wyniosli aniołowie” „zapadają się” w przestrzeń „urojonego nieba”, podzieloną na różne obszary. Boscy wysłannicy „wychodzą jeszcze bardziej bliździ / po tamtej stronie nieba po tamtej stronie oczu” (*Las Ardeński*, SŚ, 24). Różne kształty przybiera pamięć. Jest ona „wyschłym ziarnem”, można na niej złożyć „płyty wapno” (*Las Ardeński*, SŚ, 24). Jest również „oceanem lotnej pamięci”, który „podmywa kruszy krajobrazy” (*Moje miasto*, HPG, 74). Tęsknotę zaś można umieścić w wykopanym dole:

lecz ta jedyna której strzeże
liczba najbardziej pojedyncza
jest tutaj gdzie cię wdepczą w grunt
lub szpadlem który hardo dzwoni
tęsknocie zrobią spory dół

(*Odpowiedź*, HPG, 103)

Kształty „nieoczywiste” pokazują, że uczucia, jeśli mają być bliskie człowiekowi, nie mogą być czystymi pojęciami, wydumaną abstrakcją, obiegowymi formułami. Kojarzone są one z konkretnymi zdaniami, dotyczą ludzkiego doświadczenia, tak jak w wierszu *Nasz Strach* z tomu *Studium przedmiotu*:

nasz strach
to znaleziona w kieszeni
kartka
„ostrzec Wójcika
lokum na Długiej spalone”

nasz strach
nie polatuje na skrzydłach wichury
nie siada na wieży kościelnej
jest przyziemny

ma kształt pośpiesznie
związanego tobołu
z ciepłą odzieżą

suchym prowiantem
i bronią

(*Nasz strach*, SP, 33)

Pojęcia abstrakcyjne, trudne do ogarnięcia, należy oswoić, nadać im kształt po to, by móc się z nimi zmierzyć, a „gdy nadejdzie godzina / [...] przystać bez szemrania / na próbę kłamstwa i prawdy / na próbę ognia i wody” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, EO, 35). Należy podjąć wyzwanie i „stworzyć z materii cierpienia / rzecz albo osobę” (*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, PC, 16). Twory, które nie są dokładnie określone, uszczegółowione tracą, moc wywoływania wzruszenia. W wierszu *Pan Cogito czyta gazetę* Herbert ukazuje dwie sytuacje. Pierwsza związana jest z możliwie pełnym dookreśleniem zdarzenia: zbrodnia, której dopuścił się „trzydziestoletni robotnik rolny”, zostaje przez redaktora artykułu opatrzona konkretnymi szczegółami:

podano dokładnie
przebieg morderstwa
położenie ciał
i inne szczegóły

Oko Pana Cogito „zagłębia się z lubością” w ten opis. Spojrzenie na śmierć przez pryzmat konkretnego szczegółu, na którym mogłaby „zatrzymać się” wyobraźnia, a przede wszystkim spojrzenia na śmierć jako zdarzenie najbardziej indywidualne, dotyczące jednostki, osoby, brakuje w notatce mówiącej o zagładzie stu dwudziestu żołnierzy. Jest to sytuacja druga, w której śmierć sygnalizuje się poprzez podanie tylko jednego szczegółu: ogromnej liczby zmarłych. Uwagę Pana Cogito przyciąga informacja o morderstwie żony i dwójki małych dzieci. Zbrodnia jest bardziej sensacyjna, umieszczono nawet portret zabójcy. Tymczasem strata jednego żołnierza rozmywa się w stracie stu dziewiętnastu innych. Zabici

nie przemawiają do wyobraźni
jest ich za dużo

cyfra zero na końcu
 przemienia ich w abstrakcję
 (*Pan Cogito czyta gazetę*, PC, 23)

Choć ich liczba jest dokładnie określona, to zatarciu ulegają wszelkie okoliczności: ów precyzyjny opis okoliczności śmierci. W melodramacie umieszczonym na pierwszej stronie zgubiono ludzki wymiar tej zagłady. Ironiczne wytłumaczenie tego faktu: „wojna trwała zbyt długo / można się było przyzwyczaić” nie jest usprawiedliwieniem. Wyobraźnia lubi sensacyjne szczegóły, odrażające fakty, namacalność sytuacji. Od „żołnierskiej hekatombi” dzieli ją „zbyt wielka odległość”. Niedookreśloność zdarzenia nie wyłącza go jednak ostatecznie z pola działania „arytmetyki współczucia”. Jeżeli chce się wzruszać, należy unikać „zbyt jasnej abstrakcji” (*Ścieżka*, N, 17). Człowiek otoczony jest przedmiotami, doświadcza świat przede wszystkim zmysłowo, dlatego bardziej bliskie jest mu to, co da się ogarnąć, oswoić. Pojęcia aktualizują się poprzez znajomy obraz, miejsca, w których był, zdarzenia, których doświadczył.

Ciekawy kształt przyjmuje głos wewnętrzny, kolejne нефизыkalne pojęcie w twórczości Herberta. Bohater wiersza mówi o nim w następujący sposób:

nie mam nadziei
 trochę żalu
 gdy leży tak
 przykryty litością
 oddycha ciężko
 otwiera usta
 i stara się podnieść
 bezwładną głowę

(*Głos wewnętrzny*, SP, 68)

Głos wewnętrzny staje się odrębnym bytem, mającym cechy antropomorficzne. Oddycha, otwiera usta, próbuje unieść głowę. Ukazany proces powolnego umierania jest metaforycznym obrazem zanikania wewnętrznego głosu. Dzięki nadaniu mu ludzkiego kształtu, jego

gaśnięcie staje się bardziej wymowne. Wywołuje nawet żal, a może i sprzeciw.

Własny kształt przybiera także dusza Pana Cogito. Dotychczas związana z ciałem człowieka, opuszczała je dopiero wtedy, „kiedy stawało serce” (*Dusza Pana Cogito*, ROM, 12).

dusza Pana Cogito
zachowuje się inaczej

za życia opuszcza ciało
bez słowa pożegnania

(...) zjawia się
nieoczekiwanie

(...) siada przed lustrem
i czesze swoje włosy
splątane i siwe

(*Dusza Pana Cogito*, ROM, 13)

Nie jest ona ulotnym, przezroczystym duchem, schowanym w ciele człowieka. Przełamuje stereotypowe myślenie, aż do niezwykle mocnego znaku swojego istnienia: siwych i zmierzwionych włosów.

Personifikacji podlega również przepaść, podobnie jak dusza, należąca do Pana Cogito³⁰. Spotyka ją tuż za progiem swojego domu. Przepaść

idzie za nim jak cień
przystaje przed piekarnią
w parku przez ramię Pana Cogito
czyta z nim gazetę

(*Przepaść Pana Cogito*, PC, 18)

Co dziwniejsze, ma zdolność do przemiany, może „wyrosnąć”, „dojrzeć”, „spoważnić”. Wystarczy „[...] tylko wiedzieć / jaką pije wodę /

³⁰ Zob. M. Łukaszuk-Piekara, „Przepaść” *Pana Cogito*. Między antypodami życia, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. XLVII, z. 1, s. 75-95.

jakim karmić ją ziarnem”. Teraz jest „za płytka żeby pochłonęła / głowę ręce nogi”. Na razie ma wielkość „paru garści piasku”. Przepaść ma swój kształt, bo Pan Cogito, przykrywa ją starannie „kawalkiem starej materii”. Głos wewnętrzny okryty był litością, przepaść zaś, skrojony na swój rozmiar, fragmentem materii.

Kształty „nieoczywiste” to także przedmioty i zjawiska, które przybierają nową formę w wyniku przemienienia ich struktury. Dobrym przykładem jest tutaj przepaść Pana Cogito, która – odwrotnie – niż w dostępnym nam doświadczeniu, pochłania człowieka od góry: od głowy, przez ręce, aż do nóg. Otchłań w wierszach Herberta pojawia się wiele razy: funkcjonuje jako metafora doświadczenia wojennego (*Deszcz*, HPG, 51), zagłady świata wartości (*Pieśń o bębnie*, HPG, 90), nieprzystawalności świata sztuki do przeżyć człowieka naznaczonego tragizmem zdarzeń XX wieku (*Mona Liza*, SP, 27). Rozumiana jest jako miejsce zagłady, zjawisko niebezpieczne, budzące lęk. *Przepaść Pana Cogito* nie jest tak odległa i obca, można powiedzieć, że staje się bliska Panu Cogito. To przecież on nie chce jej zasypać garścią piasku, chociaż jest „uciążliwa jak egzema”. Gdy zostaje za progiem jego domu, przykrywa ją starannie „kawalkiem starej materii”. Najważniejsze, że „jest to przepaść / na miarę Pana Cogito”. W przytoczonych fragmentach przepaść wciąga zawsze od nóg. Natomiast otchłań „wierna jak pies” pochłania od głowy. Naturalny porządek zostaje odwrócony. Podobnie jest w wierszu *Naprzód pies*:

to trzeba wziąć ażeby wrócić
odnaleźć drogę jak najprędzej
kiedy prowadzi ślepy pies
na ziemię szczenka jak na księżyc

(*Naprzód pies*, SP, 50)

W powszechnie używanym zwrocie mówi się, że psy wyją do księżycy, nie zaś do ziemi. W cytowanym utworze Herbert wprowadza porządek odmienny niż podpowiada nam codzienne doświadczenie.

Twory migotliwe, uwięzione w przedmiotach i zjawiskach codziennych, pojęcia abstrakcyjne, przedmioty zmieniające swój status, logiczny

porządek, pozwalają stwierdzić, że Herbert jest nie tylko twórcą poezji „kształtów oczywistych”, ale także form „nieoczywistych”. Występują one w zaskakujących metaforach, porównaniach. Utworzony dzięki nim obraz, staje się bardziej plastyczny, przemawia do wyobraźni. Z jednej strony, poprzez odwołanie do przedmiotów i kształtów znanych, staje się bliski, z drugiej zaś, poprzez odwrócenie sytuacji zaskakuje swoją oryginalnością.