

Mariusz Zawodniak

Niezlomność czy kompromis? : wokół "Szuflady" Zbigniewa Herberta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 84/2, 107-118

1993

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MARIUSZ ZAWODNIAK

NIEZŁOMNOŚĆ CZY KOMPROMIS?
WOKÓŁ „SZUFLADY” ZBIGNIEWA HERBERTA

Szuflada nie zalicza się z pewnością do tzw. utworów programowych, dla wielu jednak krytyków należy do grupy tekstów, których nie sposób pominąć przy szerszym omawianiu twórczości Herberta. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że w kreacji podmiotu lirycznego występuje tu osoba poety, słusznie chyba utożsamiana z autorem wiersza; dla kogoś więc, kto odczytuje podobne utwory jako przykłady wątku autobiograficznego — okazja to istotnie dobra. Takim celom poniekąd miał służyć ten wiersz Herberta; odsyłając do konkretnej rzeczywistości historycznej, miał tłumaczyć zajmowaną przez autora postawę w okresie niesprzyjającej polityki kulturalnej. *Szuflada* miała więc być utworem ważnym, tekstem-kluczem.

SZUFLADA

O moja siedmiostrunna z deski
tu były zasuszone łezki
zastygła w buncie pięść i papier
na którym w ciemną noc pisałem
młodzieńczy śmieszny mój testament

a teraz pusto wymieciono
sprzedałem łzy i pięści grono
na targowisku miało cenę
niewielka sława trochę groszy
i nie już teraz snu nie płoszy
i już nie dla mnie wszy i beton

szuflado liro utracona
a jeszcze tyle wygrać mogłem
bębnić palcami w puste dno
i taka dobra była rozpacz
więc jakże trudno jest się rozstać
z pożywnym bólem bez nadziei

pukam do ciebie otwórz przebac
nie mogłem dłużej milczeć sprzedać
musałem kamień mej niezgody
taka jest wolność trzeba znowu
wymyślać i obalać bogów
gdy już się z pieśnią zмага cesarz

a teraz szumi pusta muszla
o morzach które w piasek uszły
o burzy ściętej w kryształ soli
zanim szuflada przyjmie ciało
taki to mój nieskładny pacierz
do czterech desek moralności¹

Jak czytano *Szufladę*

Wszyscy krytycy, którym utwór o znamienym tytule podpowiadał odniesienia do historii, byli zgodni co do jednego: chodzić tu może tylko o rzeczywistość sprzed 1956 roku. W literackiej biografii Herberta okres ten miał odegrać

¹ Cyt. z: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1982, s. 141–142.

ważną rolę: miał nie tyle przygotować i tak już znacznie spóźniony debiut, co raczej określić jasno postawę pisarza wobec stalinowskiego reżimu. Tak więc drażniąca obecność Herberta w życiu literackim socrealizmu miała się zaznaczyć — dość przewrotnie — milczeniem poetyckim. Poeta, którego chętnie widziano by w szeregach „chórów anielskich”, „piewców i budowniczych socjalizmu”, nie przyjął jednak kuszącej — a przy tym zbawiennej w jego bytowej sytuacji — propozycji współpracy. Taką postawą miał sobie zasłużyć na chwałę niezłomnych i zbuntowanych; tak miał się zrodzić kolejny mit.

Do jakich więc wniosków prowadziła lektura *Szuflady*? Opublikowana kilka lat po pamiętnym przełomie (w r. 1961, w *Studium przedmiotu*), miała wspominać czasy buntu i rozpacz. Odczytanie autorskich intencji nie mogło w takich okolicznościach nastroczać trudności: „mowa o tej szufladzie, gdzie poeta niezłomnie składał swe utwory w latach stalinizmu” (Błoński, 78)², tej tradycyjnej skrytce powierzał więc „swe nie przeznaczone do druku” teksty (Sandauer, *Głos...*, 436). Dla innych wiersz jest wyrazem „goryczy rozstania z szufladą” — gdy już poeta zdecydował przechowywane tam „zasuszone łezki” sprzedać na targowisku literackim; a także „żału po utraconej suwerenności poety dotąd milczącego” (Balcerzan, 222). Rozterki, jakie się przeżywa „po opróżnieniu szuflady”, muszą być przy tym wyrazem świadomego zerwania z mitem; bunt, niezłomność i milczenie, którymi przez lata żywił się pokoleniowy mit, zostały zastąpione próbą prowadzenia polityki ugodowej: „nie mogłem dłużej milczeć sprzedać / musiałem kamień mej niezgody”. Podobne wyznanie oznaczać mogło tylko „zdradę i śmierć mitu” (Kaliszewski, 173). Może więc na początku lat sześćdziesiątych utwór Herberta zamierza ów mit całkowicie zdemaskować, a rzekome postawy niezłomnych poddać „zaciekłemu odbrązowianiu”? (Prokop, 149)³.

Niewielu krytyków odstąpiło od tak przyjętej interpretacji utworu⁴. Wyjątkową jednak próbę odczytania *Szuflady* zaprezentował Ryszard Przybylski. Śledząc we współczesnej poezji antyczne motywy harmonii świata (której symbolem była lira Orfeusza) odnotował w twórczości Herberta przykłady obrazujące totalną klęskę, jakiej w dzisiejszym świecie doznała idea porządku.

² Przywoływane tutaj opinie krytyków lokalizuje się bezpośrednio po cytatach w tekście głównym (liczby w nawiasach wskazują stronicę); pochodzą one z następujących wypowiedzi: E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności. (Zbigniew Herbert)*. W: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2. Warszawa 1988. — S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984. — J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. W: *Romans z tekstem*. Kraków 1981. — A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*. Kraków 1982. — J. Prokop, *Rozmowy z Cezarem*. „Więź” 1962, nr 3. — R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4. — A. Sandauer: *Głos dzielony na czworo. (Rzecz o Zbigniewie Herbercie)*. W: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1. Warszawa 1981; *Żle o krytyce pseudonaukowej*. W: jw., t. 3.

³ W wypowiedzi Prokopa nie odnajdziemy tonacji pytającej, lecz twierdzącej; postawione w tekście pytanie jest więc moją sugestią.

⁴ *Szufladę* odczytywano też jako przykład „poezji rzeczy”; cały tom *Studium przedmiotu* miał być nawiązaniem przede wszystkim do Białoszewskiego. Zob. A. Lam, *Na niemożliwej granicy*. W: *Wyobraźnia wyzwolona*. Kraków 1967. Zob. też rozważania poety ze wstępu do: Z. Herbert, *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył autor. Warszawa 1973, s. 14–16. *Szufladę* odczytywano również jako wyraz przyznania się do okaleczenia współczesnej poezji. Zob. J. Kornhauser, *Herbert z odległej prowincji*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.

Lirę zastąpił bęben – instrument, w którego takt rozegrał się tragiczny finał. Teraz, w epoce „demuzykalizacji”, wielki symbol ładu zdegradowano „do symbolu młodzieńczej naiwności”, którym została właśnie szuflada. W ten sposób staje się ona jednak „symbolem upadków i klęsk jednostki usiłującej na próżno skleić ze swego losu jakąś sensowną całość” (520–521).

Ideę harmonii zastąpił więc Herbert zasadą rzeczowego opisu przedmiotów i sytuacji, sformułowanego w obrazach i sądach nie mających nic wspólnego z jakimkolwiek apriorycznym systemem wartości. [522]

Z takim odczytaniem polemizował Sandauer. Zdaniem tego krytyka właściwe znaczenie utworu konstytuują jednak odniesienia do realnej rzeczywistości.

Dla każdego, kto zna bodaj powierzchownie sytuację kulturalną sprzed 1956 r., wiersz jest jasny: Herbert, który nie akceptował postulatu wąsko pojętej komunikatywności, pisał wówczas do szuflady. [Zle o..., 565]

20 lat później Barańczak dojdzie do wniosku, że wiersz wymaga zastosowania obydwu kluczy, gdyż

dysonansowe napięcie między tymi dwoma aferami [tj. symboliczną i autobiograficzną] uruchamia ironiczne mechanizmy znaczeniowe, stanowiące właściwy sens wiersza. [24]

Ale Balcerzan, piszący już po tym wystąpieniu swoją syntezę poezji polskiej, powraca do przyjętego wcześniej klucza historycznego. Pod koniec lat osiemdziesiątych odczytywano więc *Szufladę* na serio, dosłownie:

rozstania z szufladą, żalu po utraconej suwerenności poety dotąd milczącego nie należy interpretować tylko w kategoriach autoironii. Gdy Herbert [...] mówi:

a teraz pusto wymieciono
sprzedałem lzy i pięści grono
na targowisku miało cenę
niewielka sława trochę groszy

i gdy prosi (szufladę):

pukam do ciebie otwórz przebac
nie mogłem dłużej milczeć sprzedać
musiałem kamień mej niezgody

– wcale nie żartuje. Jest szczery – szczerością klasycystyczną. [222]

A zatem kluczem do odczytania utworu okazała się biografia poety i odniesienia do konkretnej rzeczywistości historycznej.

Przed książkowym debiutem

W komentarzu do recepcji *Szuflady* chcę zwrócić uwagę tylko na jeden moment – dla odczytania wiersza (i nie tylko) niebagatelny. Utwór – w myśl opinii cytowanych krytyków – miał przywoływać pamiętne lata stalinizmu i pokoleniowy mit niezłomnych albo też miał być wyrazem obalenia owego mitu. Mimo iż można było w 1956 r. składać teksty do wydawnictwa bez obawy o zarzut kolaboracji – to jednak debiutowi poety miały towarzyszyć „wewnętrzne rozterki” (uwaga Barańczaka, 21), żal i gorycz po rozstaniu z szufladą.

Tak więc punktem zwrotnym i w ogóle cezurą zasadniczą w literackiej biografii Herberta miał być rok przełomu październikowego. Przed pamiętną datą Herbert miał należeć do poetów milczących:

nie pogodzony z obowiązującymi nakazami polityki kulturalnej – pisał „do szuflady” [...]. Nie śpieszył się z drukiem, nie zabiegał o rozgłos, czyli sprzedaż tekstów. [Balcerzan, 222]

Dopiero w 1956 r. w pełni ujawnił się w jednym z najgłośniejszych debiutów, a publiczność literacka miała z kart kolejnych tomików odczytywać zajadłe i przebiegłe próby opisu historii i demaskacji mechanizmów socrealistycznej polityki kulturalnej.

Taki obraz nie jest jednak do końca prawdziwy. Autorami mitu, o którym tu mowa, są tak naprawdę sami krytycy, Herbert bynajmniej go nie tworzył – nie tworzył go także swoją *Szufladą*. Albo więc *Szuflada* powinna być odczytywana na serio, dosłownie, a wtedy milczenie Herberta – i tym samym stanowiska krytyków – należy odpowiednio zrewidować, albo też utwór ten rzuca zupełnie odmienne światło na przywołaną tu problematykę.

W roku 1956 rzeczywiście odnotowujemy książkowy debiut Herberta. Tom zatytułowany *Struna światła* gromadził 40 utworów. Trudno jednak publikację tę nazwać debiutem, a tym trudniej – pierwszą „odsłoną” poety, skoro aż 60% tekstów tego zbioru ogłosił przed 1956 rokiem. Dokładnie: tylko 17 utworów było nowością na rynku literackim, z pozostałych zaś niektóre ogłaszano nawet dwukrotnie⁵ (w *Strunie światła* ukazywały się więc po raz trzeci). Oczywiście, poza utworami, które zawarte są w pierwszym tomie poezji, odnotować należy i inne; znamienne jednak, że części z nich Herbert nie zamieścił już w wydaniach książkowych, choć zdarza mu się wracać do niektórych nawet po kilkudziesięciu latach (znamy takie przykłady z *18 wierszy* czy *Raportu z oblężonego miasta*; jeszcze ciekawszą sytuację przynosi *Elegia na odejście*: wydrukowany tam wiersz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* ogłosił Herbert najpierw w „Tygodniku Powszechnym” w r. 1952, zatem prawie 40 lat wcześniej). Kłopoty z porządkowaniem tej twórczości jeszcze długo zapewne będą nam towarzyszyły, tym bardziej więc należy odnotować, że przed r. 1956, a konkretnie: w latach 1950–1955, poeta ogłosił około 40 utworów⁶ (tyle zatem, ile liczył pierwszy tom jego poezji) i że przed *Struną światła* tak naprawdę zadebiutował w niechętnie przywoływanym (także przez niego samego) almanachu z 1954 roku. Zamieścił tam przecież 20 wierszy (13 z nich powtórzy 2 lata później w *Strunie światła*), był to więc materiał przynajmniej na arkusz poetycki. Tym trudniej przyznać rację krytykom, którzy za debiut Herberta uznali jego wystąpienie w pamiętnym numerze „Życia Literackiego” z r. 1955, gdzie ogłoszono zaledwie 2 utwory poety, a na dodatek promująca nota Błońskiego wcale nie przydawała chwały prawie 32-letniemu „debiutantowi”⁷.

Herbert nie należał więc do poetów milczących, w szufladzie zaś mógł składać utwory, które na publiczną prezentację musiały czekać długie lata; ale i to nie oznacza, że w tekstach, które ogłosił w tamtym okresie, nie ustosunkowywał się do bieżących problemów polityczno-kulturowych. Nie zmieni tego fakt, że większość swych wystąpień rezerwował dla „Tygodnika Powszechnego”. Pozornie argument ten może utwierdzać w przekonaniu o niezłomności twórcy, szukającego schronienia w redakcji niezależnego pisma.

⁵ *Pożegnanie września*. „Dziś i Jutro” 1950, nr 37; *Do Apollina*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 40; *Arijon*. Jw., 1953, nr 8. Utwory te ogłosił Herbert po raz drugi w paxowskim almanachu poetyckim „...każdej chwili wybierać muszę” (Warszawa 1954).

⁶ Mowa tu o tych publikacjach, które notuje „Polska Bibliografia Literacka” bądź „Bibliografia Zawartości Czasopism”.

⁷ „Życie Literackie” 1955, nr 51, s. 4–5.

Cóż więc mógł mieć poeta sobie do zarzucenia (skoro prosi szufladę o przebaczenie)? Na pewno nie współpracę z „Tygodnikiem” (przed przekazaniem go „Paxowi”) ani decyzję o książkowym debiucie w przełomowym 1956 roku. Mógł to być np. — różnie dziś interpretowany — epizod krótkiej współpracy z Bolesławem Piaseckim i jej plon w postaci trzech *Pacyfików*. Nie sądzę jednak, aby do tego — jak go sam Herbert nazywa — „rarytasu polityczno-religijnego”⁸ chciał powracać i ustosunkowywać się w dość kłopotliwym wierszu. Był zresztą przekonany — a potwierdzała to krytyka swoim milczeniem — że o tym „rarytasie” powstałym na zamówienie, szybko zapomniano. Z pewnością — na szczęście. Jeden bowiem spośród wierszy zamieszczonych w paxowskiej antologii poeta nazwie „najbardziej haniebnym” (chodzi o *Pacyfik III. Na Kongres Pokoju*)⁹. Owych *Pacyfików* nigdzie się nie powtarza po 1956 r. ani się o nich nie mówi (do czasu wystąpienia Zdzisława Łapińskiego); z tego więc epizodu twórczego usprawiedliwia się Herbert dopiero w r. 1990, sprowokowany głośną polemiką wokół jego wywiadu udzielonego Trznadłowi¹⁰. I o dziwo, jakby na przekór tym, którzy wytknęli poecie jego przemilczenia i przekłamania, w najnowszym zbiorku *Rovigo* (1992) zamieszcza Herbert ów „najbardziej haniebny” utwór z r. 1954 (a więc też prawie 40 lat po pierwszej publikacji). W tym szczególnym tomiku nie przedstawia on jednak większej wartości (poza tą, jaką niesie znaczenie dokumentu), mimo iż poeta dokonał w tekście dość subtelnej poprawki¹¹. Utwór ten bowiem (jak i cały cykl) zaliczyć trzeba do grupy tekstów, które w latach pięćdziesiątych służyły propagowaniu określonych idei czy postulatów. Szczególnie *Pacyfik III. Na Kongres Pokoju* został pomyślany jako wystąpienie wyraźnie „antyimperialistyczne”, a jednocześnie — wtórujące popularnym imprezom bloku socjalistycznego. Utwór, którego tytuł informował w tamtych latach o autorskich zamierzeniach, staje się oskarżeniem tych, których działania próbują zniweczyć wysiłki pokojowe. Mowa tu mianowicie o „owocu” (bombie), „który zmiażdży sen śpiących cicho pod drzewami”:

Owoc kołysze się pęcznieje
alarmem metalowym dźwięczy
sinieje jak twarz nienawiści

Podtytuł *Na Kongres Pokoju* staje się jakby rodzajem dedykacji, ale i autorskiej deklaracji. Poeta przyłącza się bowiem swoim utworem do grona tych, którzy występują w obronie pokoju, podpisują się pod hasłami demokratyzmu itp. Propagowanie podobnych haseł w latach pięćdziesiątych oznaczało przede

⁸ Zob. List Zbigniewa Herberta do Stanisława Barańczaka. „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 203, s. 6–7.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Mam tu na myśli przede wszystkim wypowiedzi Z. Łapińskiego: *Nagrobek*. W: *Jak współżyć z socrealizmem?* Londyn 1988; *W sprawie smaku*. „Puls” 1989/1990, nr 44.

¹¹ W paxowskiej antologii („...każdej chwili wybierać muszę”, s. 150) czytaliśmy: „dojrzewa owoc / który zmiażdży / sen [...]”, natomiast w *Rovigo* (Wrocław 1992, s. 14) w drugim z tych wersów mamy: „miażdży”. Ta zmiana aspektu czasownika jest — wbrew pozorom — istotna: forma dokonana z pierwszej redakcji łączy ten przekaz literacki z bieżącymi wydarzeniami, nadaje mu wymiar aktualności (i rzeczywiście do aktualnych wydarzeń tamtych lat odsyłał nas utwór Herberta; zob. cytowane tu uwagi Łapińskiego). Użycie zaś formy niedokonanej w drugiej redakcji, w latach dziewięćdziesiątych, jest próbą zatarcia tych konotacji i jednocześnie próbą nadania podobnym zjawiskom wymiaru ponadhistorycznego.

wszystkim poparcie dla „obozu socjalizmu”; wystąpienia zaś przeciwko „wrogiemu obozowi” („zgniętemu imperializmowi”) były nie tylko zalecane, ale i nakazane, stanowiły o właściwym widzeniu „porządku” świata i postrzeganiu „postępowego” charakteru socjalistycznej formacji społecznej. Utwory takie należały więc do kanonu literatury socrealistycznej; zatraciły jednak swą funkcję w momencie, gdy owe idee uległy zakwestionowaniu i – odrzuceniu. Dlatego też cykl *Pacyfików* staje się dziś nieczytelny bez przywołania kontekstu historycznego i innych okoliczności, które towarzyszyły jego powstaniu¹².

W jaki więc sposób rzeczywistość lat pięćdziesiątych została przywołana w *Szufladzie* Herberta?

„Tylko w złych wierszach treść można odseparować od formy”¹³

a teraz szumi pusta muszla
o morzach które w piasek uszły
o burzy ściętej w kryształ soli
zanim szuflada przyjmie ciało
taki to mój nieskładny pacierz
do czterech desek moralności

Pacierz – którym się staje monolog poety – jest istotnie nieskładny, jeśli zwrócić uwagę choćby na retrospektywny charakter niektórych fragmentów tekstu, na eliptyczność wielu zawartych w nim wypowiedzi czy też ich częściową niespójność (nie taką nieskładność zapewne miał poeta na myśli, nie ona też będzie nas tu zajmować). Ów nieskładny pacierz jest jednak – wbrew zapowiedziom – nad wyraz uporządkowany: poszczególne jego części układają się w określone całości (cztery 6-wersowe i jedną 5-wersową), realizujące w swych granicach skończone pod względem syntaktycznym całości znaczeniowe. Swoiste porządkowanie tekstu odbywa się tu jednak nie tylko przy udziale reguł składniowych czy też intonacyjno-składniowych; choć znaczna część tekstu wykazuje zgodność rozczłonkowania wierszowego i składniowego, to jednak fakt ten nie określa w pełni struktury wierszowej *Szuflady* – ani tym bardziej jej semantyki (z tej też racji brak znaków przestankowych umyka nawet naszej uwagi, w niczym bowiem nie komplikuje percepcji, nie wprowadza dwoistości, nie burzy przyjętego porządku). Wydaje się, że główny ciężar organizacji tekstowej, ale i znaczeniowej, przejmuje w *Szufladzie* dokładnie przemyślany kształt stylistyczny wiersza. Kiedy więc czytamy:

O moja siedmiostrunna z deski
tu były zasuszone łezki
zastygła w buncie pięść i papier
na którym w ciemną noc pisałem
młodzieńczy śmieszny mój testament

– to trzy przynajmniej szczegóły muszą zwrócić naszą uwagę. Po pierwsze: wpadający w ucho tok jambiczny; po wtóre: zaskakujące – jak na tę twórczość – przykłady banalnego rymowania („deski”/„łezki”) i wreszcie chęć – a może nakaz – odczytania utworu w konwencji stylu wysokiego (skłania do

¹² Utwory te były też odczytywane zgoła odmiennie (głównie przez Trznadla), jednak wyznanie, jakie złożył Herbert w liście do Barańczaka, potwierdza słuszność spostrzeżeń Łapińskiego.

¹³ Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, W: *Poezje wybrane*, s. 13.

tego już apostroficzny charakter pierwszego wersu). Te zabiegi formalne zdają się nabierać w poezji Herberta szczególnego nacechowania semantycznego. Bo chociaż widoczne są w niej elementy tradycji (także wierszotwórczej), to jednak przykłady takiego rymowania nie należą do nazbyt częstych, a i regularne struktury wierszowe nie wyróżniają zbytnio tej twórczości; z kolei próby zmagania się z gatunkami klasycznej liryki nigdy nie są pozbawione u Herberta elementu dyskursywnego. Lektura *Szuflady* przy pominięciu tych momentów dałaby obcowanie tylko z „suchą” treścią, to zaś prowadzić będzie do literalnych odczytań. A przecież nie tylko takiej lekturze poddaje się ten utwór.

W twórczości poetyckiej autora *Szuflady* nie odnajdziemy istotnie nazbyt wielu przykładów numerycznych struktur wierszowych (a już na pewno nie w *Studium przedmiotu*). Ich rzadkie pojawianie się to jednak nie tylko dowód na ciągłą żywotność klasycznych wzorców, to także możliwość wykorzystania ich swoistego nacechowania (semantycznego czy stylistycznego). Elementem tak naznaczonym jest z pewnością wzorec rytmiczny.

Szuflada — jak łatwo się przekonać — rozbrzmiewa 4-stopowcem jambicznym. W *Studium przedmiotu* jest ona jednym z dwóch zaledwie tekstów w całości tak napisanych, jedynym zaś tak konsekwentnie utrzymującym format 9-zgłoskowca. W latach pięćdziesiątych (jak również na przełomie piątego i szóstego dziesięciolecia), kiedy *Szuflada* mogła powstawać, 9-zgłoskowiec jambiczny (prawie wyłącznie o paroksytonicznym zakończeniu) był nie tylko formą znaną czy popularną, ale przede wszystkim określoną znaczeniowo. Głównie dzięki wystąpieniom Tuwima i Miłosza.

Kwiaty polskie przyniosły, jak wiemy, najobszerniejszą realizację polskiego wiersza jambicznego. Z punktu widzenia semantyki formy wierszowej wart uwagi jest także niewielki utwór Tuwima z końca lat czterdziestych. Mam na myśli jego *Jamby polityczne*. Przyczyniły się one bowiem do ożywienia tradycji starożytnych jambów i ich funkcji znakowych: „szyderycy” jamb miał najbardziej odpowiadać wystąpieniom satyrycznym¹⁴.

Postawa szyderycy (o ukierunkowaniu zgoła odmiennym niż u Tuwima) charakteryzuje przede wszystkim ówczesne utwory Miłosza. Jego *Poeta*, traktujący przy okazji o satyrze jako nieodłącznym elemencie sztuki poetyckiej, obnaża postawy i zachowania tych, którzy w pamiętnym okresie przeprowadzali stosowne operacje na młodych zagubionych poetach:

Usłysz, gdy go chirurg weźmie:
„My krzywdy twojej tu nie chcemy,
Pierś otworzymy bezboleśnie,
Węgiel gorący z niej wyjmiemy.

¹⁴ U Arystotelesa (*Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wyd. 2. Wrocław 1989, s. 12. BN II 209) czytamy: „Chociaż istniało prawdopodobnie wielu twórców satyrycznych przed Homerem, nie potrafimy jednak wymienić żadnego utworu któregoś z nich. [...] Jednocześnie pojawiło się też stosowne do charakteru tych utworów metrum, które dlatego obecnie nazywamy jambicznym (»szyderyczym«), ponieważ w tym właśnie metrum »szydzono« z siebie wzajemnie”. Utwór Tuwima jest jednak bardziej polemiczny aniżeli satyryczny, przy czym zważyć trzeba na znamieny fakt, iż *Jamby polityczne*, w rękopisie noszące tytuł *Deklaracja*, pisane 4-stopowcem jambicznym, były wyrazem zgody na zmiany zachodzące w powojennej Polsce, stanowiły właśnie rodzaj deklaracji, świadectwa pożądanego przeobrażenia postawy poetyckiej — z „alchemicznej” na „bardzo polityczną”; *Jamby* są więc polemiką z tymi, którzy wytykali Tuwimowi zdradę czy też odejście od dawnej poetyki.

Życ będziesz od cierpienia wolny.
Poczytność damy ci i sławę.
Niech wiersz twój, zamiast toczyć wojny,
Kształcąca ludziom da zabawę¹⁵.

Aluzyjność tekstu oraz jego jambiczna tonacja skrywają tu wyraźnie elementy ironii i szyderstwa. Szyderczy jamb jeszcze dosadniej przemawiał we wcześniejszym *Traktacie moralnym*:

Tymczasem każdy wiary pragnie,
Prosi, by wskazać mu poradnię,
Krzyczą: jest tak, bo prorok twierdzi,
Cytują go *expressis verbis*¹⁶

Tu – „skoczny wręcz jamb” podkreśla dysonansowość wiersza; między bowiem formą wyrazu a podjętą problematyką (historiozoficzną i etyczną) powstaje rozdźwięk mający na celu „parodystyczne wyolbrzymienie analogicznych sprzeczności”, które można było obserwować w drugiej połowie lat czterdziestych „w życiu duchowym społeczeństwa”¹⁷. 4-stopowiec jambiczny rozbrzmiewa również w znanej odzie *Do Jonathana Swifta*:

Niepojętego zaślepienia
Na oczach nie nosiłem wstążki
I szczerą wściekłość opromienia
Moje rozliczne obowiązki¹⁸.

W powojennej Polsce obowiązki te pojmuje poeta jednoznacznie: jedyna stosowna postawa, jaką może zająć – to postawa pamfletyisty i niezłomnego polemisty, zajadle obnażającego mechanizmy ówczesnej polityki; podobna sytuacja równie jednoznacznie określa charakter poetyki: znaczący staje się już nie tylko język (szczególny dobór leksyki czy frazeologii), ale i formy wypowiedzi, liczne odwołania do tradycji itp. Zrozumiałe, wręcz oczywiste stają się więc satyryczne wystąpienia, próby przemawiania w stylu wysokim (np. żartobliwe czy szydercze odmiany ody)¹⁹ i niecodzienną rytmiczną mowę – nacechowanym ironicznym jambem.

Podobnie w wierszu Herberta. Rytm *Szuflady* jest wyraźny, jamb zdaje się więc wtórować lamentowi do „siedmiostrunnej z deski” – i z pewnością nadaje odpowiedni ton zwrotom do liry-szuflady (jaki? – o tym za chwilę). Postawę podmiotu jeszcze bardziej ma uwyraźnić charakter mowy: patetyczne zwroty („o moja siedmiostrunna z deski”, „szuflado liro utracona”), nastawienie na adresata, próba podkreślenia emocjonalnego związku z nim – wszystko to ma uczynić z monologu poety wypowiedź o charakterze pochwalno-błagalnym, doniosłości zaś prezentowanego zdarzenia odpowiadać ma stosowny styl i ton mowy. *Szuflada* jest więc wyraźnie stylizowana na odę, charakterystyczne zwroty nadawcy do adresata utrzymują ją także w kanonie liryki inwokacyjnej. Czy jednak rzeczywiście sytuacja liryczna *Szuflady* w pełni odpowiada takim przyporządkowaniom?

¹⁵ Cyt. z: Cz. Miłosz, *Wiersze*. T. 1. Kraków–Wrocław 1984, s. 263.

¹⁶ *Ibidem*, s. 227.

¹⁷ S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie”. (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne). W zbiorze: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków 1985, s. 487.

¹⁸ Miłosz, *op. cit.*, s. 168.

¹⁹ Pisał o tym Z. Łapiński (*Oda i inne gatunki oświecone*. W zbiorze: *Poznanie Miłosza*, s. 450): „Miłosz scharakteryzował zatem siebie jako poetę uprawiającego nie tyle odę, co jej żartobliwe czy szydercze odmiany”.

Oda – gatunek utrzymany w stylu wysokim – opiewała zazwyczaj wybitne postacie (choć oczywiście nie tylko) i związane z nimi doniosłe wydarzenia. Niebagatelną rolę odgrywały w takim przedsięwzięciu leksyka i frazeologia: w odzie bowiem w sposób szczególny miało się ujawniać retoryczno-emocjonalne oddziaływanie słowa²⁰. Z tego też powodu gatunek ten obowiązkowo uprawiano w okresie socrealizmu. Pochwalny ton i patetyczny styl podtrzymywały wypowiedź w atmosferze powagi, przekonywały o ważności zagadnienia i słuszności w podjęciu jego prezentacji.

Utwór Herberta – jak można się przekonać – narusza jednak te reguły. Pierwsza apostrofa do „siedmiostrunnej” każe przypuszczać, że będziemy czytali odę na cześć liry; szybko się jednak wyjaśnia, że adresatem patetycznych zwrotów jest nie antyczny instrument, lecz zwykła szuflada – jakkolwiek przyrównana i zrównana zarazem z symbolem harmonii²¹. Ale i szuflada – choć tytułowa przecież – wcale nie staje się przedmiotem pochwał, nie o niej nawet tu się opowiada. Opróżniona szuflada jest jedynie pretekstem do prezentacji stanu wewnętrznego poety, do wyrażenia żalu i rozgoryczenia z powodu naruszenia tajemnicy młodości. W pacierzu tym więc trudno odnaleźć uwagi o zasługach, wzniosłych czynach czy wydarzeniach; nikogo się tu nie chwali ani nie opiewa się postaw godnych naśladowania. Trzykrotny zwrot do adresata staje się raczej konwencjonalnym wykładnikiem monologu obrzędowego (pacierza) anizeli zapowiedzią głoszenia wielkich dokonań. Swoistemu wystąpieniu nie towarzyszy też – jak moglibyśmy przypuszczać – atmosfera powagi. Kiedy bowiem czytamy: „O moja siedmiostrunna z deski / tu były zasuszone łezki” – trudno oprzeć się wrażeniu, że ten przedziwny lament ma raczej charakter żartobliwy, może nawet zabawowy. Dokładność współbrzmień, wręcz ich banalność („deski”/„łezki”) wcale nie służy uwzniośleniu, przeciwnie – przywołuje na myśl łatwe skojarzenia. Jeśli bowiem „zasuszone łezki” symbolizować mają – tak tłumaczy kontekst – rodzaj twórczych dokonań natury literackiej, to związanie takiej informacji z podobnym rodzajem rymowania prowadzić może tylko do utożsamienia twórczego wysiłku literata z niezbyt skomplikowaną zabawą w słowne układanki. Tak zaś nie jest – i dobrze o tym wie lamentujący poeta. Kiedy więc swoje wiersze przyrównuje do zasuszonych łez (w tekście znacząca forma deminutywna: „łezki”), a te, podobne do zasuszonych liści i traw przechowywanych w pamiętniku, nazywa śmiesznym młodzieńczym testamentem, to z pewnością ironizuje, i to sam wobec siebie, wobec swoich ówczesnych wprawek i mitotwórczych skłonności²².

²⁰ Zob. J. N. Tynianow, *Oda jako gatunek retoryczny*. W antologii: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa i Z. Saloni. Przełożył Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 285.

²¹ W szufladzie nazywanej tu „siedmiostrunną z deski” można by widzieć metonimię liry; chcąc jednak wyprowadzać z tego przesłanki do dalszych analiz, musielibyśmy skierować nasz wywód na tok bliski rozważaniom Przybylskiego.

²² Wspominaliśmy wcześniej, że poszczególne części *Szuflady* realizują określone całości znaczeniowe. Tu można dodać, iż odpowiednie fragmenty zostały ponadto zróżnicowane czasowo. Ten, o którym teraz mowa (pierwsza całośćka 5-wersowa), przywołuje najwidoczniej młodość poety, która przypadła na lata okupacji: „ciemna noc” to oczywiście peryfrazą wojny; „młodzieńczy testament” to pierwsze próby poetyckie, które właśnie z tego okresu pochodzą; „śmieszny” może dlatego, że utwory te poświęcone zostały – w latach grozy i śmierci – róży i zakochanym, choć może to być również wyraz dystansu, perspektywy czasowej, z jakiej dokonuje się rozrachunku z młodością. Wspomnienie to bowiem jest wyraźnie oddzielone czasowo od momentu, w którym poeta wygłasza swój monolog, znaczącym „a teraz”.

I taki już pozostaje do końca: ironizuje, gdy składanie tekstów (do wydawnictwa) przyrównuje do sprzedaży towaru na targowisku, gdy niezłomność utożsamia z pisaniem do szuflady, ironizuje, gdy ubolewa z powodu rozstania z nią, gdy mówi o dobrej rozpacz i pożywnym bólu. Jamb nie podkreśla tu więc wzniosłości tonu, przeciwnie — w odmiennym od codziennego sposobie mówienia kryje się element już nie tylko ironii, ale i szyderstwa. Poeta nie tylko szydzi z pewnych zachowań (także swoich), ale w postawie prześmiewcy demaskuje mechanizmy polityki kulturalnej i określone postawy pisarzy. Czyni to w sposób wyraźny w przeblągalnej części „pacierza”:

pukam do ciebie otwórz przebac
nie mogłem dłużej milczeć sprzedać
musiałem kamień mej niezgody
taka jest wolność trzeba znowu
wymyślać i obalać bogów

Tu pod płaszczykiem naiwnej autokrytyki przemycą subtelny analizę i ocenę założeń polityki lat pięćdziesiątych. Kiedy poeta nie chce — bo nie może — już dłużej milczeć, kiedy odrzucając bunt i niezgodę zapala się do twórczego wysiłku (mającego przynieść całemu społeczeństwu niewymierne korzyści) — to z pewnością decyzja jego jest słuszna, a postawa godna naśladowania. Taki poeta staje w szeregu budowniczych, jego słowa zapalają do coraz wydajniejszej pracy, uwieczniają jej zdobycze, słusznie opiewają i nagradzają największych bohaterów tej budzącej się do życia i rozkwitającej w szalonym tempie rzeczywistości. To zasadnicze tezy socrealistycznej propagandy i edukacji literackiej. Tylko ten pisarz służy dobrej sprawie, który służy budowaniu socjalizmu, pożądana jest więc tylko taka literatura, która odda sprawiedliwość ob-razom nowej rzeczywistości. Taka właśnie jest wolność. Przechodząc więc na stronę „proletariuszy nowej wiary” głoszone szumne deklaracje, których zasadniczym elementem stawała się samokrytyka: bezwarunkowe wyznanie win przeklętych oraz żalu z powodu niezrozumienia historii. Wyglądało to mniej więcej tak jak w *Wyznaniu* Różewicza:

Zamiast tylu głów
chciałem im przypawić jedną
piękną jak kościelna wieża
Chciałem dać
jedno oblicze
szarej masie
która
świeci pod ulewą potu

Szedłem pisałem
aby zaludnić
białe miejsca na mapie

wyobraźni I tu zderzyłem się
z żywymi ludźmi
z ich oczu czasem płynęły łzy
a w piersiach
zaciskało się i rozwierało serce
tylko głowa była niema
i naga jak młot

nie znaleźliśmy wspólnego języka

Teraz uczę się mówić
od początku²³

Dla pełniejszego obrazu przywołajmy jeszcze fragmenty wiersza *Widzenie i trwoga spryciarza*:

Robotnicy którzy idą na nocną zmianę
robotnicy którzy idą
Słyszę ich krok pod oknem
Oni mają takie opuszczone ręce

i wloką za sobą nogi
bo ja jestem kulą u ich nóg
[.]
Kimkolwiek jestem
poetą ze złamanym sercem

²³ Cyt. z: T. Różewicz, *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 166.

czy nieuczciwym aptekarzem	a ja
czy człowiekiem który się wygodnie urządził	otoczony wieńcem ludzi
oni przejdą po mnie	k którzy świecą brodami
oni przejdą	Trzeba się było jakoś urządzić
miarowym krokiem	w tej całej historii
oni z gwiazdą czerwoną w głowie	myślałem że można tak
a ja zostanę	myślałem że można
w szczelinie wielkiego	myślałem mogę się zamknąć ²⁴
miasta	

Historii nie da się jednak oszukać, przed terażniejszością nie sposób się zamknąć; kto chce więc służyć dobrej sprawie, nie może pozostawać „w szczelinie wielkiego miasta” (własnego „ja”) ani uciekać w świat odległej tradycji, gdzie otacza się „wieńcem ludzi którzy świecą brodami”. Trzeba stanąć w jednym szeregu z robotnikami, nauczyć się ich mowy i pisać wiersze proste, w których słowa będą miały „moc wzrostu i [...] moc tworzenia”²⁵.

U Różewicza czytamy więc fragmenty rytualnych wyznań i deklaracji²⁶. U Herberta natomiast te same postawy są przedmiotem ostrej krytyki i szyderstwa. Robotnicy wysłuchają spowiedzi nawróconego poety i przyjmą go do grona budowniczych; lamentujący zaś poeta z wiersza Herberta ironizuje, korygując się przed „czterema deskami moralności”. Szuflada, która „przyjmie ciało”, jest więc ostatecznie utożsamiona z trumną — symbolizuje śmierć²⁷. To, co moralne, a więc jedynie wskazane, nie ma już racji bytu („a teraz szumi pusta muszla”). Nową etykę współtworzą prawa, którym podporządkowuje się nowy etap w historii. Moralne jest tym razem wszystko to, co służy pożądanemu rozwojowi tych dziejów. Sytuacja taka stwarza jednak możliwości manipulacji, dlatego też zachowania ludzkie są silnie zdeterminowane. Jeśli więc postawa jednostki próbującej „jakoś się urządzić” w nowej rzeczywistości jest w wystąpieniach Różewicza wyraźnie skrytykowana jako nieetyczna, to u Herberta staje się ona odpowiedzią na pytanie o sposób przeżycia w tamtych czasach, a zarazem — sposób przetrwania ówczesnej władzy i polityki:

taka jest wolność trzeba znowu
wymyślać i obalać bogów
gdy już się z pieśnią zmaga cesarz

Mówi się więc wyraźnie — i nie bez ironii — o konieczności odpowiedniego ustawienia się w szeregach owych „chórów anielskich socjalizmu” (motyw ten podejmuje Herbert w *Powrocie prokonsula*). Taki wariant biografii literackiej w latach pięćdziesiątych wybierało wielu pisarzy. Lamentujący poeta też chciał się jakoś urządzić (może niekoniecznie w zastępach „apostołów nowej wiary”), ale sprzedaż tekstów za marne grosze pozwalała tylko wegetować, zapewniała przetrwanie (mimo iż na ten gest poety liczone i czekano):

sprzedalem łzy i pięści grono
na targowisku miało cenę
niewielka sława trochę groszy
i nic już teraz snu nie płoszy
i już nie dla mnie wszy i beton

²⁴ *Ibidem*, s. 175–176.

²⁵ Motywy z *Poetyki Różewicza* (w: *Poezja*, t. 1, s. 220–221).

²⁶ O motywach tych w poezji lat pięćdziesiątych pisze W. Tomasiak w studium o wierszach programowych socrealizmu (*Słowo o socrealizmie*. Bydgoszcz 1991, s. 29–56).

²⁷ Podobnie odczytywali to zestawienie Błoński i Barańczak — jednak bez dalszych omówień.

Niezlomność w zetknięciu z brutalną rzeczywistością okazać się miała bronią mało skuteczną, uderzającą częściej w uciskanych (zbuntowanych) aniżeli w uciskających. Kompromis jawił się więc nie tylko jako możliwość wyjścia z kłopotliwej niekiedy sytuacji – ale i przeżycia. Raz jeszcze byt podyktował niektórym warunki, moralnymi rozterkami zaś karmiły się później spowiedzi przebiegłe i pełne tłumaczeń lamenty.

Herbert próbuje wszystkie te problemy zawrzeć w swoim utworze – i odnieść się do nich. *Szuflada* jest pełna dwuznaczności. Nie tyle się w niej opowiada, co prezentuje, unaocznia konkretne postawy i zachowania. Monolog prowadzony w pierwszej osobie (z elementami „ty”) skrywa wyraźnie pozycje „on” („jego”) bądź „oni” („ich”). „Ja” liryczne bowiem występuje tu w roli prześmiewcy, odgrywa czyjeś role (swoją także), czyjeś postawy demaskuje i szydzi z nich – choć czyni to umiejętnie pod płaszczykiem autokrytyki. Ostrze owej krytyki dotyka jednak bardziej „ich” aniżeli samego poety. Jego wykroczenia podobne są tylko do zdrady młodzieńczych tajemnic, niegdyś bacznie chronionych; dlatego z perspektywy lat patrzy na nie z pobłażaniem, mówi o tym wręcz żartobliwie. Wykroczenia „ich” są natomiast sprzeniewierzeniem na dużo większą skalę: to nie tylko zwykła młodzieńcza zdrada, niedochowanie wierności – to zaprzeczenie własnego „ja”, przejście „na nową wiarę” i czołobitne służenie nowemu „cezarowi”.

Szuflada jest więc przykładem autokrytyki, ale i satyry; stylizowana na odę – gatunek uprawiany w socrealizmie – albo narusza zasady *decorum* (do celów semantyzacyjnych), albo wykorzystuje jej tonację i styl do celów prześmiewczych. Lamentujący poeta mówi o rzeczach ważnych, ale miejscami trywializuje, używa patetycznych zwrotów, ale i banalnych słówek (złożonych przy tym w równie banalne współbrzmienia); także jego jamb – nienaturalna mowa – okazuje się zdradliwy, uwypukla nie wzniosłość tonu, ale ironię i szyderstwo (Herbert nawiązał tu wyraźnie do szyderczej odmiany ody, jaką uprawiał Miłosz).