

Robert Mielhorski

Herbertowskie anamnezy

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 8-9, 117-138

2014-2015

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.

Robert Mielhorski

HERBERTOWSKIE ANAMNEZY

W KRĘGU ANAMNETYCZNEJ LEKTURY

WSTĘPNE ZAŁOŻENIE

Doświadczenie anamnetyczne¹ traktowane jest w tym miejscu jako jeden z kluczowych elementów kształtujących duchowość jednostki. Bez przeszłości nie można w pełni istnieć w teraźniejszości; nie sposób wyrazić swojej tożsamości obecnej. Dla ścisłości dalszego wykładu przypomnijmy na wstępie, że w świetle antropologii przypomnienia anamneza definiowana jest następująco przez Richarda Schaefflera:

Akt przypomnienia sobie charakteryzuje się dwoma momentami: coś przeszłego jest intencjonalnie ujmowane w teraźniejszym akcie wyraźnie jako takie, a więc różne od całej teraźniejszości („Przypominam sobie, że to się wtedy wydarzyło”); zarazem jest ono jednak identyfikowane jako treść własnego, chociaż przeszłego przeżycia tego, który jest przedmiotem teraźniejszej intencji, i dlatego to, co przeszłe, przypisuje sobie **jako swoją** przeszłość, np. jako treść własnego aktu postrzegania („Przypominam sobie dzisiaj, że wtedy to widziałem”). Dzięki tej podwójnej intencji – skierowanej do tego, co przeszłe **jako takie**, i do przeżycia, które podmiot intencji przypisuje sobie **jako swoje własne** – przypominający zarazem uświadamia sobie tożsamość samego siebie w zmienności swoich przeżyć².

Spróbuję w tym szkicu – kierując się zwłaszcza ku sprawie „tożsamości samego siebie w zmienności swoich przeżyć” – zwrócić uwagę na kilka wybranych problemów, związanych z wątkiem przypomnienia i powtórzenia w poezji Zbigniewa Herberta. W kolejności będą to kwestie: (1) obszaru / sfery dziecięcego mitu, (2) anty- i metaanamnez,

¹ Problem ten podnosiłem w szkicach *Anamneteta Miłosz*, „Twórczość”, nr 1, 2009; *Światło anamnezy. O utworze Zbigniewa Herberta*, „Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta”, „Filo-Sofija”, nr 4(I), 2014.

² R. Schaeffler, *Przypomnienie/anamneza*, [w:] *Leksykon religii*, (red.) H. Waldenfels, Warszawa 1997, s. 369. Podkreślenia autora cytatu.

(3) *punctum*, (4) obecnej w tej liryce tendencji „otwartej prywatności” i (5) „mitopoez” – które to zagadnienia tworzyć mogą przyczynek do nakreślenia panoramy obecności tematu anamnezy w pisarstwie autora *Epilogu burzy*.

WOBEC DZIECIĘCEGO MITU

W świetle antropologii przypomnienia każdorazowy **akt anamnezy** motywowany jest potrzebą odnalezienia całości, koherencji, stałości i ciągłości przeżywania własnej egzystencji przez podmiot przypominający się sobie (w zmienności jego doświadczeń). Wiersz Herberta *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* traktować można jako wyraźny tego dowód³. Utwór opisuje próbę ogarnięcia doświadczenia duchowego tytułowego bohatera od wczesnego dzieciństwa, przez okres inicjacji, wojennej tragedii i traumy, po czas ocalenia i zagubienia w świecie rozchwianych wartości, ich rozregulowanego porządku. (Jest to, nawiasem mówiąc, również doświadczenie samego poety; w tym jednak wypadku – przyjętej tu metody lektury – nie ma to zbyt wielkiego lub też przesądającego o sposobie refleksji znaczenia.) Wskazaną w wierszu „ostatecznością” – a podmiot, przypomnijmy, znajduje się na płycie chodnikowej znieruchomiały przed skokiem w ostateczność – może być zatem to, co znajduje się po śmierci, może być to jednak też **ostateczny wniosek** (wiązący, definitywny): jednoznaczne przeświadczenie na temat prawdziwej istoty i całościowego sensu otaczającego podmiot świata (i miejsca, jakie w nim zajmuje człowiek) – ostateczne przekonanie, że świat jest taki, a nie inny; w każdym razie zupełnie odmienny od dziecięcych i młodzieńczych o nim wyobrażeń. Lub też, że jest zorientowany na nicość (pustkę). Jakąkolwiek drogą rozumowania jednak byśmy nie podążyli, dochodzimy do wniosku, że celem doświadczenia anamnezy Pana Cogito jest w tym wypadku nade wszystko odnalezienie prawdy, zasady, prawidłowości organizującej jego byt duchowy terażniejszy i otaczającą go rzeczywistość⁴, w jakiegokolwiek perspektywie filozoficznej by ten problem sytuować (personalizm, egzystencjalizm, wcześniejsza tradycja kulturowa i myślowa, etc.)⁵.

Pan Cogito – poprzez swój dyskurs poetycki – wyrusza na spotkanie samego siebie; musi dotrzeć do własnych duchowych źródeł, które to dopiero ukazą mu własny, kompletny, terażniejszy obraz – a zatem wraca do miasta dzieciństwa, w którym wszystko się zaczęło. Tu znajduje się źródło, genealogia i archeologia jego pamięci i ducha. Musi on wreszcie nadać imiona temu, co na jego konstytucję wewnętrzną (minioną i terażniejszą) się składa. Odnajduje skutek opisanego w tym tekście spotkania następującą prawdę:

³ Zob. mój szkic *Światło anamnezy*, dz. cyt.

⁴ Kartezjański rodowód (ale nie tylko) wskazuje na ogólną cechę wierszy z postacią pana Cogito – gdzie dominuje poznanie o charakterze paradygmatycznym: refleksja poetycka zmierza zatem ku prawdzie ogólnej, powszechnie obowiązującej.

⁵ Filozoficzne podstawy poezji Herberta są powszechnie znane i komentowane; dlatego pozwolę sobie w tym miejscu pominąć szczegółowe uwagi na ten temat.

nie mogę urosnąć
choć mijają lata
a w górze huczają
planety i wojny⁶ (PC, 368)

Być może rzeczywiście bohater wiersza nie może urosnąć, ponieważ tym samym opuściłby **sferę dziecięcego mitu**, przystając na prawa „czasu dostępnego”⁷: „mimo iż miasto idealizuje i tęskni za nim, bałby się jednak powrotu naprawdę. Wie, że mogłoby wtedy runąć wszystko. Nie tylko mit, także pamięć. Woli ocalić więc tę resztę. Być ciągle tamtym małym chłopcem, który nie może już urosnąć [...]”⁸. Jest to naturalnie jedna z hipotez, jeden z wariantów deskrypcji wart odnotowania.

Zatem Herbert w pewnym stopniu pragnie ocalić przed pustką mit⁹ swojego dzieciństwa; mit, bez którego sam traci własne imię, rozplywa się w nieokreśloności terażniejszego dorosłego istnienia (i świata współczesnego, w pewnym stopniu postkatastroficznego). Inne „wiersze dzieciństwa” autora *Hermesa, psa i gwiazdy* potwierdzają tę prawdę, która skądinąd jest również prawdą ogólną, generalną liryki zwracającej się ku dziecięcym latom. Jest to bowiem – wbrew wszelkim wahaniom twórców – poezja podtrzymująca wiarę w niezachwiany obraz istniejącego bytu¹⁰; poezja zwrócona ku czasom przedhistorycznym¹¹. Agresja ze strony historii (jej rola w procesie inicjacji jednostki), w ja-

⁶ W niniejszym tekście utwory Z. Herberta cytuję wg: Z. Herbert, *Poezje*, Warszawa 1998. Po cytacie podaję w nawiasie skrót tytułu tomiku, z którego pochodzi przywołanie, oraz numer strony. SŚ – *Struna światła*, HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, PC – *Pan Cogito*, R – *Rovigo*, RZO – *Raport z obłożonego Miasta*, ENO – *Elegia na odejście*.

⁷ Termin proponuję za szkicem Mielhorski R., *Światło anamnezy...*, dz. cyt. W tekście tym pisałem, że „zamiast powtarzających się określeń terażniejszość–przeszłość proponuję pojęcia: «**czas dostępny**» (teraźniejszość) i «**czas udostępniiony**» (przez pamięć bądź wyobraźnię zwróconą ku przeszłości) – jako przedstawienie określonego doświadczenia bądź stanu”. „Określeniem «czas dostępny» posługuje się A. Kaliszewski, zob. tegoż, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1982, s. 184. Ta propozycja (relacja) terminologiczna powinna podkreślać zwłaszcza podmiotowy stosunek indywidualum do czasu”.

⁸ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, dz. cyt., s. 186.

⁹ Słowo *mit* jest tu rzecz jasna traktowane bardzo szeroko – jako dyskurs, a więc konsensus zbiorowych, społecznych wyobrażeń i uzgodnień; mit dzieciństwa uosabia zatem cechy najczęściej przypisywane temu okresowi życia w potocznym rozumieniu, ukształtowanym przez literaturę, sztukę, tradycję, ognisko rodzinne. Zarazem to pojęcie posiada charakter metafizyczny, a więc odsyła do rzeczywistości zewnętrznej wobec świata, do którego się on odnosi. E. Kuźma wskazuje na siedem znaczeń **mitu**: (1) mit jako powtarzalność, (2) mit jako geneza, (3) mit jako prefiguracja, (4) mit jako struktura, (5) mit jako komunikacja społeczna, (6) mit jako znaczenie, (7) mit jako wartość. Zob. E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, 1986.

¹⁰ Cechą poezji dzieciństwa jest obecne w wierszu przeświadczenie o stałości istniejącego obrazu świata: tak jak jest teraz, będzie zawsze – wydaje się bohaterem tej liryki. Dzieciństwo równoznaczne jest z poczuciem stałości i niezmienności bytu. Stąd dziecięce wrażenie wolniej płynącego czasu. Rekonstrukcja świata dzieciństwa (jako „złotej epoki”) jest zazwyczaj równoznaczna z rekonstrukcją świata poddanego tym cechom (zob. np. począwszy od liryków Wierzyńskiego czy Tuwima z *Rzeczy czarnoleskiej*). Nieco inną sytuację prezentują utwory ukazujące bohatera dziecięcego rzuconego w realia historyczne (np. wojenne). W tym wypadku śledzimy podwójną w pewnym stopniu świadomość: dziecka-dziecka i dziecka-dorosłego zarazem (świat widziany jest rzecz jasna poniżej wiedzy o nim, ale i zarazem w poczuciu zagrożenia, zatrwżenia zewnętrzną sytuacją, która jawi się jako niezrozumiała, niepokojąca, przerażająca; ten wątek dobrze ilustruje proza narracyjna z dziecięcym bohaterem-observatorem).

¹¹ Antynomia przedhistoryczne i historyczne odpowiada antynomii dzieciństwo–dojrzałość. Chodzi także o okres prepersonalistyczny (personalizacja dokonuje się wskutek zewnętrznej ingerencji w duchowość podmiotu różnych czynników, w tym historycznych).

kimkolwiek momencie jej rozwoju, ukazuje wyraźny kres lat dzieciństwa, określoną jasno jego cezurę. Mit dzieciństwa za nią legnie w gruzach. Teraźniejszość bezpowrotnie stanie się przeszłością w znacznej mierze utraconą. Zginie także sakralny wymiar tego czasu¹². A mowa jest przecież o dzieciństwie jako okresie „przed-grzesznym”¹³. Obraz tego czasu, początku biografii indywiduum, opiera się odtąd na idealizacji (w mniejszym bądź większym stopniu), naturalnie realizowanej wedle wielu wyobrażeń; na jego straży stoją matka, ojciec, dom, mury, ulice, drzewa, przedmioty kojarzące się z chłopięctwem i jego otoczeniem (rekwizyty anamnetyczne, o których dalej będzie mowa), ale przede wszystkim – wyobrażenia (także archetypiczna). Powrót do przeszłości po wielokroć uzależniony będzie właśnie od rekonstrukcji wyobraźni dziecka, dzięki niej pokonać można barierę czasu. Prozy poetyckie Herberta znakomicie oddają ten mechanizm wsteczny świadomości, głęboko uzależnionej od sfery imaginacyjnej. Rzecz jasna – „powroty” na każdym etapie życia oznaczają co innego, pełnią również inne funkcje. Stąd też należy je rozpatrywać na planie rozwojowym twórczości poety.

Jednak w tym wypadku interesujący jest nie tyle mit jako taki, choć oddany przez poetę żywo, plastycznie i wielostronnie. Istotny jest on o tyle, o ile stanowi punkt wyjścia dla anamnetycznego przeżycia. Tematem tych uwag nie jest wszak liryka osobista Herberta, jako jedynie integralny komponent jego poezji, ale sam problem „przypomnienia”. Minione ściśle określać ma (wraz z „teraz”) jedność egzystencjalnego doświadczenia (przeżycia) własnego istnienia, bytu, losu, biografii – na jakimkolwiek piętrze zjawiska anamnezy rzecz by się rozpatrywało.

ANTY- I METAANAMNEZY

Przy próbie refleksji nad obecnością przypomnienia w liryce Herberta osobny namysł należy się nie tylko anamnezie, ale i problemom **anty- i metaanamnez**. Dążeniom Pana Cogito przyświeca – jak była mowa – cel poszukiwania „tożsamości samego siebie w zmienności swoich przeżyć”¹⁴. Tak rozumiany motyw powrotu występuje również i w innych niż dotąd odnotowane wierszach Herberta: np. *Moje miasto*, *Trzy wiersze z pamięci*, jednak to w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* jego autor dochodzi do najdalej idących wniosków i najprecyzyjniej nakreślonej antropologii swego bohatera.

W obu wskazanych utworach na plan pierwszy wysuwa się kwestia pamięci. W *Moim mieście*, tak jak w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* – jest to problem „**pamięci ułomnej**”, przywołany w związku z zagadnieniem wygnania; w utworze tym odnajdujemy zapewne aluzje do emigracji politycznej po 1939 roku¹⁵. Zgodnie z tym, co w swym fundamentalnym eseju na temat wygnania zauważał J. Wittlin¹⁶ – pisarz oderwany od ziemi ojczystej zmienia swój stosunek do przeszłości własnej, dokonuje niewłaściwej

¹² Por. *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, (red.) J. Papużyńska, G. Leszczyński, t. I i II, Warszawa 2000 i nast.

¹³ Zob. tamże.

¹⁴ R. Schaeffler, *Przypomnienie/anamneza*, dz. cyt., s. 369.

¹⁵ Herbert spotykał się z jej reprezentantami np. w Paryżu; zob. wspomnienia J. Odrowąża-Pieniążka, [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, (red.) K. Szczypka, Wrocław 2000.

¹⁶ J. Wittlin, *Blaski i nędze wygnania*, [w:] *Pisma pośmiertne i inne eseje*, (wyb., oprac. i przedm.) J. Zieliński, Warszawa 1991.

„selekcji” wspomnień; boryka się z dylematem zapomnienia, z nadmierną, często fałszującą stan rzeczywistości, idealizacją minionego (nawet gdy był to w rzeczywistości świat w gruncie rzeczy nie-idylliczny). Herbert podejmuje w tym tekście refleksję na temat **granicy przypomnienia**. Ukazuje w swej lirycznej wypowiedzi relacje (1) pomiędzy możliwym przywołaniem konkretnego przeszłości – jest on zaprezentowany we fragmentach dotyczących snu o dawnym mieście, i (2) „mgławicowym”, jak notuje, wspomnieniem dawnych realiów (szkoły, sklepu Paszandy, gimnazjum, księgarni). Powrót do przeszłości jest niemożliwy: pozostają jedynie „skruszone obrazy” (zob. HPG, 132). W tym sensie bohater tego tekstu nie jest w stanie odnaleźć swej tożsamości (pomostu prowadzącego do lat minionych); przeszłość jest dla niego niedostępna w pełni – jako całość. Utwór ten okazuje się dowodem i przykładem, zapisem dramatu – bliskiego emigrantom – zachwiania poczucia ciągłości własnej egzystencji, rozbicia podmiotowości, tragizmu człowieka wygnanego nie tylko z przyczyn zewnętrznych (polityka, historia), ale i **wydziedziczonego z samego siebie**¹⁷. Problem ten jest jednym z kluczowych wątków w liryce Herberta (przecież rozporządza tą poezją antynomia dziedzictwo–wydziedziczenie, wygnanie)¹⁸. Z kolei w *Trzech wierszach z pamięci* autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* podejmuje problem ucieczki od przeszłości, niewierności – „grzechu niepamięci” (wobec poległych w latach wojny). Wątek ten, nawiasem mówiąc, aczkolwiek w innym aspekcie (i w odniesieniu do innych symboli przeszłości), pojawia się potem w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*:

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja niewierność
bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny
kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa (ENO, 567)

W *Trzech wierszach z pamięci* rozbicie tożsamości podmiotu, uniemożliwiające przyświecające anamnezie dążenie do odnalezienia własnej egzystencjalnej całości (także w wymiarze sacrum) – wynika z braku możliwości zachowania i utrzymania trwałej więzi z przeszłością¹⁹. Ukazuje Herbert dwa wymiary pamięci: **pamięć jednostkową** – przez obraz miasta przeszłości zachowany, zdeponowany w pamięci podmiotu, i **pamięć zbiorową** – to, co pozostanie z przeszłości dla potomnych, jak „wytarty profil rzymskich monet” (ŚŚ, 14–16). U podłoża tekstu znajduje się zalecenie moralne: „nie dajmy zginąć

¹⁷ Zasadnicza relacja w tym utworze wynika ze związku pomiędzy snem i „ułamną pamięcią”. Sen jest kapryśny, przypomina miniony świat wedle własnych, trudnych do wytłumaczenia i ustalenia reguł (porządków asocjacji). Dlatego w pewnym momencie tej eskapady do przeszłości obraz wspomnianego miasta „się urywa”; brak „dalejszego ciągu”. „Ułamna pamięć” (która staje się centralnym tematem tego wiersza) nic nie może z tym zrobić. Dwa analogony w tym wierszu wymagają osobnego potraktowania: symbole bramy i kamienia. Oba przyjmują charakter sakralny. Pierwszy jest znakiem przejścia – pomiędzy teraźniejszym i minionym: stający przed bramą bohater, nie potrafiący przekroczyć granicy – wyznacza tu obszar zamkniętego wymiaru doczesności (bramy nie można przekroczyć). To niemożność wypełnienia się aktu anamnetycznego gwarantującego restytucję obecnego „ja”. Kamień z kolei stanowi – *pars pro toto* – ślad, ale i dowód rzeczywistego istnienia miasta. Por. znaczenia obu symboli: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 29 i 139. Z drugiej strony kamień staje się znakiem wieczności: miasto, które zostało zgładzone, przetrwa mimo wszystko – dzięki tym, którzy noszą je w sobie: „w końcu zostanie kamień / na którym mnie urodzono”. Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 82. Ponadto, co ważne, Lurker podaje, że drzwi [brama] „zamknięte oznaczają brak nadziei na ocalenie”.

¹⁸ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2001, s. 48.

¹⁹ To rozbicie uosabia rozczłonkowanie kompozycyjne – trzyczęściowa konstrukcja tekstu, czemu odpowiada jego trójwarstwowość: warstwy dosłowna, symboliczna i anamnetyczna.

poległym” [w mieście] (poziom etyczny utworu wysuwa się zarazem na pierwszy plan tej wypowiedzi). Protagonista wiersza wierzy, że pamięć jako taka **może ocaleć** po tragedii miasta (ono „leci na gwiazdę wysoką / gdzie pożar pachnie odległe / jak karta Iliady”, SŚ, 16), przy dobrej woli można zachować wspomnienie o poległych; jakkolwiek wobec **tragedii miasta** poezja staje bezradna („teraz wargi Poety / są pustym horyzontem”, SŚ, 16). Jednak pełen proces powrotu jest już niemożliwy, został definitywnie zamknięty. Obraz miasta fragmentaryzuje się, atomizuje w poszczególnych przedstawieniach: kobiety, dzieci, pomnik w parku, bukiety jarzyn, koty, gołębie, zapach tytoniu... – to szczątki tego, co niegdyś stanowiło spójną rzeczywistość. W tym sensie niemożliwe jest też **literackie powtórzenie** (dlatego wiersz ten nazywam „**antyanamnezą**”); przypomnę: „teraz wargi Poety / są pustym horyzontem” nie tylko z uwagi na to, że nie mogą wysłowić dramatu miasta, ale i dlatego, że tamta przeszłość w ogóle nie istnieje: ocalały z niej „puchy popiołu”. Pozostaje już raczej idea miasta²⁰, które „leci na gwiazdę wysoką” – ku przestrzeni nieprzemijającej, symbolizowanej przez *Iliadę*.

Można zatem powiedzieć, że Herbert w tym utworze podejmuje cztery wątki: (1) etyczny – nakaz pamięci wobec zmarłych i zgłodzonego świata; (2) mitologiczny – miasto realne przekształca się w ideę miasta, która przetrwa jak rzymskie monety, jak zauważa E. Balcerzan – „historia staje się mitem, przechodzi w czas arcydzieł literackich”²¹; (3) artystyczny – mowa jest o granicy możliwości wysłowienia tragedii (Poeta upamiętniony na pomniku w parku nie ma miejsca w świecie „ostygłych puchów popiołów”, SŚ, 16), a więc chodzi o relacje pomiędzy sztuką i życiem, tj. światem w wymiarze empirii; i (4) wątek dramatu podmiotu, dla którego przeszłość okazuje się garstką luźnych obrazów. W tym sensie zjawisko „powtórzenia”, przypomnienia, nie może się zrealizować w pełnym tego słowa znaczeniu. Herbert wyraża nadzieję związaną z „przypomnieniem” w wymiarze zbiorowym (wspólnotowym), w anamnezę jednostkową natomiast powątpiewa. Tym samym bohater utworu znajduje w sobie jedynie „zaburzoną” – by tak rzec – tożsamość: w przeszłości nie odkrywa odbicia samego siebie; jego kontakt z własną przeszłością, z tekstem, wierszem o przypominaniu, urywa się.

Ważny jest tu bowiem sam autoportret podmiotu, nakreślony we fragmentach I i II. Autoportret żyjącego „pomimo” i „przeciw”. Solidaryzującego się ze swą generacją i równoległe poszukującego oparcia w obrazach dawnego miasta i miasta obecnego, z którego zostały jedynie „żałobne skorupy” i „ostygłe puchy popiołów” (SŚ, 16). Wypada zaznaczyć, że wiersz ten pochodzi z debiutanckiego tomu Herberta; jego ówczesny kontekst (moment publikacji książki) nie powinien być bagatelizowany i stanowi cenną wskazówkę dla interpretatora. Tytuł (*Trzy wiersze z pamięci*) sugerować może autonomię

²⁰ Można sobie wyobrazić sytuację, w której trwa odbity w wodzie wizerunek miasta, podczas gdy ono samo już w rzeczywistości nie istnieje, jest pustym miejscem w przestrzeni. Bytem wyciętym z materii, ulokowanym w sferze nieprzemijalnego i trwałego (jak karta *Iliady*). Niczym idea platońska.

²¹ Jakkolwiek „«karta Iliady» pachnie nie tylko odległe (starożytnością, mitem), ale i blisko, gdy jest kartą książki, nad którą się pochylamy. Z tych wewnętrznych zaprzeczeń [w utworze] rodzi się poczucie względności odlotu miasta «na gwiazdę wysoką». Odsłania się ukryty znak zapytania, zamaskowany cudzysłów: przejście historii w czasoprzestrzeń mitu jest zawsze problematyczne, niepewne”. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 253.

każdej z części; jednak całość zespala jedno, powtarzające się pytanie: o wierność, pamięć, istnienie-wobec-przeszłości.

Odnajdujemy zatem w liryce Herberta w tym kontekście dwa zjawiska: metaanamnezę i antyanamnezę. W pierwszym wypadku odnotować należy wiersze skupione na samym procesie przypominania (jak?); w drugim – utwory traktujące o niemożności przypomnienia, o braku zaufania do pamięci i o tego przyczynach (co?). Meta- i antyanamneza²² są wyrazem porażki nie tylko pamięci, ale i przyczyną duchowego niespełnienia (w sferze odczuwania swej podmiotowej i ontologicznej tożsamości, jedności). Podmiot zaczyna gubić się w pojmowaniu własnej egzystencji, traci poczucie jej spójności i ciągłości. „Teraz” zaciska pętlę, ogranicza i utrudnia szersze, pełniejsze pojmowanie świata. Nie-trudno podać więcej przykładów tego typu wierszy (jako że znakomita część utworów autora *Pana Cogito* znalazła już swe wartościowe interpretacje, można je w tym miejscu w szerszym zestawie pominąć).

SYNTEZA POWTÓRZENIA

Jako metaanamnezę potraktować można również inny utwór – **syntezę** „powtórzenia”: *Elegię na odejście pióra atramentu lampy*²³. W tym wypadku Herbert powraca zarówno do przeszłości osobistej, jak i narodowej czy kulturowej. Pierwszą określa dzieciństwo, wczesna młodość, symbolizowane przez atrybuty przywołane w tytule (także światło, naftę), żydowski sklepik, wspomnienie edukacji, namiętności i melancholii oraz miasto nad Pełtwią. W apostrofie do lampy pojawiają się „krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie” (ENO, 570). Przypomnijmy, że Lwów, w podobnym obrazie, znalazł swój wyraz w *Trzech wierszach z pamięci*:

miasto stoi nad wodą
gładką jak pamięć lustra
odbija się w wodzie od dna (SŚ, 16)

– by usytuować się w przestrzeni wiecznej jak „karty Iliady”.

Drugi wymiar przeszłości – na płaszczyźnie historii, ukazany zostaje w refleksji na temat „ducha dziejów” i heglizmu. Jest to zapewne dialog Herberta z poematem Miłosza (*Duch dziejów w Traktacie poetyckim*)²⁴.

²² Jako „modelowy” przykład antyanamnezy podać można fragment liryku **M. Jastruna** z jego ostatniego, wydanego po śmierci tomu, *Fuga temporum*, gdzie problem utraty jedności w zmienności przeżyć został następująco wyłożony: „To było. Nazbyt późno wraca / bym odczuł jedność w swej zmienności / w zapamiętaniu w rozświetleniu / ciemnego drzewa uczuć abym / tracąc się odzyskiwał siebie”. Zob. M. Jastrun, *Idąc przez sen*, [w:] *Fuga temporum*, Warszawa 1986, s. 16.

²³ W swej interpretacji utworu J. Łukasiewicz podkreśla następująco relacje podmiotu: „Mamy tu – od razu zauważmy – podwójną postawę: «ja» sensualne poety to jego «ja» dziecinne, pierwotne, osobnicze. Nad nim nadbudowane zostało inne, należące do obrzędowej, konwencjonalnej roli, wyznaczonej przez nazwany gatunek liryczny (elegię). Jeśli pierwsze sensualne «ja» obejmuje całość życia w jego przebiegu, to «ja» drugie realizowane jest tu i teraz, aktualizuje się tylko w czasie teraźniejszym”. J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] *Poznanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000, s. 450.

²⁴ J. Łukasiewicz zwraca uwagę na związki z heglizmem, marksistowskim determinizmem i brakiem wiary w „progresizm”. Tamże, s. 453.

Nigdy nie wierzyłem w ducha dziejów
 wydumanego potwora o morderczym spojrzeniu
 bestię dialektyczną na smyczy oprawców
 [...]

 trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii (ENO, 571)

Trzeci wymiar obejmuje m.in. krąg semantyczny skupiony wokół motywu pióra.

Wiersz ten, poemat²⁵, nazwać można metaanamnezą: (1) z tego względu, że zawiera on nie tylko motyw przypomnienia, ale i refleksję nad nim; dostrzec w nim da się dwa poziomy akty przypominania; (2) z tego względu, że obejmuje „syntetyczny”, uogólniony w ramach jednej konstrukcji sytuacyjnej obraz powrotu (wizerunek przestrzeni uporządkowanej powtórnie z segmentów przypomnień). Pojęcie metaanamnezy nie było podejmowane w namyśle ogólnoantropologicznym, dlatego potraktuję je w tym miejscu jako terminologiczne prowizorium. W tym wypadku świadomość wspominająca kieruje się ku konkretnym przeszłości, potem dopiero zmierza ku teraźniejszości, która to, co było, niejako „transformuje” wyobrażeniowo – w tym poddaje imaginatywnemu wykreowaniu, modulacji. Podmiot mówiący uświadamia sobie dystans wobec samego aktu przypomnienia jako pewnego procesu i dystans wobec minionego (stąd owo „meta-”).

Nie sposób w tym miejscu odnieść się do wszystkich aspektów *Elegii*... – jest to tekst tak bogaty w porządek wewnętrznych znaczeń, jak i odniesień do samej twórczości Herberta, powiązań intertekstualnych, że musimy w tym miejscu ograniczyć się do jego „aspektywnego” omówienia²⁶. Samo zjawisko anamnezy wpisane zostaje w tkankę rozrachunkową, zgodnie z elegijnym ukierunkowaniem tekstu: wobec dzieciństwa i jego rekwizytów oraz analogonów, gnostyckich pokus, powinności ocalania, psychicznych konfliktów, obsesji historii, zdrady, bytu w obliczu nicości etc. Dramaturgia utworu wynika z dychotomicznego napięcia: pomiędzy autentyczną potrzebą wspominania (powracania) i aktem performatywnym: buduje on nowy świat i za swój punkt odniesienia bierze mimo wszystko „ogrody dzieciństwa” (świadomość, że wszystko tam ma swój początek i kres). Opuszczając „ogrody dzieciństwa” zaczynamy podróż – jak powiada Herbert – do „krawędzi nicości”; opierając się jej zachłannej mocy – zwracamy się ku dzieciństwu.

²⁵ Z uwagi na rozwojowy i założony charakter prowadzonej tu relacji skłaniam się ku genologicznej kwalifikacji poematowej.

²⁶ Cały tekst oparty został na relacji pomiędzy światłem i ciemnością. Światło oznacza tu wtajemniczenie, także w wiedzę, *logos*, co podpowiadają inne instrumenty: pióro, kałamarz; ciemność – zdradę, nicość i mrok teraźniejszości (tym słowem kończy się cały poemat). Po stronie światła znajdziemy ogrody dzieciństwa, po stronie mroku chwilę obecną spisującego swój żywot elegisty. Krąg lampy naftowej zdaje się wyznaczać obszar inicjacji, porządkowania wiedzy o świecie, nabywania rozumności („światlista inicjacja / instrumencie poznania”); samo światło zaś (jako „miodowe światło lata”) toczy bój z mrokiem („i nagle / ciemne basy / nalot wron i kruków / zlorzeczenia i kłątwy / prorocstwo zagłady / furia kopciui”, ENO, 570). Symbolikę światła i ciemności traktuje Herbert zgodnie z porządkiem znaczeń kulturowych, utrwalonych słownikowo. Por. też rolę tej symboliki w liryce A. Wata; zob. np. W. Lięża, *Aleksander Wat – wiek kłęski*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, (red.) R. Nycz, J. Jarzębski, t. I, Kraków 1997, s. 62; tu też odwołanie do tekstu J. Trznadla *O Aleksandrze Wacie*, „Zeszyty Literackie”, nr 4, 1983. Pamiętać należy, że progresję doświadczeń biograficznych i intelektualnych przenosi poeta także na plan psychiczny (duchowy): „jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności / i bagna melancholii wieże pychy / luno pożarów tęczę rozpełtane morze” [ENO, 570], który swego czasu odważnie opisywała K. Herbert, żona poety; chodzi o chorobę afektywną. Zob. K. Herbert, *Pani Herbert*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2000–1.01.2001.

Rzeczywiście, poemat ten jest syntetyczną biografią poety, z jej poszczególnymi etapami, z widocznym ciągiem rozwojowym. Herbert próbuje dokonać tu uogólnienia wizji własnego życia (zespolic wszystkie jego części) w akcie anamnetycznym – lecz okazuje się to trudne lub też wręcz niemożliwe (stąd *sui generis* metaanamneza), gdyż na pierwszy plan wysuwa się sama kwestia przypominania (jego metodologia). Metaanamnetyczny charakter wstępnie sygnalizuje już sam tytuł: „elegia...”. Tu doświadczenie bezpowrotności, utraty, żalu, rozpamiętywania, zwrotu do minionego etc. określa nie tylko obecną sytuację podmiotu, ale i pewien stan niemocy wobec samego powrotu, ulokowanie „teraz” wobec nicości (por. problem nicości w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*; o „złotym runie nicości” mowa jest w *Przesłaniu Pana Cogito* [PC, 432]).

Gdyby pomyśleć, dodajmy – w wymiarze genologii – o gatunkowym aspekcie anamnezy, to bez wątpienia właśnie elegia jako taka znajdowałaby się w kręgu najpełniej realizujących to założenie przypomnienia form. Tak też jest z meta- i antyanamnezą. Ten kierunek wyznacza obecny w utworze wątek ocalenia („myślałem wtedy / że trzeba przed potopem / ocalić / rzecz / jedną / małą ciepłą / wierną” [ENO, 571]) i refleksji nad samym powrotem („bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny / kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa” [ENO, 567]). Elegia staje się gatunkiem szczególnie predestynowanym do realizacji założeń okołanamnetycznych z uwagi na zasygnalizowany w tytule tego podrozdziału problem syntezy doświadczeń i uogólnień; tu choćby w zwrotach: „Nigdy nie wierzyłem...”, „trawiłem lata” etc.²⁷

PUNCTUM

Brak oczekiwanej więzi podmiotowej z przeszłością ukazuje również wiersz *Fotografia* – utwór, w którym zapisany zostaje moment *punctum*. Odczytanie fotografii charakteryzuje się, ogólnie rzecz biorąc, w tym wypadku dwiema fazami: (1) zbliżeniem do obrazu i treści utrwalonego przedstawienia i (2) nałożeniem na nie symbolicznych znaczeń wypracowanych z namysłu nad relacją terażniejszość–minione (uwypacza się wówczas rola podmiotu wiersza)²⁸. Herbert odnotowuje w tym utworze przeżycie pokoleniowe własnej generacji; przeżycie, które obejmuje dwa opisane w tekście okresy: sprzed „drugiej wojny perskiej” (czytaj: światowej) i tego, co po niej.

to zdjęcie zrobił mój ojciec przed drugą wojną perską
z listowia i obłoków wnioskuje że był sierpień
ptaki dzwoniły świerszcze zapach zbóż **zapach pełni** (RZM, 471)

W zasadzie mamy do czynienia z identyczną sytuacją, jak w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* – więc tym bardziej warto ten wiersz teraz przywołać dla porównania. Herbert opisuje w nim dezintegrację osobowości swego protagonisty (przeszłość traktuje on jako egzystencjalną „pełnię” – stąd ów „zapach pełni”), wynikającą z braku poczucia ciągłości istnienia w zmienności własnych przeżyć, z braku identyfikacji,

²⁷ Choć w tekst Herberta częściowo wpisana jest formuła **ody** (do pióra, atramentu, lampy).

²⁸ Ten wątek poruszę w dalszej części tego tekstu (poświęconej „mitopoezom”) w innym kontekście, w świetle zaproponowanego określenia „**przedmiot anamnetyczny**”.

powiązania tego, którym się było, z tym, kim się jest. Stąd też osobowość rozpada się na dwie części, które na planie biografii wiążą się z dwoma okresami, dwiema odrębnymi epokami. Z epoką uśmiechniętego, ufnego chłopca z fotografii i epoką tego, który się mu obecnie przygląda. Można zatem powiedzieć, że utwór utrwała dwa nakładające się na siebie przeżycia: pokoleniowe i osobiste; w tym drugim wypadku, gdy wyłania się z tekstu postać ojca, w której rysunku odnaleźć można pewne analogie z jego portretami z takich utworów, jak *Ojciec* czy *Mój ojciec*. Tak jak i tam, tak i tu uosabia on świat dawnych, minionych wartości i zasad, które nie sposób przenieść w obręb **czasu** dostępnego, ulokować w **czasie** teraźniejszym.

Tak więc obszary „wtedy” i „dziś” wyznaczają kompozycję utworu. Ale nie tylko. Z drugiej strony Herbert ukazuje konflikt pomiędzy światem cielesnym, somatycznym – i duchowym. Do pierwszego przynależą data urodzin i linie papilarne, które przecież są podstawą identyfikacji człowieka; do drugiego psychiczny wymiar istnienia – a tu z kolei brak tożsamości z samym sobą sprzed lat. („Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty / chłopcem wśród traw wysokich nie mam nic wspólnego” [RZO, 471] – mówi poeta). Identyfikacja fizyczna pozostaje, bo jakże by inaczej, natomiast psychiczna legła w gruzach u progu „drugiej wojny perskiej”.

Widać jednak w tym tekście intencjonalne dążenie do zachowania w pamięci idyllicznego charakteru tamtego, minionego, utraconego bezpowrotnie świata. Wiersz prezentuje okoliczność zwierciadlanego odbicia obecnych w nim postaci. Chłopiec ze świata arkadyjskiego ma zostać ponadto zabitym przez Abrahama Izaakiem. Abrahamem nie jest jednak – jak można przypuszczać – ojciec chłopca z fotografii, ale on sam, prezentujący się nam po latach; ma dokonać **symbolicznego**, metaforycznego zabójstwa po to, by ocalić samego siebie sprzed lat, ze świata sierpniowego z 1939 roku, na miesiąc przed wybuchem drugiej wojny światowej. Relacje w utworze zatem się komplikują: jest w nim obecna więź pomiędzy chłopcem i ojcem utrwalającym go na fotografii, ale jest też i łączność pomiędzy własną – postaci mówiącej – teraźniejszością i własną przeszłością. Podmiot staje w roli ojca-Abrahama wobec samego siebie przeszłego-Izaaka; w obronie tego, by na zawsze „pozostał niewinny jak w letniej błyskawicy” (RZO, 471). By nigdy nie został owym „ocalonym” z *Pan Cogito myśli o powrocie...* – unieruchomionym na płycie chodnikowej, jedynej części zgładzonego świata, ulokowanej wobec przepastnej nicości. Herbertowskie *punctum* wiąże się ze złożonością lektury jego fotografii, w tym także z ukazaniem osobistego i generacyjnego przeżycia przez treści historyczne i mitologiczne (wojna perska, Hipanis, Grecy), z dążeniem do uwieloznaczenia powrotu pamięci i nadania mu wymiaru „literackości”.

Jak notuje M. Zaleski:

Barthes pisze o tym, że niektóre fotografie, pozwalają „przeżyć się” jako *punctum*, to jest jako „ukłucie”, „sztych”: nieoczekiwane uruchomione zostają w pamięci i wyobraźni **pokłady prywatnej symboliki**, patrzący na fotografię przekracza poziom czystej referencyjności przedstawienia, dokonuje też jej „lektury” literackiej. Obraz przestaje być przypadkowy, dosłowny, cząstkowy, banalnie przezroczysty, odsłania tę część znaczącego, która dotąd na powierzchni obrazu pozostawała niewidoczna. Zaczyna stawiać opór, bowiem przestaje być „komunikatem bez kodu”: daje się usytuować

w kontekście nadającym mu pełniejsze znaczenie. [...] Jak pisze Barthes, stanowi ono „to, co dodają do fotografii, ale co tym niemniej **już tam jest**”²⁹ (podkr. R. M.).

W swej interpretacji *Fotografii* Marian Stala utożsamia głos Abrahama z głosem ojca chłopca z fotografii, nie zaś z samym podmiotem mówiącym. Nie podważając tej, proponuję odmienną koncepcję odbioru, co nadmieniałem wyżej. Warto zwrócić uwagę na kilka innych spostrzeżeń badacza; pierwsze dotyczy wątku łączności-rozłączenia w odniesieniu do postaci mówiącej:

W jego słowach nie ma radości odnalezienia samego siebie sprzed lat, nie ma też zdumienia, wzruszenia, przerażenia, sentymentalno-melancholijnej zadumy nad przemianami... Wyczuwalne jest w tych słowach niepokojące, zastanawiające, sprzeczne wewnętrznie poczucie łączności i rozłączenia, tożsamości i nietożsamości. Przy czym po stronie łączności są argumenty mocne wprawdzie, ale zewnętrzne, powierzchowne, przekonujące bardziej dla sędziego niż poety; po stronie rozłączenia zaś – argumenty niejasne, ale głęboko przeżyte, uwewnętrznione³⁰.

Drugie spostrzeżenie łączy się z problemem „osłabionej rzeczywistości całego przedstawienia”; trzecie – odnosi się do kwestii „trwania poza czasem” chłopca; wreszcie czwarte – lektury utworu w perspektywie Herbertowskiej „negatywnej filozofii fotografowania”³¹.

Skądinąd sama sytuacja mordu – określona w wierszu jako „tylko chwila bólu” (RZO, 471) – to po prostu moment zamknięcia się migawki w aparacie. Zamierzone przez Abrahama zabójstwo, dzięki któremu chłopiec ma ocaleć w wiecznej niewinności, w nieustającym bezpieczeństwie i pięknie, to – jeśli ujmijemy rzecz dosłownie – pozostanie na zawsze na karcie fotografii. Na zdjęciu, które nie ma swej przeszłości i przyszłości; znać je może tylko fotografujący i fotografowany lub osoby bliskie. Sam zaś fotografowany z upływem czasu odczuwa brak zgodności poczucia siebie dzisiejszego z sobą minionym.

Główna linia napięcia w wierszu rysuje się więc pomiędzy kategoriami stałości, trwałości, które symbolizuje strzała Eleaty, i przemijalności. Wiersz o fotografii służy zatem Herbertowi głównie do podniesienia tematu czasu, jego upływu i odnajdywania się w nim albo też wręcz przeciwnie – nieodnajdywania się podmiotu. Ponadto Herbert konfrontuje tu różne porządki kultury: tradycję (grecką), religię (chrześcijańską), historię (tę w wiecznym trwaniu i tę „zdarzeniową”, z sierpnia ostatniego roku lat 30.). Tradycja grecka ma pozwolić mu ująć dramat zdarzeń wojennych w ramy racjonalności; ilustruje zagadnienie trwania w jego postaci uniwersalnej. Tradycja religijna z kolei ukazuje związany z tym konflikt pomiędzy całkowitym podporządkowaniem się prawom boskim Abrahama – a samym bestialstwem zadawania śmierci: i tu konflikt również przenieść można na plan

²⁹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 48–49. Problematyce fotografii poświęca Zaleski osobny rozdział swych *Form pamięci*; odwołuje się m.in. do *Światła obrazu* Barthesa, także uwag W. Benjamina, S. Sontag. Odniesienie do Barthesa sygnalizuje w swej lekturze *Fotografii* Herberta także M. Stala.

³⁰ M. Stala, *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000, s. 401.

³¹ Badacz zauważa: „Poeta buduje [...] coś w rodzaju negatywnej filozofii fotografowania (albo inaczej: filozofii negatywności fotografii); wydobywa to, co w zdjęciu jest demoniczną pokusą, poddaniem się jałowemu momentowi, wiarą w pustkę...”. Tamże, s. 404.

drugiej wojny światowej. Historia dwudziestowieczna tymczasem przyjmuje wymiar nieco bardziej ludzki, gdy pokażemy jej tragizm w horyzoncie wieków.

Sam czyn Abrahama zostaje tu ponownie odczytany. Nie zamierza on dokonać mordu w imię wiary i podporządkowania się Bogu, ale w imię ocalenia. Nie aspekt religijny stoi u podstaw jego decyzji, ale czysto ludzki: uchronienie się przed nadchodzącym kataklizmem wojennym, możliwe zapewne tylko w sferze wiecznej, bezpiecznej i niewinnej. Z punktu widzenia podmiotu mówiącego tekstu jest to czysto ludzko motywowany akt cofnięcia się w czasy przedtraumatyczne po to, by uniknąć tego, co wydarzyło się potem.

Antropologia dzieciństwa jest w tym wierszu na wskroś romantyczna. Okres ten rozpada się na czasy przedhistoryczne i historyczne. Przekroczenie granicy dzieciństwa (arkadii) wyznaczone zostaje przez krew i oznacza definitywne opuszczenie terytorium idylli: traw wysokich, listowia, obłoków, śpiewu ptaków, zapachu zbóż, cienia domu i sosny. Taki obraz świata przedstawionego zamiera w wiecznym trwaniu, traci realne kontury; i zapewne z tego powodu w przypadku podmiotu tekstu, który zna swe dalsze losy, unieвозмоżliwia identyfikację, pełne anamnetyczne zespolenie. Stąd problem antyanamnezy.

W swojej książce o fotografii Roland Barthes³² wyróżnia trzy instancje wewnętrzne związane z jej istotą. Wskazuje na postać Operatora (fotografa), Spectatora (odbiorcy) i Spectrum (to, co jest fotografowane). Operatorem w wierszu Herberta jest ojciec bohatera fotografii, Spectatorem – on sam (poniekąd i my, czytelnicy wiersza). Pozostaje natomiast osobną kwestią samo Spectrum, oczywiście w świetle refleksji Spectatora: czy chodzi o samego protagonistę fotografii, o świat materialny tam utrwalony czy też o warstwę symboliczną (mitologia, religia, historia, autorefleksja) – stanowiące przedmiot odczytania. Być może poczucie braku więzi pomiędzy Spectatorem i Spectrum w wierszu Herberta jest rezultatem – wskazanych przez Barthesa – co najmniej czterech wyobrażeń, które wiążą się z doświadczeniem podmiotowym. Fotografowany jest według autora *Światła obrazu* równocześnie – jak powiada – tym, za kogo się uważa, tym, kim chciałby być odbieranym, tym, kim fotograf się posługuje, i tym, za kogo fotograf go bierze. Tu znajduje się źródło „nieautentyczności” i uprzedmiotowienia.

Mowa była o *Fotografii* Herberta jako o *punctum*. Wypada wyjaśnić w tym miejscu, że Barthes dokonuje usystematyzowania gatunku fotografii według trzech form: *punctum*, *studium* i *fotografii jednolitej*. O pierwszej z form wyżej wspomniałem. Traktuje się ją jako „użądlenie”, „znak uczyniony przez zaostreny przedmiot”, „naruszenie *studium*” (47). Krótko mówiąc, chodzi o szczegół, który zrazu koncentruje naszą uwagę podczas lektury zdjęcia; coś, co porusza i – mało tego – wywołuje niejako stan *satori* (85). W przeciwieństwie do tego *studium* definiuje Barthes – mówiąc oczywiście w pewnym uproszczeniu – jako „oddanie jakiejś rzeczy” i coś, co zarazem apeluje do całej naszej ogólnokulturowej wiedzy (46; wiedzy o świecie). *Studium* – powiada się w tej książce – informuje, przedstawia, zaskakuje, nadaje znaczenie, budzi pożądanie (49). Pozostaje jednak jeszcze *fotografia jednolita*. Wedle myśli badacza można powiedzieć, że jest to coś, w czym brakuje *punctum*. Jest to fotografia bezpośrednia (reportaż, pornografia etc.; 71).

³² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996. Posługuję się w tym fragmencie słowami autora, w niektórych przypadkach w nawiasie odsyłam do konkretnych stron.

Mówiąc o *punctum* w *Fotografii* Herberta jako kwalifikacji gatunkowej mam na myśli fakt, że wzrok Spectatora od razu kieruje się ku szczegółowi, który Barthes nazywa detonatorem. Jest to uśmiech chłopca. Dopiero potem nasz wzrok przesuwają się dalej, ku pozostałym elementom przedstawienia (listowie, obłoki, rzeka i in.). Wedle naszej nomenklatury *punctum* (w jego chwilowości) można by nazwać „momentem anamnetycznym”³³, od którego wszystko się zaczyna. Przy czym pamiętajmy, że autor *Światła obrazu* dokonuje rozróżnienia dwu rodzajów *punctum*. Pierwsze wiąże się ze zwróceniem uwagi na konkretny przedmiot, działa ono przez chwilę; działa przez ekspresję i metonimię (78). Drugie powoduje, że „szczęgół zajmuje całą fotografię” (83).

Skoro już mowa o Barthesie, wspomnijmy jeszcze o jednej wprowadzonej przez niego kategorii – „noematu”. „Każde zdjęcie jest w pewnym sensie związane ze swoim odniesieniem (*referent*)” – powiada (129). Każde zdjęcie, powiedzmy, ma swoje poświadczenie w realnym świecie, który był (*to, co było*). Noematem w wierszu Herberta jest ów uśmiechnięty chłopiec, ale i – przede wszystkim – data narodzin i linie papilarne. Noematem jest konkretna osoba, konkretna rzecz. Autorowi *Fotografii*, jak się zdaje, zależy na podkreśleniu tego aspektu zdjęcia, które – jak podaje badacz – jednoczy w sobie dwa spostrzeżenia Spectatora w obliczu zdjęcia: to już było i to będzie (*czas przeszły-przyszły*).

Podczas tropienia śladów świadomości anamnetycznej w wierszu Herberta, ten zwłaszcza problem wypada podkreślić. Wiemy, że obraz fotograficzny należy do przeszłości, którą identyfikujemy za pomocą noematu, ale wiemy też, co będzie dalej – jako kontynuacja, przedłużenie klatki. W chwili traktowanej jako *punctum* dokonuje się ukłucie, „uządlenie”, dzięki któremu fakt ten dociera do naszej świadomości.

Stąd też w wierszu Herberta zawiera się wspomniana dwuaspektowość lektury zdjęcia: obraz uśmiechniętego chłopca i tego, co go czeka. Owo „to będzie” (które w rzeczy samej jest tym, co już się zdarzyło) – ostatecznie intensyfikuje doznanie obcości, uniemożliwia dokonanie się aktu anamnetycznego, uruchomionego przez *punctum*. Nie dajmy się jednak tak do końca zwieść oznajmieniu poety. Wszak wiele w tym utworze zależy od jego aury, tonacji, w jakiej nam rzecz przedstawiono. Uczucie goryczy, elegijna rezygnacja – wiele tu znaczą; nie mniej od tego, co zostało bezpośrednio, wprost powiedziane.

Powołując się na książkę Barthesa, staram się pokazać złożoność lektury fotografii i związku pomiędzy fotografowanym i zdjęciem, na którym jest przedstawiony. Badacz nie zajmuje się problemem anamnezy, niemniej jego uwagi w tym względzie wydają się niezwykle inspirujące. Zwłaszcza tam, gdzie pojawia się wątek rozdzielania, braku identyfikacji – a więc anamnezy udaremnionej. Dlatego też pozwoliłem sobie kilka dodatkowych myśli rozwinąć.

³³ O anamnezie pisze Barthes: „Żadna anamneza nie będzie mogła nigdy sprawić, abym ujrzał tamten czas, wychodząc od samego siebie (bo na tym polega istota anamnezy) – podczas gdy wpatrując się w zdjęcie, na którym matka przytula mnie jako dziecko do siebie, mogę uprzytomnić sobie pożałowaną miękkość chińskiej krepki i zapach ryżowego pudru”. Tamże, s. 112. Barthesowi chodzi więc o „ujrzenie czasu”, natomiast w proponowanych tu rozważaniach w anamnezie chodzi o **doświadczenie czasu**. Stąd też mowa o „przedmiocie anamnetycznym”.

OTWARTA PRYWATNOŚĆ I NIEISTNIEJĄCY WIERSZ

W wyżej wymienionych utworach duchowe oddalenie od dzieciństwa i miasta wynika z przeżycia wojennej traumy; motywowane jest historycznie. Z tą tendencją rywalizuje przeciwna: wynikająca z intymnych, osobistych źródeł. Nazwijmy ją tendencją „**otwartej prywatności**”. Akt anamnezy jest tu świadomy, intencjonalny, a u jego podłoża znajdują się nie tylko pobudki konsolacyjne („przypominając sobie przeszłość znajduję pocieszenie w terażniejszości”), ale i wynikające z głębokich egzystencjalnych potrzeb: przypomnienie dzieciństwa bowiem otwiera drogę do ogarnięcia całości bytu terażniejszego. Wreszcie – prowadzi do zespolenia obu. Te teksty są świadectwem potrzeby odbudowy, rekonstrukcji związku z przeszłością, zawiązania trwałej łączności czasu dostępnego z czasem udostępnionym. Oczywiście, zazwyczaj w krytycznych komentarzach wspomina się o tych wierszach w innym kontekście. Dzieciństwo i jego wartości (czyli wymiar aksjologiczny świata sprzed zagłady, na którego straży stoi m.in. postać ojca) przeciwstawia się szarej, zdegradowanej rzeczywistości współczesnej, zamieszkiwanej przez „wydziedziczonego” bohatera, Pana Cogito. Spróbujmy jednak odczytać te teksty na tle Herbertowej antropologii przypomnienia; wiersze przywołujące rodzinny dom „nad porami roku” (*Dom*); ojca, matkę, siostrę, babkę. Wypowiedzi liryczne na te tematy towarzyszą poecie przez całą twórczość, aż po liryki z *Epilogu burzy*. Sytuuje się je np. w kręgu problematyki „mitologii rodzinnej”³⁴. Ale nie tylko tendencja mitologizacyjna leży u podstaw tych utworów. Wygnaniec Herberta poszukuje drogi do przeszłości osobistej dlatego, że widzi, iż być może jest to jedyna droga do siebie samego terażniejszego. Dąży do anamnetycznego spotkania, zespolenia, lecz także wskutek nadawania imion światu przez „alegoryzację”, niż tylko mitologizację przeszłości.

Choćby poprzez historyjkę o nitce włóczki (*Matka*), która może – napotykaemy tu rzecz jasna mitologiczny motyw (nici Ariadny) – doprowadzić postać terażniejszą do jej własnej przeszłości, uosobionej przez matkę (i z nią związany krąg sensów czasu minionego). Po jednej stronie nitki włóczki znajduje się matka (która „Owijała [go, protagonistę utworu] na palec serdeczny jak pierścionek” [PC, 364]), po drugiej bohater tekstu. Jego życie wyznaczają „pośpiech”, „ucieczka”, droga „po ostrych pochyłościach”, „pod górę”, „splątanie” i „milczenie”; świadomość, że droga powrotna jest już niemożliwa. Zawarty został tu cały przekrój biografii: życiowe wzloty i upadki; zapis kondycji duchowej – od tego, co przynosi „ucieczka na oślep”, po taką postawę wobec świata, której rezultatem jest milczenie. Trudno o bardziej przekonującą, przejmującą, spójną artystycznie i treściowo wizję, gdzie wszystko – w ramach psychicznego doświadczenia – tak dokładnie zostaje wyrażone. Także przez nałożenie planu mitologicznego na plan symboliczny bądź alegoryczny. Obraz stanu wewnętrznego podmiotu, jasno i niedwuznacznie określony jako duchowe „splątanie” (w wierszu *Mama* z kolei mowa jest o „spalaniu” – przez „niepokój”), nie mógłby zostać powołany do życia bez motywu nitki włóczki. Tak samo jest z losem człowieka, rozwijającym się od dłoni matki po „wyciągnięte ręce” tego, który straciwszy z nią kontakt – znalazł się w ciemności. Nadal jest dzieckiem – w ciemności

³⁴ Zob. A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, dz. cyt., s. 184 i nast.

świata, pozbawionym opieki „patrona”³⁵. Dodajmy, że obraz życia jako tkaniny (*Tkanina*), przygotowującej całun, zamyka zbiór *Epilog burzy*. *Matka* nie jest tworem mitologizującym; jest raczej tworem demaskującym, nade wszystko **interpretującym** wizję świata i człowieka. Należy pamiętać, że interpretacji takich może być kilka (życie jako ciąg przypadków, jako los, jako udręka etc.) – Herbert wybiera jedną z nich; manifestuje swą własną koncepcję, wizję istnienia. Odślania poeta również portret swego bohatera: nie tylko – jak częstokroć upraszczająco się go przedstawia – racjonalisty i stoika (wiersz pochodzi z tomu *Pan Cogito*).

Kontakt z przeszłością – nadmienmy na marginesie – może nastąpić również w wierszach lokujących się w nurcie „otwartej prywatności”, wskutek przywołania samych atrybutów świata dzieciństwa – jak w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* i miasta (*W mieście*, *Wysoki zamek z Epilogu burzy*).

Herbertowi zatem towarzyszy potrzeba nominowania szczegółów, detali przeszłości (**czasu udostępnionego** przez pamięć i wyobraźnię), a zatem odnajdywania imion – co jest podstawowym warunkiem aktu przypomnienia. Z pewnego punktu widzenia – oceny całości dorobku poety – można jednak dojść do wniosku, że w ostatecznym rozrachunku Herbert poddaje się, uznaje to za niemożliwe. Świadczy o tym kwestia brakującego wiersza w twórczości autora *Pana Cogito* (jego nieistnienie dostrzegła B. Toruńczyk); wiersza, który mógłby dookreślić pełnię zreferowanej w tej liryce biografii i prywatności poety (jako ostatnie słowo; dokładniej niż *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, bardziej szczegółowo niż *Tkanina*). „Nieistniejącego” wiersza pt. *Epilog burzy* – który mógłby być próbą zakreślenia „całości”, tj. anamnetycznego połączenia „było” i „jest”³⁶.

Można przypuszczać, że takich nieistniejących w dorobku poety wierszy jest więcej. Ich milczącą obecność odkrywamy nie tylko na zasadzie braku, ale i dzięki wierszom już istniejącym. Nie miejsce tu, by spekulować, czy one powstały, czy poeta zrezygnował z ich publikacji. Powściągliwość Herberta w drukowaniu wierszy nazbyt osobistych jest powszechnie znana. *Epilog burzy* jest epilogiem „burzliwego życia” albo życia, które jest jak burza. Nazwanie tego faktu bezpośrednio, wprost i danie temu wyrazu w utworze lirycznym mogłoby grozić banałem, niepokojącą, a może nawet rażącą dosłownością, zatem tym, co poezji tego typu, jaką uprawiał Herbert, jest obce. Wątek ten w tym miejscu zaledwie sygnalizuję. Wiąże się on z refleksją nad proporcjami pomiędzy „konfesyjnym” i „obiektywizującym” sensy ładunkiem treści tej liryki. Drugi, naturalnie, przeważa. Ale pierwszy nie jest przecież w tej poezji nieobecny. Można odnieść wrażenie, że nasila się wraz z upływem czasu. Dlatego też w wierszu *Rovigo* powiada poeta: „Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd” (R, 599).

Pojęcie „wstydu” posiada u Herberta znaczenie paradygmatyczne i wynika z założonej na wstępie tego pisarstwa metody poetyckiej. Zwrócenie się w tym wypadku ku „ja” oznacza uchylenie wcześniejszego postanowienia. To swego rodzaju kompromis, którego źródeł doszukiwać się można nie w artystycznej spekulacji na temat cierpienia, obcości,

³⁵ Naturalnie jest to pojęcie bardzo szerokie, prowadzące od konotacji humanistycznych, aksjologicznych – po sakralne.

³⁶ Zob. B. Toruńczyk we wspomnieniu *Bez tytułu, czyli Zapiski redaktora*, [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, (red.) K. Szczypka, Wrocław 2000, s. 103.

ciała i in. – ale na ich **przeżyciu**. Skutkiem tego jest koda poetycka (i koda egzystencji), w postaci *Brewiarza*:

życie moje
 powinno zatoczyć koło
 zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
 a teraz widzę dokładnie
 na moment przed codą
 porwane akordy
 źle zestawione kolory i słowa
 jazgot dysonans
 języki chaosu (*Z wierszy nowych*, 625)

Figura koła, kategoria zamknięcia (dopełnienia) stoi u podstaw anamnetycznego spełnienia. Ich brak wyznacza nie tylko poddanie się dyskursowi „języków chaosu”, ale i poczucie rezygnacji w obliczu ostateczności. Zatem „liryka wstydu” skłania ku reinterpretacji niektórych wcześniejszych poglądów poety, także w świetle zagadnienia „powtórzenia”. Stanowczość, zdecydowany ton prezentowanych wcześniej sądów – w obliczu świadomości braku figury koła – jest zastąpiony przez poczucie zwątpienia, a także nostalgiczną nutę³⁷.

MITOPOEZY I PRZEDMIOTY ANAMNETYCZNE

Problematykę małych próz Herberta podejmowano już rzecz jasna w studiach o poecie³⁸ i nie wymagają one szczegółowej, szerszej i osobnej charakterystyki bądź rewizji dotyczących ich komentarzy. Zwłaszcza omówienie W. Wantuch precyzyjnie opisuje mechanizmy rządzące tym kręgiem utworów autora *Raportu z obłązonego Miasta*, które kwalifikuje ona do trzech typów wypowiedzi: (a) baśni, (b) opowiadki dla dzieci i (c) uczniowskiego wypracowania³⁹. Wyjaśnia badaczka, w jaki sposób Herbert buduje swoje teksty, wskazując m.in. na dziecięcą percepcję świata (i konflikt w tej mierze ze sposobem oglądu rzeczywistości przez dorosłych), na cechy języka, na przenikanie się dwóch sfer rzeczywistości: „dziecięcej” i „dorosłej”, na rolę stylizacji i na wynikające stąd konsekwencje w obrębie gatunku. To podstawowe, fundamentalne wyjaśnienia. Dla mnie natomiast zwłaszcza trzy poruszone przez W. Wantuch wątki wydają się szczególnie istotne i skłaniają do krótkiego komentarza: (1) kwestia nadawcy, (2) autorska intencja leżąca u podłoża powołania do życia tych utworów i (3) ich kontekst ogólnopopularny.

W pierwszym wypadku – jak dowodzi W. Wantuch – napotykać dwa rodzaje sytuacji narracyjnych: narratorem jest albo dziecko, albo człowiek dorosły. Dziecko referujące swój „światoogląd” bądź dorosły adresujący swą opowieść do dziecka. W obu wypadkach Herbert zmuszony jest apelować do swych własnych „dziecięcych” złóż pamięci (motywy

³⁷ Por. uwagi A. Legeżyńskiej w jej książce *Gest pożegnania. Szkice o świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

³⁸ Zob. A. Kaliszewski, *Serca rzeczy (mitopoezy)*, [w:] *Gry Pana Cogito*, Łódź 1982; S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt.; W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, „Nurt”, nr 1, 1981 oraz W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, [w:] *Czytanie Herberta*, (red.) P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

³⁹ Na tę klasyfikację powołuje się też S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt., s. 117.

regresu); zmuszony jest dokonać rekonstrukcji tego, w jaki sposób w dzieciństwie przyglądał się światu. Wraca poeta do dzieciństwa po to, by z powrotem przenieść – dzięki pamięci – w ramy teraźniejszości tamten miniony sposób widzenia otaczającego go świata. Czy będzie to pozorowana i bezpośrednia sytuacja „przypomnienia”, czy też może wejście dorosłego w rolę dziecka dzięki powtórzeniu jej sobie, czy też metaforyzowanie zdarzeń aktualnych (dorosłych) przez przypowieść lub anegdotę, albo przeniesienie wyobraźni ukształtowanej przez baśń w obręb obecnych możliwości kreacyjnych podmiotu – dzięki czemu aktualna wyobraźnia tworzy baśnie nowe. Humor czy ironia w części z tych utworów sprawiają, że czytelnik odnosi wrażenie gry prowadzonej przez nadawcę, dostrzega projekt zabawy językowej i imaginacyjnej.

Wątek Herbertowych baśni nie wymaga osobnego rozwinięcia; natomiast pozostałe warianty (przypomnienie, dorosły w roli dziecka, metafora) skłaniają do krótkiego komentarza i egzemplifikacji w aspekcie anamnetycznym. Choćby na przykładzie, interesującej ze względu na temat tych rozważań, prozy *Muszla*. Jest to – jak można sądzić – współczesny ślad obrazu domu dzieciństwa, rzecz o tęsknocie, jej alegoria. Jeśli przyłożyć ucho do muszli, usłyszymy dobiegający z jej wnętrza szum (przedstawiany jako szum morza). Herbert ukazuje to jako tęsknotę muszli za morzem. Natomiast wspomnienie samej muszli, przywołane przez narratora, wydawać się może tęsknotą za domem rodzinnym, za jego przedstawieniami: sypialnią rodziców, lustrem, czy w ogóle obszarem dzieciństwa. Tok skojarzeń zatem przebiega w utworze według linii: morze (jego szum) – muszla (szum morza) – dom rodzinny (z lustrem i muszlą) – czas dostępny zamieszkiwany przez „ja” teraźniejsze, skierowane ku „ja” przeszłemu. Ta poezjoproza pełna jest ukrytych relacji wewnętrznych i złożonej symboliki: szum morza jest wszak pogłosem nieskończoności (morze jako tęsknota za nieogarnionym), skrytym we wnętrzu tęskniącej muszli: muszla jest **przedmiotem anamnetycznym**⁴⁰ (skrywającym wspomnienie); lustro, w którym jest ona ukazana – **podwaja** jej obecność w rzeczywistości wspomnienia; wspomnienie muszli jest anamnezą nieskończoności usytuowanej w czasie nieprzemijającego (w takim

⁴⁰ „Przedmiotem anamnetycznym” może być chustka z monogramem, lalka, fotografia, liść zasuszony między kartkami książki etc. Innego rodzaju przedmioty anamnetyczne pochodzą z kolejnych etapów życia: dzieciństwa, młodości, dojrzałości. Rola przedmiotu anamnetycznego sprowadza się do ewokacji przeszłości (przywołania, przypomnienia), związanej z „innym”, ale i własną osobą teraźniejszą i minioną. Właśnie ze względu na podatność ewokacyjną przedmioty codzienne przekształcają się w przedmioty anamnetyczne. Przedmiot anamnetyczny nie istnieje jako taki; **staje się** dopiero w trakcie anamnezy (w momencie przypominania), uwalniając potencjał tkwiący w postrzegającym (przeżywającym) go podmiocie; dopiero od tego czasu istnieje w jego świadomości jako rzecz znacząca. Przedmiot anamnetyczny pełni rolę „materialnego” pośrednika pomiędzy podmiotem i przypomnianym, przy czym przypomnianym jest nie tylko to, co się przypomina, ale i ten, który to niegdyś oglądał (przeżywał). Przedmioty anamnetyczne wyprowadzone są zarówno z codziennego użytku (efekt powtórzenia może wywołać guzik czy kamyk znad morza), jak i z rzeczywistości sztuki (obraz, melodia, dzieło muzyczne, wiersz czy fraza poeticka) lub sfery kiczu (pamiątki kojarzące się z jakimś zdarzeniem, np. z wakacji) – nie wartość materialna przedmiotu, lecz symbolika czy jakość uczuciowa określa jego znaczenie, a przede wszystkim zdolność do wywołania jak najgłębszej anamnezy: zespolenia własnej tożsamości. Czym innym jest ła uroniona nad wspomnieniem ukochanego (i sobą kochającą/kochającym wówczas widzianym z perspektywy teraźniejszej i przeszłej), czym innym to, co wcześniej określiliśmy jako *punctum*. Przedmiot anamnetyczny zyskuje własną jakość wówczas, gdy zdolny jest wywołać głęboki stan przypomnienia, tj. porozumienia z przywołanymi elementami przeszłego, porozumienia jako wizji pełnej podmiotowości (całość, pełnia, sacrum jednostkowe).

ujęciu) świata dzieciństwa. Herbert ukazuje różnicę pomiędzy nasyconym znaczeniami przedmiotem a człowiekiem (sobą wspominającym): muszla tęskni bezustannie, człowiek cierpi na inną dolegliwość: zapomnienia, zapominania⁴¹. Na innym planie uwidacznia się kolejne „drugie dno” tego utworu:

Człowiek przypisuje rzeczom swoje cechy, wmawia im osobowość, by znaleźć takie choćby śmieszne potwierdzenie swoich dylematów, swych słabości. By jeszcze ktoś, a raczej coś: cierpiało, płakało, umierało, czyniło błędy. By nie irytowała człowieka i nie kąpała z niego zimna pewność krzesła, drewnianej kostki i kamienia; by nie był samotny ze swą biedną duszą⁴².

Pamiętajmy jednak, że owym człowiekiem „wmawiającym” jest dziecko – dorosłym z kolei ktoś, kto mimo upływu czasu cierpi z powodu tego, że ta wiedza jest „bezlitosna” i tęskni za swym (lustrzanym) odbiciem w przeszłości. Zapomnienie dotyczy dorosłego (i jego „biednej duszy”), który utracił kontakt z sobą dawnym.

Inna obserwacja (wynikająca z inspirującej lektury uwag W. Wantuch) dotyczy samej motywacji powołania do życia „mitopoez” Herberta. „Dziecko u J. Rousseau, dziecko w literaturze pozytywistycznej, dziecko w filmach czy literaturze wojennej to istota najbardziej narażona na zło otaczającego świata, niewinna i dlatego pełni rolę nieświadomego oskarżyciela”⁴³ – notuje badaczka. Można wyprowadzić wniosek, że Herbertowskie mitopoezy są jakby **drugim nurtem** opiniowania współczesności⁴⁴. Herbert poddaje krytyce (oskarża) rzeczywistość poprzez wykorzystanie „aktu przeniesienia” dziecięcej percepcji świata, odwołując się do własnych doświadczeń z wczesnych lat życia; już nie przez maskę mitologiczną, już nie przez konfesję Pana Cogito, już nie przez postulowany katalog wzorców moralnych czy opis sytuacji, decydujących o dokonywanych przez jednostkę wyborach, ale wykorzystanie niejako „**pierwotnego**”, jeśli można tak się wyrazić, sposobu postrzegania bytu. Oczywiście, nie chodzi tu wyłącznie o oskarżenie współczesności; w grę wchodzi także sprawy znacznie szersze: demistyfikacja otaczającego świata przez dziecko posiada walor uniwersalny.

Przy czym, zwróćmy uwagę, Herbert zdaje się ulegać dziecięcej namiętności do eksperymentowania – sprawdza granice własnej wyobraźni, zaciekawia się tym, co wyniknie z historii właśnie opowiadanej; można spostrzec, że sam wchodzi w rolę *homo ludens*: bawi się⁴⁵. Niekiedy – można odnieść wrażenie – po prostu chce, zgodnie ze swą naturą, rozbawić czytelnika.

⁴¹ W. Wantuch wyprowadza następujący wniosek: „przedmiotom martwym nie można nic zarzucić, są zawsze w porządku, «aby nam wypominać naszą niestałość»”. W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, dz. cyt., s. 170.

⁴² A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, dz. cyt., s. 196–197.

⁴³ W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, dz. cyt.

⁴⁴ W. Wantuch powiada, że „Prozy Herberta nie stanowią nagłej wolty ani stylu, ani tematu – to prawda, ale ich obfitość akurat w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych winna zastanawiać. Te małe formy wydają się pełnić funkcje **laboratorium**, w którym wstępnie przygotowywano i opracowywano ujęcia, poszerzające wizję świata” (podkr. R. M.). W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, dz. cyt., s. 167. Badaczka utrzymuje również, że inaczej wypada interpretacja tych tekstów, gdy odczytujemy je jako osobny blok utworów, inaczej na tle całej twórczości Herberta.

⁴⁵ O roli „momentu niepewności, przygody, gry, nierozoznania” w procesie twórczym nadmienia Herbert w rozmowie przeprowadzonej przez Z. Taranienkę, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 427.

Istotny paradoks omawianego tu wariantu przeniesienia polega na tym, że anegdoty Herberta **opowiadane są przez dziecko, które nie mogłoby ich wymyślić samo, musiałyby zostać wyposażone w świadomość dorosłego. Równocześnie opowiadane są przez dorosłego, który nie mógłby ich skonstruować, gdyby nie przywołał świadomości dziecka.**

I na koniec uwaga następująca. Z jednej strony Herbert sytuuje swego narratora w kontekście współczesności bądź na tle uniwersalnym (kultury, historii), z drugiej ukazuje sprzeczności, brak logiki i spójności, absurdy, których w ogóle ze świata nie da się usunąć, nie można ich zlikwidować, są one immanentną częścią bytu. Stylizacja na dziecięcy tok myślenia (w stosowanej tu nomenklaturze – „przeniesienie”) bądź **obniżenie** wiedzy o świecie do poziomu dziecka, w aspekcie ogóln antropologicznym tezę tę powinny potwierdzać. Ponadto, odwołując się do percepcji dziecięcej, Herbert obnaża „zdziecinnienie” czasu, w którym żyje (mechanizm ten widoczny jest i u innych twórców, np. w liryce E. Lipskiej⁴⁶); zdziecinnienie świata pozbawionego pogłębionej autorefleksji, pogrążonego w narcystycznym samozapatrzeniu. Zdziecinnienie, o którym mowa, uwypukla autor „mitopoez” przez swoje poetyckie gry i zabawy wyobraźni; przy czym te literackie zabiegi posiadają swój konkretny cel. Istotny bywa np. sugerowany kontekst społeczno-polityczny; dziecięcość obnaża choćby nonsensy i absurdy rzeczywistości – świata „zakłamania” (w którym władza polityczna traktuje zbiorowość jak grupę dzieci).

Jeszcze jedna rzecz warta jest zastanowienia: w jakim czasie żyje uczeń, którego wchodzenie w świat dorosłych obserwujemy. W innych [niż proza *Krasnoludki*] utworach istnieją sugestie wyraźniejsze niż tutaj, że jest to dziecko współczesne i jednocześnie dziecko-korelat kultury. W rozumieniu Ossowskiego korelaty kultury to wszelkie przedmioty materialne, w stosunku do których przekazuje się wzory reakcji⁴⁷.

A. Kaliszewski, w swych interpretacjach „mitopoez” Herberta, sięga przekonująco po analogie z twórczością Francisa Ponge’a czy R. Gomeza de la Serna; m.in. podkreślając obecne w jego utworach poznawcze relacje, zachodzące pomiędzy człowiekiem i światem rzeczy. Nie kwestionując tego interpretacyjnego punktu wyjścia, warto jednak (uzupełniając) przywołać kwestię pamięci i powrotu. Także i wobec rozważań S. Barańczaka, podejmującego wątek samoobnażenia się dziecięcego narratora, „podmiotu naiwnego”, kreowanego z premedytacją – demaskującego „zarówno mit czy konwencję, jak i empiryczne lub zdroworoządkowe poglądy”. Barańczak podkreśla niedający się usunąć dystans Herberta do narratora próz (np. skutek wyłonienia się w tekście elementów humorystycznych)⁴⁸; jednak warto zapytać: czy powołanie do życia „podmiotu naiwnego” byłoby możliwe bez wcześniejszego „aktu przeniesienia”.

Istnienie w małych prozach „wariantu przeniesienia” zdaje się potwierdzać poniższa wypowiedź:

Świat doznań dziecka jest według Herberta równie, choć w inny sposób skomplikowany jak świat dorosłych. **Wiedzę o nim poeta czerpie z pamięci własnego dzieciństwa**, „współuczestniczącej obserwacji” i wyobrażeń zakodowanych na ten temat

⁴⁶ Por. B. Żurkowski, *W dziecińcu historii. O poezji Ewy Lipskiej*, „Odra”, nr 4, 1980.

⁴⁷ W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, dz. cyt.

⁴⁸ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt., s. 118.

w kulturze, gdzie funkcjonuje domniemywanie dziecięcości, stereotyp, historycznie zmienny i łatwy do przywołania, choćby przez nikłe sygnały „dziecięcości”. Dystans podmiot liryczny – bohater określa zakres akceptacji świadomości dziecka, niejednokrotnie też ujawnia sprzeczności powstałe w wyniku konfrontacji rozmaitych punktów widzenia (podkr. R. M.)⁴⁹.

Zgromadziłem tu głosy kilku badaczy, ustalających znaczenie i charakter mitopoez w dorobku Herberta; żaden jednak nie podejmuje wprost kwestii anamnezy w tym zakresie. Takie naświetlenie (ukazanie w tej perspektywie) tego zjawiska wydaje mi się warte poznawczego rozpatrzenia.

KRÓTKA KONKLUZJA

Przedstawione wyżej uwagi nie zmierzają rzecz jasna – w żadnym stopniu – do tego, by wyczerpać refleksję na temat aktu i istoty zjawiska „przypomnienia” w twórczości Z. Herberta. Powinny raczej proponować jeszcze jeden, wydaje się, że istotny, horyzont interpretacyjny tej liryki. Ten z kolei potraktować możemy jako ważny element wciąż aktualnej dyskusji na temat podmiotowości bohatera Herbertowej poezji⁵⁰. W zasadzie każdy czytelnik w trakcie lektury poszczególnych zbiorów autora *Pana Cogito* odnosi wrażenie, że głównym ich problemem jest wątek tożsamości współczesnego człowieka, iż poeta wciąż zapytuje o przyczyny jej rozbicia i możliwość ponownego jej scalenia. Chodzi o podmiotowość uwiklaną w różnorodne sieci i konteksty: historii, kultury, tradycji drugiej połowy XX stulecia. Zatem – kwestia anamnetycznej antropologii znajduje się w centrum uwagi twórcy.

Powyżej ukazałem jeden z warunków scalenia rozbitej tożsamości na różnych jej płaszczyznach, którym to jest uzyskanie ściślejszej więzi „ja” teraźniejszego z „ja” minionym. Herbert w swej poezji nie zapomina o tym. Wręcz przeciwnie. Oczywiście grupa wybranych tu tekstów nie zamyka wartego uwzględnienia zestawu przykładów, każdy jednak z przywołanych wyżej utworów sygnalizuje istotny dla zagadnienia anamnezy (także anty- i metaanamnezy) jednostkowej motyw – to wpływa na kompozycję niniejszego szkicu. „Przypomnienie” w liryce autora *Struny światła* i *Epilogu burzy* wymaga dalszych, gruntownych badań. Mogą być one nie tylko próbą pogłębienia naszej wiedzy o twórczości Herberta czy szerzej – o cywilizacji i o koncepcji człowieka w wieku XX, w drugiej jego połowie – wobec historyczności, ideologii, kryzysu wartości, przełomu aksjologicznego etc. – ale i kolejnym przyczynkiem do anamnetycznych studiów nad literaturą, a w szczególności – nad poezją.

Zagadnienie anamnezy zatem przede wszystkim umożliwi nam uchwycenie niezwykle skomplikowanej przestrzeni duchowości Herbertowego bohatera w jednym z jej kluczowych obszarów samookreślenia. Podmiotu, który portretuje poeta w jego rozmaitych zatroskaniach egzystencjalnych, z jego generacyjnymi obciążeniami i zanurzeniem w ob-

⁴⁹ W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, dz. cyt., s. 170.

⁵⁰ Problem podmiotowości w literaturze XX wieku, jako jeden z kluczowych, śledzi W. Maciąg w swej pracy *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*, Wrocław 1992. Tu też znajdują się odpowiednie fragmenty dotyczące Herberta (s. 309–314).

szar życia zbiorowego, z jego obawami i otwartością na tajemnicę istnienia, na obszary metafizyki i sacrum... Cały bowiem – by tak rzec – „kompleks” tych elementów składa się na obraz rozległości, wielowarstwowości i wielostronności jego świata wewnętrznego. Kwestia przypomnienia umożliwi również udzielenie odpowiedzi na pytanie, jaką (i na ile istotną) rolę w biografii podmiotu tej liryki pełni dzieciństwo i wczesna młodość jako faza krystalizacji wewnętrznej jednostki.

Zgromadziłem tu w jednym tekście pewną grupę głosów krytycznych i badawczych, tworząc z założenia (do pewnego stopnia naturalnie) swoisty niekiedy „wielogłos” dyskursów, które dotyczą problemu „powrotu” u Herberta. Starałem się uwypuklić ich istnienie i nadać im jednolity kształt, ale zwłaszcza na tej podstawie wprowadzić własne obserwacje, dotyczące np. metaanamnez, przedmiotu anamnetycznego, mitopoez. W tym właśnie zakresie realizować ma się walor poznawczy powyższych rozważań, rozwijający istniejące sugestie badawcze.

I podkreślę na koniec, że aspekt anamnetyczny tekstu nie istnieje w utworze wyłącznie autonomicznie; zazwyczaj – jak wyżej powiedziano – jest jedną z przynajmniej **trzech płaszczyzn znaczeniowych** wiersza (dosłownej – symbolicznej – anamnetycznej). Warto też osobnych uwag jest zastanowienie się nad wpływem anamnezy na konkretne wybory gatunkowe; odpowiedź na pytanie, czy refleksja anamnetyczna rezerwuje dla siebie pewne gatunki.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2001.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.
- Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, (red.) J. Papużyńska, G. Leszczyński, t. I i II, Warszawa 2000 i nast.
- Herbert K., *Pani Herbert*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2000–1.01.2001.
- Herbert Z., *Poezje*, Warszawa 1998.
- Jastrun M., *Idąc przez sen*, [w:] *Fuga temporum*, Warszawa 1986.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Łódź 1982.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, 1986.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Ligęza W., *Aleksander Wat – wiek kłęski*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, (red.) R. Nycz, J. Jarzębski, t. I, Kraków 1997.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989.
- Łukasiewicz J., *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] *Poznanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000.

- Maciąg W., *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*, Wrocław 1992.
- Mielhorski R., *Anamneta Miłosz*, „Twórczość”, nr 1, 2009.
- Mielhorski R., *Światło anamnezy. O utworze Zbigniewa Herberta „Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta”*, „Filo-Sofija”, nr 4(I), 2014.
- Schaeffler R., *Przypomnienie/anamneza*, [w:] *Leksykon religii*, (red.) H. Waldenfels, Warszawa 1997.
- Stala M., *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000.
- Taranienko Z., *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
- Trznadel J., *O Aleksandrze Waciu*, „Zeszyty Literackie”, nr 4, 1983.
- Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, (red.) K. Szczypka, Wrocław 2000.
- Wantuch W., *Prozy poetyckie*, [w:] *Czytanie Herberta*, (red.) P. Czaplński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
- Wantuch W., *Tekst jako pretekst*, „Nurt”, nr 1, 1981.
- Wittlin J., *Blaski i nędze wygnania*, [w:] *Pisma pośmiertne i inne eseje*, (wyb., oprac. i przedm.) J. Zieliński, Warszawa 1991.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Żurakowski B., *W dziecińcu historii. O poezji Ewy Lipskiej*, „Odra”, nr 4, 1980.