

# Agata Stankowska

---

## Wyobraźnia Pana Cogito

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/4, 96-111

---

1992

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

AGATA STANKOWSKA

## WYOBRAŹNIA PANA COGITO

zaprawdę zaprawdę powiadam wam  
wielka jest przepaść  
między nami  
a światem<sup>1</sup>

(*Struna*, W 28)

Przytoczone słowa pochodzą z debiutanckiego tomiku poezji Zbigniewa Herberta. Są one nie tylko pointą pięknego, autotematycznego wiersza *Struna*. Formułują także, jak sądzę, podstawową i niezmienną przesłankę filozofii poetyckiej autora *Pana Cogito*. Zadaniem jakiegokolwiek twórczości artystycznej, w tym też poezji, byłoby, na ile to możliwe, zasypywanie owej przepaści rozpościerającej się pomiędzy światem a poznającym go podmiotem, sądowanie granicy ludzkiego poznania. Historycznoliterackim kontekstem formowania się tego, zasygnalizowanego tu tylko, artystycznego *credo* Herberta był oczywiście przełom październikowy. Jerzy Stempowski doskonale wyraził sytuację przeżywających i tworzących go ludzi, pisarzy i czytelników.

Wszyscy — piszący i milczący — poszukujemy słów potrzebnych do nawiązania kontaktu ze światem, który zmienił się dookoła nas i przerósł nasz poprzedni zapas terminów i pojęć. Wszyscy wiemy, że nie zbędziemy go żadnym frazesem, nie odgradzimy się odeń żadną zasłoną dymną fikcji, że musimy przyjąć go do wiadomości i że do opisania go potrzebny nam jest język dokładny, rzeczowy, jasny, przylegający do naszych doświadczeń [...] Wyjście z zaczarowanego koła konwencji literackich stało się w obecnych warunkach niezbędnym krokiem wstępnym do stworzenia jakiejś metody opisu i porządkowania naszych doświadczeń<sup>2</sup>.

Schematyzm i ideologiczny cudzysłów socrealistycznej „retoryki okrojania” odgraniczał *de facto* literaturę od rzeczywistości zewnętrznej. Najoczywistszym, jak wówczas mniemano, sposobem przełamania atrofii świata przedstawionego literatury lat 1949–1955 miał być zwrot ku wizjom, wyobrażeniom, nad-rzeczywistościom. Ascezie propagandzistów przeciwstawiono nadmiar fantazjotwórstwa, realizmowi — antyrealizm „tworzonych z treści psychicznych światów nowych”<sup>3</sup>, światów wolnych. Ich prywatność gwarantować miała

---

<sup>1</sup> Skrót W odsyła do wyd.: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1982; skrót R — do wyd.: Z. Herbert, *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*. Paryż 1983. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>2</sup> J. Stempowski, *Klimat życia i literatury. 1948–1968*. Warszawa 1988, s. 184.

<sup>3</sup> J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z klasykami)*. „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 8.

niepodporządkowanie żadnym zewnętrznym wobec jednostki siłom: politycznym, ideologicznym, ale i konwencjom literackim, ograniczającym swobodę wypowiedzi artystycznej. Afirmacja jednostkowej wyobraźni stanowiła bodajże najbardziej wyrazisty wyznacznik przełomu<sup>4</sup>, dokonującego się tak w planie literatury, jak i życia społeczno-politycznego.

Postulat imaginatywizmu był tylko refleksem daleko szerszej postawy wyboru wolności. Literacka ideologia „wyzwolonej wyobraźni” okazała się wtórna wobec – by ją tak nazwać – społecznej ideologii „wyzwolonej wolności”. Dlatego też opublikowany w 1958 r. na łamach „Życia Literackiego”, głośny szkic Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu*, eksplikujący to, co w poetyce immanentnej pisarstwa r. 1956 było zawarte, należy czytać zarówno jako manifest imaginatywizmu, jak i świadectwo duchowego wyzwalań się społeczeństwa. Tutaj zapewne kryje się źródło autorytatywnego tonu, przerysowań i niesprawiedliwości ferowanych przez krytyka ocen. Wynikają one nie tylko z charakteru tekstu będącego krytycznoliterackim manifestem, lecz także z faktu – powtórzmy – utożsamienia wyobraźni z wolnością jednostki, która się nią posługuje. Kwiatkowski nie precyzował filozoficznego, psychologicznego, literaturoznawczego sensu „wyobraźni”. Kategorii krytycznej nadawał rangę daleko przekraczającą swym znaczeniem sferę kompetencji badacza literatury. Widział w niej – by tak rzec – artystyczną „synekdochę” wolności twórców i odbiorców sztuki. Odstępstwo od niej było więc czymś więcej niż tylko rezygnacją z jednej z wielu poetyckich opcji. Ukryty tok rozumowania Kwiatkowskiego zrekonstruował precyzyjnie Balcerzan:

Pewne poetyki są szczególnie podatne na zniewolenie ideologiczne, skłonne do kompromisu, zdolne do reorientacji etycznej – w zależności od obowiązujących wytycznych. Są to poetyki klasycyzmu. Poetyki „oschłe”, „zimne”, wyrachowane, eksponujące kunszt dyskursu, zdyscyplinowane w szeregach intelektualnych równań. [...] Tam gdzie istotą kultury staje się wyrównywanie potencjałów wartości, równanie w dół, tam poetyka „równań” lirycznych zawsze umie się odnaleźć i podporządkować nawet takim energiom, które ją w końcu zniszczą.

ocaleniem poezji nowej powinny być poetyki, które, niezależnie od woli twórców, z samej swej istoty w żaden sposób nie były zdolne do współistnienia z doktryną przedpaździernikową: [...] kontynuacje liryki wizyjnej, mistycznej i „ciemnej” (w stylu Tadeusza Micińskiego), poezji „baśniowej” – filozofującej obrazem (jak u Bolesława Leśmiana), wyrażającej intymność snu, imaginacji, religijności dziecięcej (jaką tworzyli Krzysztof Kamil Baczyński czy Tadeusz Gajcy), stwarzającej suwerenne krajobrazy tajemniczej, pięknej nadrzeczywistości (kontynuacje surrealizmu)<sup>5</sup>.

„Jaki rodzaj liryki może wejść na miejsce poezji intelektualnej?” – pytał retorycznie Kwiatkowski, by natychmiast udzielić kategorycznej odpowiedzi:

Poezja emocjonalna. Poezji przedmiotowej? Poezja ekspresjonistyczna. Poezji jednoznacznej? Symbol. Poezji sprozaizowanej? Baśń. Poezji o rytmie wewnętrznym? Poezja melodyjna<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> J. Sławiński (*Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10) dokonał swego czasu próby wyznaczenia najważniejszych nurtów poetyckich w poezji polskiej z lat przełomu październikowego. Wymienił poezję „wyzwolonej wyobraźni” obok poetyckiej moralistyki, poezji lingwistycznej i poezji apelu do tradycji. Zob. także J. Sławiński, *Teksty i teksty*. Warszawa 1990.

<sup>5</sup> E. Balcerzan, *Przygody człowieka książkowego*. Warszawa 1990, s. 52, 53. Zob. także E. Balcerzan, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”*. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

<sup>6</sup> Kwiatkowski, *op. cit.*

Jakością nadrzędną wobec tak szerokiego spektrum postulowanych wartości nowej liryki miała być właśnie wyobraźnia, rozumiana zarówno jako źródło, jak i efekt poetyckich zmagania. W „wyobraźni” odnajdywał najpierw Kwiatkowski, a w ślad za nim i inni przedstawiciele szkoły krakowskiej, *spiritus movens* pożądanego wzorca poezji, akcentującego spontaniczność, podmiotowość, tajemniczą nieprzewidywalność monologu lirycznego. Jej brak dostrzeżony w wierszach bądź programowych enuncjacjach poety był równoznaczny z wyłączeniem poza nawias krytycznoliterackich akceptacji. Oceny ówczesne szokują dziś swoją arbitralnością i jednostronnością. Nadzieją liryki polskiej, forpcztą jej rozwoju obwołał Kwiatkowski twórczość Jerzego Harasymowicza. Zbigniewowi Herbertowi przyznał, mimo uznania dla poetyckiego talentu, miejsce poślednie, gdzieś na peryferiach poetyckiej mapy, w której centrum tętniło źródło wizji i wyobraźni.

Poeci zostali wywołani do odpowiedzi. Posypały się wiersze, tomiki, cykle poetyckie nawiązujące, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób, do sporu o wyobraźnię. Sporu, bo oczywiście nie było jednomyślności. Zaznaczyły się co najmniej trzy zasadniczo odmienne stanowiska: akceptacja, obwarowana jednakowoż zastrzeżeniem, iż „poetyka wizji” posiada wiele wariantów, nie mieszczących się w tropionych przez Kwiatkowskiego polskich nadrealizmach; gwałtowny sprzeciw twórców utożsamiających słowo poetyckie z czynem<sup>7</sup>, stroniących zatem od jakichkolwiek stygmatów autotelizmu; i wreszcie prowokująca swą manifestacyjnością zgoda na własną antywyobraźniowość, ocenianą z pozoru według tego samego kryterium, jakim posługiwali się krytycy szkoły krakowskiej, prowadząca zatem do autodeprecjacji.

Ostatnia z wymienionych tu postaw artystycznych charakteryzuje się wewnętrznym skomplikowaniem, wielopoziomowością jednostkowych wartościowań wyobraźni jako kategorii poetyki. Pozorna negacja może się tu okazać utajonym akcesem, wzbogacającym nie tylko ilościowo pole realizacji ideologii imaginatywnej, ale przynoszącym jakościowy rozwój podstawowej dla niej kategorii – wyobraźni poetyckiej.

Mieści się tu niewątpliwie poezja twórcy nazwanego przez Kwiatkowskiego „poetą wyeksploatowanym, rezygnującym z ducha poetyckiej rewolucyjności”<sup>8</sup>. Zgoda autora *Kołatki* na werdykt krytyki<sup>9</sup> była w gruncie rzeczy żądaniem zmiany kryterium oceny. Herbert z całą ostrością dostrzegł podstawowy fałsz rozumowania ideologów „karnawału wyobraźni”. Przecistawiając się poszcześcińskiej doktrynie wyrażali oni równocześnie swe przekonanie, iż w rzeczy samej „soc”, jak przystało na realizm, w mniej lub bardziej doskonały sposób przedstawiał świat empiryczny. Paradoksalnie jednak rzeczywistość, która według twórców realizmu socjalistycznego miała być żywą tkanką literatury, uwięziona w doktrynie pozostawała poezji nie znana, co

<sup>7</sup> W odniesieniu do takiej postawy Balcerzan (*Przygody człowieka książkowego*, s. 66) mówi o „ideologii pozytywistycznej”.

<sup>8</sup> J. Kwiatkowski, *Pierwsze potyczki*. „Życie Literackie” 1958, nr 11.

<sup>9</sup> Herbert wielokrotnie określał siebie jako poetę o małej, drewnianej wyobraźni. W całej twórczości autora *Kołatki* degradacja mitu wyobraźni powraca nieustannie. Wiersze: *Las Ardeński*, *Pudełko zwane wyobraźnią*, *Ptak z drzewa*, *Nic ładnego*, *W pracowni*, *Odpowiedź*, *Czarna róża*, *Wyobraźnia Pana Cogito*, przynoszą werbalną zgodę twórcy na nieprzychylny werdykt krytyki poezji wizyjnej. Zob. uwagi Balcerzana w *Przygodach człowieka książkowego* (s. 64–66).

więcej, ulegała w niej zafałszowaniu. Świat pozostawał nadal nie przedstawiony. Postulat wizyjnego obrazowania, sprowadzający się do plastycznej i aintelektualnej poezyjności nic w tym zakresie nie zmieniał. Nie otwierał nowej perspektywy lirycznego poznania, nie wskazywał sposobu zgłębienia świata współczesnego. W ślad za Sławińskim<sup>10</sup> powiedzieć można, iż nieuchronnie prowadził ku rezerwatowości mowy poetyckiej, wyobcowania jej z kontekstu życia w Polsce.

Program imaginatywizmu cechował eskapizm, tyleż początkowo porywający bogactwem „wewnętrznych” światów, co i podlegający szybkiej schematyzacji (ewolucje pisarskie Harasymowicza). W tym właśnie punkcie kryje się motyw gwałtownego sprzeciwu Herberta i jego antywyobraźniowych deklaracji, skierowanych, jak sądzę, nie tyle wobec samego pojęcia i roli imaginacji jako kategorii poetyki, ile – zbyt wąskiego i jednoaspektowego jej rozumienia. Autor *Kołatki* zdaje się wyrażać tę samą, co i Stempowski, pewność, iż

świat wyobraźni wysnuty z patrzenia we własny pępek jest z natury swej ograniczony. Zamykanie się w nim nie jest dla nikogo rzeczą bezpieczną<sup>11</sup>.

Socrealistyczny obszar „mowy wzniosłej, obszar słowa nadmiernego, nieodpowiedzialnego, już nie tylko lotnego, ale aż za-lotnego”<sup>12</sup>, wymagał wypracowania takiej strategii twórczej, która by „objuczyła słowa ciężarem rzeczy, rzeczy najbardziej namacalnej, uniemożliwiła mu wzlot przyziemnością, oderwała od samolotnego piękna”<sup>13</sup>. Wydaje się, iż Herbert w popaźdźnikowych manifestach wyobraźni wyzwolonej wyczuwał podobne niebezpieczeństwo, jakie kryło się w podporządkowaniu kosmosu literatury wymogom doktryny politycznej. W obu przypadkach efektem stawało się odrealnienie świata poezji, zawieszenie go w poznawczej próżni. Oczywiście, na gruncie poetyki odbioru nie sposób porównywać zagrożeń, jakie niosła ze sobą dominująca w utworach socrealistycznych perswazja, nieustannie podejmowana próba ubezwłasnowolnienia czytelnika, z całkowicie pod tym względem niewinną chęcią wyrażenia wewnętrznego, prywatnego świata jednostki. Spór Herberta z ideologią „rzeczy wyobraźni” rozgrywa się na innej płaszczyźnie, bardziej uniwersalnej, dotyka filozofii sztuki, a nie socjotechniki, co nie znaczy, iżby poeta lekcewał tę ostatnią. Jego głos „w sprawie wizji i równania” jest przede wszystkim manifestem spóźnionego debiutanta, określającego się tak wobec odrzuconego dziedzictwa realizmu socjalistycznego, jak i nowych sposobów przewycięzania tej poetyki. Pytanie o rolę wyobraźni w sztuce pokrywa się z pytaniem o filozofię twórczą autora *Studium przedmiotu*.

Rekonstruując odpowiedź poety nie sposób ograniczyć się do utworów pochodzących z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, a więc wierszy, dla których batalia o wyobraźnię stanowi w sposób oczywisty kontekst interpretacyjny. Herbert powraca do kwestii poruszonych przez przedstawicieli szkoły krakowskiej także w najnowszych utworach. „Wyobraźnia”, obdarzona głębszymi, niż

<sup>10</sup> J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*. „Almanach Humanistyczny” 1989, nr 11, s. 12–16.

<sup>11</sup> Stempowski, *op. cit.*, s. 180.

<sup>12</sup> Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*. Warszawa 1967, s. 130.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

to czynił Kwiatkowski, sensami, „wyobraźnia” jako kategoria poetyckiej filozofii, staje się hasłem wywoławczym dla autotematycznych rozważań poety, dotyczących istoty i funkcji podejmowanej przezeń działalności artystycznej.

Barańczak przekonująco przedstawił autora *Pana Cogito* jako poetę aksjologicznej ambiwalencji, towarzyszącej ukazywaniu i rozumieniu konfliktów świata<sup>14</sup>. Twórca *Studium przedmiotu* „pragnie pojąć do końca” otaczający go kosmos, choć jasność, którą osiąga, jest „zawsze niepewna”. Świat przedstawiony jego wierszy nie poprzestaje na odniesieniach do empirii. Wypełniająca go rzeczywistość jest wewnętrznie rozdarta pomiędzy przeciwstawnymi biegunami wartości, przejawia się tak w „ziarnie absolutu”, jak i w „ziarnie gliny”, bywa immanentna, ale i transcendentna, społeczno-polityczna i kulturowa, sensualna i abstrakcyjna.

Czy w obrębie filozofii poetyckiej koncentrującej się wokół tego, co rzeczywiste, może znaleźć aprobatę wyobraźnia, rozumiana jako swoisty element poetyckiej ontologii? Pierwsza, dodajmy zaraz: powierzchowna lektura wierszy Herberta przynosi odpowiedź negatywną. Sprawa nie jest jednak tak prosta. Pominiecie problemu, uznanie go za rozwiązany byłoby błędem. Podjęcie go zmusza do odszukania jakiejś szczególnej metody opisu, pozwalającej określić imaginatywne elementy dzieła poety. Wyczuwając instynktownie, iż twórczości autora *Lasu Ardeńskiego* nie można wyłączyć poza nawias „sprawy wyobraźni”, stajemy przed koniecznością stworzenia takiej perspektywy badawczej, która umożliwiłaby odkrycie całego skomplikowania stosunku Herberta do problemu poetyckiej imaginacji.

Kategorię wyobraźni cechuje nieprecyzyjne pole konotacyjne i jeszcze szerszy wachlarz zastosowań analitycznych. Częstym kryterium, jakie przywołuje się dla określenia jej odrębności, jest opozycyjność wobec „*mimesis*”. Otóż dla badacza poezji Herberta oczywistość tej antynomii okazuje się pozorna. Być może jest pozorna także w innych jeszcze perspektywach i doświadczeniach twórczych. Jean Starobinski zauważa, iż nie ma wyobraźni czystej, zawsze podlega ona realności, pozostaje w ścisłym związku ze sztuką mimityczną, lub raczej działalnością mimetyczną. *Mimesis* – pisze badacz – „istnieje tylko wskutek wyobraźni i dla niej”<sup>15</sup>. Świat realny rozpada się tu pod władczym zaklęciem poety, który nie tyle dąży do wchłonięcia jego treści, ile pragnie je sam kreować, przekształcać, sięgać przy ich pomocy ku transcendencji. Kreacja może również polegać na spotęgowaniu realności, na takim jej spiętrzeniu, by zgubiła gdzieś swą „potoczność”. Mielibyśmy tu do czynienia z – by tak rzec – wyobraźnią wypełnianą nieustannie przez realność: wyobraźnią konkretną.

Równoległe ujawnia się drugi, odwrotny kierunek relacji, przebiegający od *mimesis* ku wyobraźni. Władysław Tatarkiewicz zwracał swego czasu uwagę, iż konsekwentne przeciwstawianie kategorii „*imitatio*” i „*inventio*” („*creatio*” w teologii) obowiązujące było tylko w obrębie tego nurtu teorii „*mimesis*”, który wywodził się z platońskiej koncepcji wiernego naśladowania. Arystotelicy twierdząc, że „nie każde naśladowanie służy sztuce, lecz tylko

<sup>14</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984.

<sup>15</sup> J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przełożył W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 221.

»dobre« (Guarini), tylko »artystyczne« (Varchi), tylko »piękne« (Alberti), »pełne wyobraźni«<sup>16</sup>, konstatowali *de facto* fuzję obu porządków. Najjaskrawiej obrazuje to oksymoronicznie brzmiące wyrażenie Comaniniego „*imitatio fantastica*”. Autor *Dziejów sześciu pojęć* przypomniał pierwotne, mające swe źródło w obrzędach i misteriach kultu dionizyjskiego, znaczenie pojęcia „*mimesis*”:

naśladowanie nie było odtwarzaniem rzeczywistości zewnętrznej, lecz wyrażaniem wewnętrznej, było ekspresją, było podobne do funkcji aktora, nie kopisty<sup>17</sup>.

Alicja Kuczyńska, nawiązując do powyższych faktów, proponuje, by relację rzeczywistości do niereczywistości w dziele ująć

nie jako coś, co jest dane raz na zawsze w ostatecznie gotowej postaci, nie jako fakt stabilny i utrwalony, ale jako stawanie się, jako zmienny proces<sup>18</sup>. Przy takim spojrzeniu, rzeczywistość, będąca przedmiotem naśladowania, nabiera cech płynności, ruchu, ustawicznej zmienności<sup>19</sup>.

Otóż wydaje się również, iż samo pojęcie „*mimesis*” nabiera analogicznego dynamizmu. Wychodzi poza granice istniejącego aktualnie, powszechnie znanego i uznanego bytu, jakim jest rzeczywistość empiryczna, w kierunku innego, który stanowi rzeczywistość tworzona. W tym ściśle określonym sensie „*mimesis*” może być kreacyjne. Oba tory tej samej relacji charakteryzują się, po pierwsze, zdecydowanym odrzuceniem fantazji na rzecz szeroko rozumianej rzeczywistości, po drugie, dynamizmem, procesualnością – zarówno wyrażanego desygnatu, jak i samego aktu wyrażania.

Zarysowująca się w ten sposób perspektywa teoretyczna wydaje się niezwykle cenna w badaniach nad rolą wyobraźni w twórczości Zbigniewa Herberta. Pozwala bowiem odczytać antywyobraźniowe deklaracje poety jako sprzeciw wobec wyobraźni utożsamianej z fantazją<sup>20</sup>, a w rezultacie – odkryć faktyczne znaczenia oraz funkcje wyznaczane kategorii imaginacji przez autora *Lasu Ardeńskiego*.

Rozsiane w całym dziele Herberta, deprecjonujące wyobraźnię akcenty skierowane są przede wszystkim przeciw nieautentyczności jej wytworów. Odrzucana przez Herberta sztuczność i nieprawdziwość imaginowanych światów przejawiać się może w różny sposób. Zawsze jednak jest wynikiem oddalania się od rzeczywistości. Rodzi się wtedy fałsz myśli i wyrażającego ją słowa.

Przypomnijmy najbardziej znaczące konteksty, w jakich w poezji Herberta pojawia się wyraz „wyobraźnia” lub jego wyraźny synonim.

moja wyobraźnia  
to kawałek deski

<sup>16</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975, rozdz. 9.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 333.

<sup>18</sup> A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 179.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 177. Rozważania autorki w wielu punktach wykazują zbieżność z Ingardenowską teorią dzieła literackiego, w szczególności z koncepcją „konkretyzacji”.

<sup>20</sup> Paracelsus dokonał po raz pierwszy rozróżnienia między „imaginacją” a dużo niżej ocenianą „fantazją” (nie zakorzenioną w kosmosie). Zob. uwagi M. Janion w pracy *Projekt krytyki fantazmatycznej* (Warszawa 1991, s. 7–12).

a za cały instrument  
 mam drewniany patyk  
 [. . . . .]  
 uderzam w deskę  
 a ona podpowiada  
 suchy poemat moralisty  
 tak – tak  
 nie – nie

– pisał w wierszu *Kolatka* (W 64). Deprecjonując tym wyznaniem własną wyobraźnię artystyczną, twórca *Pana Cogito* manifestował równocześnie swą wierność wartościom, których poszukiwanie i obrona stanowić miały trzon jego liryki. Poezja „miast słonecznych i białych” (W 63) – zdaje się sugerować Herbert – uchyla się od tych zadań. „Ławice obrazów” (W 64) stają się tu metaforą postawy artystycznej, która na rzecz estetycznych czy poezjotwórczych przesłanek rezygnuje z pytań o prawdę i fałsz, o cnotę i jej brak. W skrajnej wersji prowadzić może do „arkadyjskości”. Herbert odrzuca obie jej postaci: biblijną i poetycką. Powód jest ważki. Retuszując rzeczywistość – „arkadyjska” idealizacja rezygnuje z poznawczego sensu sztuki. Arkadia artysty, uciekającego w sentymentalne landszafty, „małą, krągłą, ciepłą rzeczywistość”, niesie w sobie „fałsz świata bez burzy” (W 66). Arkadia biblijna – groźbę obcej, nieludzkiej „doskonałości”. Wspólną cechą jest tu hieratyczność i schematyzm – konwencji w pierwszym przypadku, doskonałości w drugim. Obie nie dopuszczają obrazów życia w jego ciemnych barwach, ułomnościach, nieheroicznych pragnieniach, w jego szarości wreszcie, która jest powszedniością, naturą, często błędem.

Odrzucając na rzecz postulatywnego wyobrażenia epistemologię aktu twórczego, sztuka „arkadyjskiego” obrazu rezygnuje z poszukiwań prawdy o człowieku i świecie, w którym żyje. Nie może mieć zatem racji Jan Józef Lipski, odczytując rolę wyobraźni w twórczości Herberta jako czynnika artystycznej terapii świata pozaartystycznego<sup>21</sup>. Malarz z wiersza *W pracowni* poprawia z „fantazją dobroduszną” (P 131) nie tyle rzeczywistość empiryczną – jak chciałby krytyk – ile potencjalne Boże dominium, tak doskonałe, że „nie można w nim mieszkać” (W 130). Kontekst takich utworów jak: *U wrót doliny*, *Siódmy anioł* czy *Sprawozdanie z raj*u chroni czytelnika przed interpretacyjnym błędem. Artysta wprowadzając „poprawki” niszczy doskonałość biblijnej Arkadii. Próbuje „wejść / do środka” (W 130), zgłębić istotę rzeczy. Jego fantazja jest jednak tyleż dobroduszną, co nieświadoma, a – co za tym idzie – jej rezultaty kończą się w punkcie niszczących pomyłek ludzkiego oka.

Wyznanie Herberta z wiersza *Kolatka* dotyka również stosunku poety do słowa. Łukaszowe „tak – tak / nie – nie”, określające istotę „poematu moralisty”, otwiera szerokie konotacje biblijnego logosu. Ewangelijna sentencja stanowi antidotum na ten nurt liryki, w którym żywioł mowy, łańcuch swobodnie łączonych obrazów i skojarzeń nie podlega ograniczeniom wpływającym z podporządkowania ich celom pozaestetycznym. Strategię „wizji” charakteryzuje, wedle Herberta, daleko posunięte unikanie odpowiedzialności za słowo: zgoda na fałszywe piękno „metafory” czy „obrazu”. Dlatego ją

<sup>21</sup> J. J. Lipski, *Szkice o poezji*. Paryż 1987, s. 138–139.



odrzuca. „Oddam wszystkie przenośnie – mówi Herbert – za jeden wyraz / wyluskany z piersi jak żebro” (W 55–56). Rzeczywistość nigdy „nie jest tak jasna”, nigdy „nie tak czysta” (W 55), aby mógł jej oddać sprawiedliwość poezyjny sztafaż pozbawiony intelektualnego wysiłku, sztafaż ulegający błyskawicznemu skostnieniu i banalizacji. Nazywanie świata tylko pozornie wydaje się łatwe i proste; w istocie wymaga wielkiego wysiłku, tu bowiem

trzeba śnić cierpliwie  
w nadziei że treść się dopełni  
że brakujące słowa  
wejdą w kalekie zdania  
i pewność na którą czekamy  
zarzuci kotwicę.

(*[Zasypiamy na słowach...]*, W 198)

„Suchy poemat moralisty” to tylko namiastka owej pewności, pewności raczej odpowiednio postawionego sztuce pytania niż odpowiedzi. Poezja musi nieustannie dążyć, ponawiając próby dania odpowiedniego „rzeczy słowa”, do stworzenia „powszedniego dekalogu”, w którym człowiek mógłby znaleźć oparcie i wskazówkę.

Słowo i myśl poety koncentrować się winny wokół porządkowania kosmosu, a poeta, poprzez swoich bohaterów, musi poszukiwać takiej wyobraźni, która byłaby „narzędziem współczucia” (W 23) w Norwidowym sensie – narzędziem współodczuwania świata.

Ulubioną zabawą  
Pana Cogito  
jest gra Krapotkin  
ma wiele zalet  
gra Krapotkin  
wyzwała wyobraźnię historyczną  
poczucie solidarności  
[ . . . . . ]  
na wielkiej tablicy imaginacji  
Pan Cogito ustawia figury  
[ . . . . . ]  
tyle lat  
tyle już lat  
gra Pan Cogito

(*Gra Pana Cogito*, W 248, 249, 251)

W przytoczonym fragmencie uderza przede wszystkim powtarzalność aktu imaginacji. Bohater nie posługuje się wyobraźnią w celach kreacyjnych, nie tworzy, lecz odgrywa, by móc wziąć udział w zaistniałej niegdyś sytuacji. Nie jest nawet istotne, czy miała ona swój realny czas i miejsce. W aspekcie interesującej nas tu problematyki najważniejszy wydaje się fakt, iż cechuje ją historycznie usankcjonowana realność. Działanie bohatera utworu sprowadza się do wyboru tej a nie innej postawy i związanych z nią wartości. Wyobraźnia historyczna, podobnie jak wyobraźnia „moralisty”, jest wyraźnym zaprzeczeniem fantastyki i magii słów. Te ostatnie ani na chwilę nie przestają być przedmiotem ataków twórcy *Pudelka zwanego wyobraźnią*. Nie ma nic bardziej niebezpiecznego – zdaje się mówić Herbert – niż czysty, swobodny akt kreacji nowej rzeczywistości: w planie twórczości artystycznej prowadzi on

zazwyczaj ku nieautentyczności i antyintelektualizmowi, zamykającemu mowę poetycką w rezerwacie surrealistycznych fantazji lub pozbawionego głębszych znaczeń poezyjnego blichtru; w planie życia pozaartystycznego przyczynia się do zamętu usankcjonowanego przymusem.

szuczne raje  
szuczne piekła  
sprzedawane są na rogu ulicy  
[. . . . .]  
inżynierowie wizualnej rozpusty  
pracują bez wytchnienia  
zziajani alchemicy halucynacji  
produkuja  
nowe dreszcze  
nowe kolory  
nowe jęki  
i rodzi się sztuka  
agresywnej epilepsji

(*Pan Cogito o magii*, W 231, 232, 233)

Niechęć do wizualnego rozchełstania i poetyckiej hysterii jest niezgodą na powstający pod ich wpływem świat sztuczności tandetnej, rodem z jarmarcznego straganu: plastikowych narzędzi tortur, nudnych orgii. Owa tandetność nie stanowi jednak dowodu na znikomość niebezpieczeństwa „alchemicznych halucynacji”. Groza „magii” polega na tym, że dąży ona do całkowitej eliminacji istniejącego porządku, istnieje nie tyle obok, co zamiast. Wyobraźnia Pana Cogito – przeciwnie – „jest mała” (W 245), „nie ma w niej miejsca na sztuczne ognie poezji” (R 24).

Pan Cogito nigdy nie ufał  
sztuczkom wyobraźni  
[. . . . .]  
dżungle skłębionych obrazów  
nie były jego ojczyzną  
unosił się rzadko  
na skrzydłach metafory  
potem spadał jak Ikar  
w objęcia Wielkiej Matki.

(*Pan Cogito i wyobraźnia*, R 22)

Metafora pojawia się tu znów, co już podkreślałam, jako synekdocha poezjowania, które w imię wizji wyrzeka się eksplikacji i objaśniania rzeczywistości. Sferą działalności poety jest rzeczywistość, „płaski horyzont / linia prosta / przyciąganie ziemi” (R 23). Postawa artysty, któremu łatwo pisać, „bo zamyka oczy” (W 64), musi być Herbertowi całkowicie obca, ponieważ odgradza od realności. Jej miejsce zajmuje z pozoru nieefektywne, tautologiczne tłumaczenie rzeczywistości, która – jak świadczą w utworze Herberta liczne enumeracje elementów kosmosu – okazuje się tak bogata i różnorodna, że doprawdy nie ma potrzeby tworzenia nowych, sztucznych labiryntów fantazji.

W *Kłopotach malego stwórcy* odnajdujemy, antytetyczny wobec postulowanych przez rzeczników poezji wizyjnej, manifest kreacji artystycznej.

Podwójnym oczu uderzeniem  
 utwierdziłem niebo  
 i z szaleńczą fantazją  
 nadałem mu kolor niebieski. [W 37]

Akt stwórczy jest tu w istocie aktem dostrzegania elementów kosmosu „od ziarna soli do księżyca / i od ameby do anioła” (W 38). „W dualistycznej strukturze świata poezji Herberta – akcent pada raczej na sferę daną w akcie poznawczym niż na sferę daną w akcie kreacyjnej wyobraźni, na rzeczywistość, nie na marzenie”<sup>22</sup>. Kazimierz Wyka istotę październikowego przełomu w literaturze określał jako „prawo rozrastającego się wciąż świata, prawo rzeczywistości przybywającej”<sup>23</sup>. Otóż w interpretacji Herberta obowiązuje ono wewnątrz świata empirycznego, nie zaś gdzieś poza czy ponad jego granicami. Kreacja poetycka akceptowana przez poetę polega na odkrywaniu tego, co dotychczas nie zostało dostrzeżone, a nie na wymyślaniu nowych bytów. Nie oznacza to oczywiście, iżby Herbert zatrzymywał się na granicy sensualności. Nie oznacza także, iżby wierzył naiwnie, że empiria kryje w sobie wszelkie odpowiedzi na zagadki bytu. Wydaje się jednak, iż podstawowa rola, jaką poeta przypisuje wyobraźni, polega właśnie na poetyckiej gnozeologii, którą można rozumieć jako poszukiwanie „ukrytych związków pomiędzy przedmiotami i istnieniami”<sup>24</sup>, a więc *sui generis* „struktury głębokiej” rzeczywistości. Droga do niej prowadzi zawsze przez to, co bezpośrednio dane, zewnętrzne, a więc poprzez realność, choć oczywiście na niej się nie kończy.

Wyobraźnia Herberta posiada nierzadko aspekt estetyczny, który zawsze jest jednak wtórny wobec poetyckiego aktu poznania, niejako z niego wypływa. W poświęconym Tadeuszowi Chrzanowskiemu wierszu *O róży* czytamy:

Słodycz ma imię: róża  
 wybuch –  
 z wnętrza wychodzą  
 chorążowie purpury  
 szeregi nieprzeliczone  
 trębacze zapachów  
 na długich motylich trąbach  
 obwołują spełnienie  
 koronacje zawile  
 wirydarze modlitwy  
 obrzędy pełne złota  
 płonące kandelabry  
 potrójne wieże milczenia  
 promienie złamane na szczytach  
 dno  
 o źródło nieba na ziemi  
 o konstelacje płatków [W 24, 25]

Kluczowy dla całego wywodu jest zbanalizowany, funkcjonujący także w mowie potocznej, obraz kwiatu metonimicznie zastępujący wrażenie słodczy, piękna, subtelności: „słodycz ma imię: róża”. Zawarta w nim synestezja

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>23</sup> K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 11.

<sup>24</sup> K. A. Jeleński, *Zbiegi okoliczności*. Paryż 1982, s. 19.

zostaje rozbudowana i staje się dominantą całego utworu. Podmiot postrzegający uświadamia sobie korespondencję zmysłów; potrafi uchwycić ją, co istotne, w momencie tworzenia, *in statu nascendi*. Dynamizm synestezji, opartej na niustannym przepływie wrażeń zmysłowych, ich migotliwym splocie, zostaje wzmocniony dynamizmem peryfraz np. czerwieni („wychodzą / chorążowie purpury”) czy woni („trębacze zapachów / na długich motyliach trąbach / obwołują spełnienie”) (W 24).

Cały opis dotyczy tu zresztą nie tyle wycinka „martwej natury”, ile trzyetapowego procesu, na który składają się: pełne napięcia oczekiwanie na rozkwitnięcie róży, kulminacyjny moment wybuchu i początek wędnięcia. Wszystko pozostaje w niekończącym się ruchu: „Mija za chwilą chwila”, „pęka nitka za nitką” (W 24); w bezustannej zmianie, brzemienności, otwierającej się na ułamek czasu przed postrzegającym podmiotem. Jego prośba skierowana do róży: „pęku zielona larwo / rozchyl” (W 24), kryje w sobie ciekawość poznania tego, co niedostępne. Epilepsję ostatniego wersu można interpretować tak, że oto sytuacja jest „otwarta”, składa się na nią całe spektrum możliwości, których odkrycie stawia sobie za cel obserwator kwiatowego pęku. Rzec by można: jedne kosmosy zawierają w sobie inne. Wystarczy tylko rozchylić zewnętrzną powłokę – przyzwyczajenia, konwencji, rutynowego oglądu świata – by dotrzeć do niezwykle pięknej, wewnętrznej struktury rzeczywistości. Twórczość to próba przyjęcia takiej postawy, dzięki której możliwy staje się „wybuch” rzeczywistości. Jest on dostępny tylko temu, kto z pełną świadomością celu uwagą pochylił się nad małym wycinkiem kosmosu. Każdy byt kryje bowiem w sobie światy przekraczające intensywnością i spójnością najśmielsze wizje.

Warto w tym miejscu przypomnieć, iż w planie liryki Herberta róża symbolizuje akt twórczy rozumiany jako ocalająca moc piękna. Wystarczy przeczytać takie wiersze, jak *Pięciu* czy *Do Ryszarda Krynickiego – list*. „Ofiarowywana zdradzonemu światu róża” jest więc, z jednej strony, esencją poezji, z drugiej synekdochą tajemnicy kosmosu, tajemnicy, której odkrywanie wypełnia działalność artystyczną autora *Objawienia* i *Drewnianej kostki*.

Oba te sensory przywołuje inny utwór Herberta – *O tłumaczeniu wierszy*. Obraz wnikania do kielicha kwiatu, by przezeń dotrzeć do korzeni, wyraża zarówno poszukiwanie prawdy sztuki, jak i prawdy życia. Gnozeologia odgrywa tu podstawową rolę. A przecież zdarza się, że podmiot zatrzymuje się na granicy poznania, by zachwycić się pięknem nowo odkrywanych „konstelacji” (W 25). Nadając im nazwy, określając językiem poezji, z wyraziciela świata zmienia się w jego kreatora. Granice między „*creatio*” a „*mimesis*” zostają zatarte. Możliwe jest to przede wszystkim dzięki wspomnianej procesualności aktu postrzegania. W tym procesie opis ulega swoistemu zmultiplikowaniu, wzrasta potencjalna różnorodność punktu wyjścia i nieograniczoność punktu dojścia poetyckiej relacji o rzeczywistości.

nie pytaj czym jest róża Ptak ją może opowie [W 25]

Ptak, podobnie zresztą jak drzewo, pojawia się w wierszach Herberta zawsze tam, gdzie mowa o wyobraźni. Oto kilka przykładów:

zastukaj palcem w ścianę  
z dębowego klocka

wyskoczy  
 kukułka  
 wywoła drzewa  
 jedno i drugie  
 aż stanie  
 las

(*Pudelko zwane wyobraźnią*, W 125. Podkreśl. A. S.)

Złóż ręce tak by sen zaczerpnąć  
 tak jak się czerpie wody ziarno  
 a przyjdzie las: zielony obłok  
 i brzozy pień jak struna światła  
 i tysiąc powiek zatrzepoce  
 liściastą mową zapomnianą  
 odmienisz wtedy białe rano  
 gdyś czekał na otwarcie bram

(*Las Ardeński*, W 30, 31. Podkreśl. A. S.)

w gorących rękach  
 dzieci  
 ptak z drzewa  
 zaczął żyć  
 pod piórem z lakieru  
 wylało się małe serce  
 szklane oko  
 zapaliło się spojrzeniem  
 poruszyło się  
 malowane skrzydło  
 suche ciało  
 zapragnęło lasu

(*Ptak z drzewa*, W 126. Podkreśl. A. S.)

We wszystkich przytoczonych fragmentach uderza wyraźna zbieżność, jeśli nie wręcz tożsamość pól semantycznych. Każda z zacytowanych wyżej strof stanowi wariant tego samego obrazu, poetyckiego ikonu wyobraźni lub raczej działalności wyobraźniowej. Herbert buduje go według niezmiennych praw.

Trzy – poza podkreślaną już afantazyjnością – fundamentalne cechy poetyckiego aktu imaginacji dające się wyinterpretować z wierszy Herberta to: – po pierwsze, fundamentem aktu kreacji poetyckiej jest świadomość ukrytej we wszystkich elementach kosmosu energii, której ujawnianie jest jednym z podstawowych, a w każdym razie pierwotnym celem działalności wyobraźniowej; – po drugie, kreacja polega na ożywianiu, zawsze przebiega od martwoty ku życiu; – po trzecie, znamionuje ją integralny związek z jednostkowym *cogito*, indywidualnym doświadczeniem podmiotu postrzegającego rzeczywistość. Jego wynik jest zawsze nieprzekazywalny.

Zatrzymajmy się nad każdą z wymienionych cech. 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; powstały z martwego już drzewa. Wydają

się stabilne, niezmiennie, o łatwo dającej się określić strukturze wewnętrznej. To jednak tylko pozór.

Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem skazani na wieczną niewiedzę o jej istocie. Nawet jeśli ją szybko przepołowić, natychmiast jej wnętrze staje się ścianą i następuje błyskawiczna zmiana tajemnicy w skórę.

(*Drewniana kostka*, W 166)

Podobnie ma się rzecz z wyobraźnią jako kategorią ontologii artystycznej Herberta. Autor *Kołatki* określa się jako poeta małej wyobraźni, porównuje własną imaginację do kawałka deski. Ta deprecjonująca analogia jest w istocie wskazaniem na głębię problemu i jego skomplikowanie, nie zaś gestem rezygnacji z wyobraźni w ogóle. Kontekst zacytowanej wyżej prozy poetyckiej (o drewnianej kostce) sygnalizuje konieczność przeniesienia poszukiwań funkcji, które artysta nadaje wyobraźni, w inną przestrzeń niż zaanektowana przez teoretyków imaginatywizmu. Zanim podejmiemy tę próbę, powróćmy jeszcze na moment do wyodrębnionych już cech działalności wyobraźniowej.

Podjęcie aktu poetyckiej kreacji rozpoczyna proces ożywiania martwego – jak wiemy: tylko z pozoru! – elementu świata realnego. Drewno przemienia się w drzewo, przemawia „liściastą mową” (W 30) lasu. Martwota, ogrzana impulsem ludzkiego pragnienia i ludzkiej myśli, okazuje się tętniącym źródłem życia. Uniwersalny kierunek istnienia nie prowadzi już od bytu do nicości lecz, na odwrót, od śmierci do życia. Jest to oczywiście zaprzeczenie praw empirii. Równocześnie jednak wykreowana rzeczywistość, a ściślej mówiąc, składające się na nią elementy, pozostają w kręgu realności dobrze nam znanej. Cudowny okazuje się sam fakt ich istnienia: lasu, rzeki, miasta z jedną wieżą i błyszczącym zegarem na szczycie. Przypomina to trochę mechanizm funkcjonowania wyobraźni dziecka, które uświadamiając sobie po raz pierwszy obecność nieba, drzew, ogrodu powołuje je niejako do substancjalnego bytu. Zapełniając swój własny mikrokosmos tworzy równocześnie makrokosmos rzeczywistości.

Nikomu nie przekażesz wiedzy  
twój tylko słuch jest i twój dotyk  
na nowo musi każdy stworzyć  
swą nieskończoność i początek

(*Kłopoty małego stwórcy*, W 38)

Cudowność i płynący z niej zachwyt są więc efektem pierwotności doznania, a nie niezwykłości oglądanego wyimka kosmosu. Oczywiście podmiot liryczny wierszy Herberta jest zdecydowanie dojrzały niż dziecko, bogatszy w doświadczenia wojny i totalitaryzmu, porusza się z łatwością w przestrzeniach kultury śródziemnomorskiej i meandrach filozofii. Charakteryzuje go jednak często właściwa dzieciom wrażliwość i ciekawość przedmiotu, umiejętność zachwytu najdrobniejszym i najzwyklejszym wycinkiem rzeczywistości. Nie przez przypadek gorące ręce, rozgrzewające do życia serce drewnianego ptaka, są rękoma dzieci.

Podmiot wierszy Herberta, posługujący się wyobraźnią jako instrumentem poznania, który pośredniczy między człowiekiem a bytem, po pierwszym momencie odkrycia elementarnych wycinków rzeczywistości natrafia na filozoficzny problem antynomii Istnienia Poszczególnego<sup>25</sup> i idei, rzeczywistości

<sup>25</sup> Pojęcie S. I. Witkiewicza (*Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Opracował J. Leszczyński. Warszawa 1959, s. 16 n.).

empirycznej i rzeczywistości tworzonej, wreszcie świata pozaartystycznego i jego poetyckiego obrazu. Ptak z drzewa żyje

na niemożliwej granicy  
między materią ożywioną  
a wymyśloną  
między paprocią z lasu  
a paprocią z Larousse'a  
na suchym badylu  
na jednej nodze  
na włosiu wiatru  
na tym, co się odrywa od rzeczywistości  
ale nie ma dość serca  
dość siły  
nie obraca się  
w obraz

(Ptak z drzewa, W 127)

Świat przedstawiony utworu lirycznego wyrasta z realności — równocześnie ją przekraczając. Jest jej podporządkowany, ale nie redukowany do niej. W utworze poetyckim transcendencja realnej rzeczywistości w formę fikcji artystycznej wydaje się czymś oczywistym. Świat wiersza

nie naśladuje rzeczywistości, ale pokazując ją, a równocześnie odbierając jej status realności, ujawnia jej fikcyjność. Odbicie to można by — posługując się terminem Raymonda Federmana, współczesnego krytyka literatury — nazwać raczej surfikcją niż *mimesis*<sup>26</sup>.

Herbertowi chodzi jednak o coś więcej. Zderzenie empiryzmu i pojęciowości, życia i fikcji zostaje przeniesione do wnętrza świata przedstawionego. Odczytany poetycko (wskutek aktywności wyobraźni) kosmos posiada niejako dwa bieguny: immanentny i transcendentny; domeną pierwszego są zmysły, drugiego — intelekt. Podmiot kreujący, poprzez akt poetyckiego poznania, bez względu na to, do którego z poziomów nadawczych dzieła należy, pozostaje zawieszony między „ziarnem absolutu” a „ziarnem gliny”. Sytuuje się w granicznej przestrzeni, pomiędzy zjawiskiem a pojęciem, pomiędzy empirią a mitem, immanencją a transcendencją. Próbuje tę granicę niekiedy przekroczyć. Oddając się sensualizmowi pozwala, by „zapach zgasił myśli” (W 25), dążąc ku zrozumieniu *sacrum* prosi: „a potem zmuchnij zmysły przed progiem pytania” (W 234). Zarówno pierwsza, jak i druga postawa — realizowana konsekwentnie — byłaby źródłem klęski, każda z nich pozwala bowiem zbliżyć się tylko do jednego bieguna zagadki bytu, co faktycznie oznacza oddalanie się od zrozumienia złożonej „istoty rzeczy”.

czy naprawdę nie można mieć razem  
źródła idei i liścia  
i przelać wielość bez szatańskich pieców  
ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji  
(*Ścieżka*, W 180)

Przymus przebywania w przestrzeni granicznej niesie z sobą mękę niepewności. Równocześnie jednak jest ocaleniem. Jakikolwiek wybór, już to sensualnego empiryzmu, już to intelektualnej spekulacji, okazuje się zgubny.

<sup>26</sup> Kuczyńska, *op. cit.*, s. 187.

Pierwszy redukuje świat do sprawdzalnych, ale ograniczonych wymiarów, druga roztopia go w mrokach dowolności. Prawda leży pośrodku, w postawie otwartej, w odrzuceniu gotowych kształtów<sup>27</sup>.

jeśli zaufasz pięciu zmysłom  
Świat zbiegnie się w laskowy orzech  
jeśli powierzysz rwącym myślom  
na wielkich szczudłach teleskopów  
zajdziesz daleko w pewną ciemność  
to właśnie chyba twoim losem  
być tworem bez gotowych kształtów  
który poznaje – zapomina  
nie marzyć ci o takiej chwili  
gdy głowa będzie stałą gwiazdą  
nie ręką lecz promieni pękiem  
pozdrowisz ziemię już wygasłą

(*Kłopoty małego stwórcy*, W 29)

Opuszczenie strefy granicznej oznacza zawsze rezygnację z próby ogarnięcia obu aspektów bytu. Przebywanie zaś na „niemożliwej granicy” (W 23) ułatwia, a mówiąc ściślej, umożliwia jedynie wyobraźnia, „która ma ruch wahadłowy” (R 23), przebiega od realnego przedmiotu do jego idei, by zaraz zmienić kierunek. W tym właśnie momencie dotykamy najtrudniejszej do wytłumaczenia funkcji, jaką w poezji Herberta pełni wyobraźnia. Siła, która ożywia świat materialny, równocześnie wydobywa z tworzywa dostarczonego przez zmysły to, co nadzmysłowe. Stanowi ogniwo pośrednie, zawiera podstawę jedności tego, co według praw empirycznych cechuje się różnorodnością. Dzięki wyobraźni podmiot postrzegający wierszy Herberta („wygnaniec kształtów oczywistych”) ani na chwilę nie traci z oczu żadnego z dwóch wymiarów rzeczywistości. Tak usytuowana wyobraźnia pełni zarówno – wypluwającą z epistemologii – funkcję mimetyczną (surfikacyjną) wobec świata empirycznego, jak i kreacyjną w planie transcendentnym. Postulat działalności wyobraźniowej okazuje się tym samym podstawową, stałą właściwością filozofii poety. Najpełniejszą manifestacją podejmowanych w jej obrębie zabiegów jest utwór zatytułowany *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki*. Wiele wskazuje na to, iż bohater utworu to *porte-parole* samego poety. Na teatrum jego działań składają się trzy wzajem przenikające się płaszczyzny: sztuki, nie-sztuki i absolutu (*sacrum*). Sygnalizuje to już tytuł utworu. Luwr oznacza przestrzeń sztuki. Wielka Matka to synekdocha, z jednej strony, rzeczywistości, ziemi, z drugiej, jako przedmiot kultu – absolutu.

Interesujący nas wiersz jest krótkim traktatem kosmologicznym.

Ta mała kosmologia z wypalanej gliny  
trochę większa od dłoni pochodzi z Beocji  
na szczycie głowa jak święta góra Meru  
z której spływają włosy – wielkie rzeki ziemi  
szyja jest niebem w niej pulsuje ciepło  
bezsenne konstelacje  
naszyjnik obłoków

(*Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki*, W 233)

Rzeźba – kosmos artystycznej kreacji – okazuje się kosmologią rzeczywistości, zmetaforyzowanym światem, w którym na co dzień żyje artysta i odbior-

<sup>27</sup> Barańczak, *op. cit.*, s. 53.



ca sztuki. Zwróćmy uwagę na skrajnie empiryczny „styl odbioru”<sup>28</sup> reprezentowany przez Pana Cogito. W poszczególnych fragmentach rzeźby dostrzega on najprostsze, najbardziej powszechnie znane elementy wszechświata: górę, rzekę, niebo. Świat przedstawiony dzieła podlega tu swoistemu przekładowi na świat realny. Wynik jest tu uderzająco podobny do efektów działalności wyobraźniowej, przedstawionych w wierszu *Pudełko zwane wyobraźnią*:

my urodzeni z gliny  
 jak, ibis i wąż [...]
   
[. . . . .]  
 nie chcemy innych bogów nasz kruchy dom z powietrza  
 wystarczy kamień drzewo proste imiona rzeczy  
 (Pan Cogito spotyka w Luwrze posązek Wielkiej Matki, W 234)

Beocja to kraina starożytnej Grecji znana ze swego rolniczo-pasterskiego charakteru. W opinii Ateńczyków był to obszar zamieszkały przez rzekomo tępych i niewykształconych gburów<sup>29</sup>. Przymiotnik „beocki” określa „człowieka tępego, ociężałego, pozbawionego fantazji”<sup>30</sup>. Jeszcze raz zakpił Herbert we właściwy sobie sposób z wizjonerów i ich powierzchownego rozumienia wyobraźni. Natomiast Pan Cogito – jak się wydaje – doskonale odczytał rolę odbiorcy wirtualnego, rozumianą tu nie jako rolę wpisaną w konkretne dzieło – posązek Wielkiej Matki, ale szerzej, jako rolę odbiorcy świata wyrażonego i kreowanego w procesie działalności wyobraźniowej. Odnalazł pierwotną materię, z której powstał kosmos dzieła artystycznego. Gлина to wszak *pars pro toto* ziemi, realności. Zauważmy, iż zarówno Pan Cogito, jak i interpretowana przezeń rzeźba „urodzeni są z gliny” (W 234). Bohater dostrzega w glinianym posązku życie – „pulsujące ciepło”, „wyrastające liście” (W 233). W poezji Herberta mamy do czynienia z osobliwym sprzężeniem zwrotnym: sztuka, wyrażając rzeczywistość, tworzy nowy kosmos, który w odbiorze natychmiast zostaje przetłumaczony na postrzegalne za pomocą zmysłów zjawiska. Proces ten jednocześnie uobecnia tak jednorodność i poszczególnosc, jak i ogólnosc elementów rzeczywistości. W trakcie tej niestającej homeostazy, której trwałość gwarantuje tylko wyobraźnia, poecie i jego czytelnikowi udaje się zbliżyć, na ile to możliwe, do prawdy wszechświata. Takie rozumienie wyobraźni pozwala zaliczyć Herberta do – parafrazując Jeleńskiego – „polskiej szkoły rzeczywistości”, „polskiej szkoły ontologicznej”<sup>31</sup>. W twórczości autora *Struny światła*

migawki rzeczywistości zaczynają pulsować, słowo sięga w inny wymiar, przebija się przez papier, poza materialność. Nie w deklaracjach, lecz w takich skokach wizji i wyobraźni literatura dotyka metafizyki<sup>32</sup>.

– nie rezygnując przy tym ani na moment z ocalającego zdradzony świat piękna poezji.

<sup>28</sup> Mam tu na myśli postawę takiego odbiorcy, który w dziele poszukuje elementów empirii, odkrywa jego „mimetyczność”.

<sup>29</sup> Była to *nb.* ojczyzna Hezjoda, Korynny, Pindara, Pelopidasa i Epaminondasa. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1987, s. 90.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>31</sup> Termin K. A. Jeleńskiego (*O „Ziemi Ulro” po dwóch latach*. W: *Zbiegi okoliczności*, s. 17–34).

<sup>32</sup> W. Karpiński, *Książki zbójcekie*. Londyn 1988, s. 27, 28.