

Jacek Kopciński

Radio, maska i oko wewnętrzne : "Rekonstrukcja poety" Zbigniewa Herberta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 96/1, 105-140

2005

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.

JACEK KOPCIŃSKI

RADIO, MASKA I OKO WEWNĘTRZNE
REKONSTRUKCJA POETY ZBIGNIEWA HERBERTA

Radiowa „rapsodia”

„Homer znów okazał się najpopularniejszym autorem” – donosił z satysfakcją Herbert, relacjonując przebieg spotkania miłośników poezji antycznej, które późną jesienią roku 1952 zorganizowano w warszawskim Muzeum Narodowym¹. Wieczór z Homerem, inaugurujący cykl spotkań Warszawskiego Towarzystwa Filologicznego, opisał w „Tygodniku Powszechnym”, gdzie na przełomie lat 1952 i 1953 ogłaszał krótkie teksty krytyczne pod pseudonimem Patryk. Używając pseudonimu Martha czynił to samo w paxowskim tygodniku „Dziś i jutro” – jego twórcy okryli się wkrótce niesławą, przejmując po śmierci Stalina krakowski tytuł – i właśnie tam recenzował kolejne spotkanie filologów, tym razem poświęcone poezji Horacego. Ale tembr artykułu nie był już tak entuzjastyczny, jak poprzednio. Herbertowi spodobał się pomysł głośnej lektury wierszy rzymskiego liryka w wielu przekładach (nie zawsze najlepszych, jak zaznacza), zabrakło mu jednak stosownego komentarza, który połączyłby wybrane teksty, choć recytację wierszy Horacego poprzedziło „słowo wstępne” samego Kazimierza Kumanieckiego...

Ale młodemu Herbertowi, zawsze ironizującemu na temat filologów z „wątą w uszach” – skądinąd bardzo przez niego cenionych, zwłaszcza w czasach stalinowskiego zglajchsztaltowania nauki polskiej – szło o coś więcej:

Myślę, że byłoby o wiele lepiej, gdyby owe wiersze wkomponowane były w dobry tekst literacki, który wyjaśniałby rzeczowo utwór, przygotował zmianę nastroju – jednym słowem spajał tę trochę bezładnie rozsypane utwory².

Przytaczam fragment drugiej relacji Herberta, gdyż o ile wieczór homerowski mógł mu dostarczyć tematu na dramat – napisany 7 lat później w Paryżu, podczas pierwszego pobytu poety za granicą, tuż po powrocie z wycieczki do Paestum³ –

¹ Z. Herbert, *Włóchnia cień rzucająca długi*. W: *Węzeł gordyjski. Oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądział. Warszawa 2001, s. 416.

² Z. Herbert, *Wieczory antyczne*. W: jw., s. 419.

³ Kartkę z Paestum, włoskiego miasteczka słynącego greckimi świątyniami (dawna Wielka Grecja), pośle Herbert H. Elzenbergowi. Zob. Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*. Redakcja i posłowie B. Toruńczyk. Warszawa 2002, s. 96 (list z 12 VI 1959). Pierwszy raz Herbert pojedzie do Grecji 5 lat później.

o tyle pomysł na kompozycję *Rekonstrukcji poety* mógł narodzić się właśnie wtedy, między dwoma, źle ze sobą powiązanymi, przekładami Horacego. Cóż bowiem w istocie projektuje Herbert, domagając się komentarza do poszczególnych wierszy? Oczekiwany przez niego tekst powinien „wyjaśniać rzeczowo utwór”, a więc być rodzajem wykładu filologicznego, zarazem zaś „przygotowywać zmianę nastroju”, czyli nie tyle informować i objaśniać, ile sterować emocjonalnym odbiorem Horacego, co raczej nie należy do konwencji naukowego komentarza. Powinien wreszcie „spajać” wybrane utwory tak, by tworzyły one pewną całość, a więc układały się w rodzaj... scenariusza. Pamiętajmy przy tym, że mowa o tekście do głośnego wykonania, filologiczno-literacki komentarz Herberta miał być przeciwieństwem odczytywania na zmianę z recytowanymi przez aktorów wierszami Horacego. A więc chodziłoby nie tylko o tekstowe związanie wiersza z wierszem oraz wierszy z komentarzem, ale też o skrzyżowanie ze sobą głosów wykonawców dwóch, może trzech odrębnych ról, które złożyłyby się w efekcie na pewną całość, noszącą wiele cech – może nie przedstawienia teatralnego, ale na pewno czegoś w rodzaju słuchowiska na żywo, przypominającego stylem np. znane Herbertowi, recytowane spektakle Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka. Tak, tak – podczas tamtego spotkania w Muzeum Narodowym zamarzyła się poecie audycja, na którą złożyłyby się i wiersze, i filologiczne komentarze, a wszystko skomponowane w formie głośnego, rozpisanego na głosy, więc częściowo udramatyzowanego eseju radiowego.

O ile wiem, Zbigniew Herbert nigdy takiej audycji nie nagrał, napisał za to *Rekonstrukcję poety* – jeden z kilku swoich dramatów radiowych. Trudno oczywiście utwór fabularny uznać za realizację pomysłu na filologiczną prelekcję okraszana wierszami, zważywszy jednak na udział w słuchowisku badacza tekstów klasycznych (parodiowany wprawdzie) i – co szczególnie ważne – obecność w nim ojca poetów europejskich, Homera, który sam recytuje swoje pieśni, skojarzenie nie pozostaje bezpodstawne. Herbert z rozmysłem komponuje swój utwór z wypowiedzi gatunkowo różnych (naukowy wykład, monolog i dialog dramatyczny, antyczna stylizacja epicka, wiersz liryczny), tworząc w efekcie rodzaj tekstowej i gatunkowej hybrydy⁴. Tym, co ją scala, jest przede wszystkim osoba głównego bohatera utworu, Homera, który początkowo stanowi jedynie martwy – dosłownie! – przedmiot opisu, by w pewnym momencie stać się żywym podmiotem niemal wszystkich, bardzo zróżnicowanych wypowiedzi (w partiach dialogowych dzieląc głos z innymi bohaterami dramatu, których funkcja jest ledwie pomocnicza).

Dwa zasadnicze głosy w radiowej sztuce Herberta należą do tego, który opisuje, tj. do Profesora, i tego, który jest opisywany – „rekonstruowany” – by szybko mógł się zbuntować i samemu wypowiedzieć siebie (przedstawiając swoją historię), tj. do Homera. Ich kwestie nigdy nie przetną się w dramatycznym dialogu, a jedynie nałożą się w wyniku radiowego montażu. Herbert bowiem odmawia Profesorowi statusu bohatera, a nawet – żywego człowieka! By „ożywić” poetę, który umarł dwa i pół tysiąca lat temu – jeżeli w ogóle istniał – autor *Rekonstrukcji* każe posługiwać się współczesnemu Profesorowi stylem nudnego wykładu naukowego-

⁴ Tekstową hybrydę charakteryzuje i na przykładzie dzieł Białoszewskiego, Bocheńskiego, Kapuścińskiego, Witkacego i Brach-Czajny analizuje G. Grochowski w książce *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* (Wrocław 2000).

go, przede wszystkim jednak jego samego zamienia w mechanizm: „PROFESOR zaczyna zawsze tak samo, jak płyta puszczonej nie od początku: ...ecji. Wykopano fragmenty... W części dolnej... Artemidy w Milecie” (R 57)⁵. Wypowiedź Profesora jest zrazu fragmentaryczna, jego głos zanika i z pewnością nie wydobywa się z gramofonu. Przyczyną zakłóceń jest raczej słabnąca fala radiowa...

Słuchowiskowy projekt realizacji dramatu zakłada bowiem, iż będzie on początkowo rozpoznawany jako audycja popularnonaukowa. Głos Profesora jest głosem wydobywającym się z radia i płynącym wprost do słuchaczy, a dopiero dźwięk wody miarowo kapiącej z kranu zmienia charakter odbioru jego prelekcji, czyni ją fragmentem jakiegoś fikcyjnego świata. Początkowo nic o nim nie wiemy – poza tym, że istnieje w nim kran i... odbiornik radiowy. Dźwięk wody, który odmierza, a raczej modeluje czas oraz określa przestrzeń stwarzanego w ten sposób świata, pozwala także Herbertowi wywołać ciekawy efekt „radia w radiu”. Dzięki niemu dochodzi do nałożenia się dwóch sytuacji, wpisanych w tekst dramatu, ale odrębnych w przypadku jego realizacji: odbioru słuchowiska radiowego i odbioru audycji nadawanej wewnątrz słuchowiskowego świata. Tkwiąc przy radioodbiorniku słuchamy utworu Herberta, ale jednocześnie audycji rozlegającej się w jakimś pomieszczeniu, w którym kapie woda, i nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego – choć takie kapanie łatwo może wyprowadzić z równowagi – gdyby nie fakt, iż w pomieszczeniu tym znajduje się także inny odbiorca radiowego wykładu, dotąd milczący. Kiedy Profesor postanowi okraścić swój dłużący się komentarz nieznanym fragmentem *Iliady*, słyhać nagle „brzęk tłuczonego szkła”, a następnie krzyk. Jest to donośny głos żywego człowieka przeciwstawiony mechanicznej, „martwej” (jak martwa jest woda kapiąca z kranu) prelekcji radiowej, głos osoby mówiącej jasnym, bezpośrednim językiem, całkowicie różnym od stylu naukowego wywodu, głos dotykający samej rzeczywistości, świadczący o realnych zdarzeniach i prawdziwym charakterze osoby, która w wykładzie Profesora zamieniła się w wiązkę pojęć z fałszywej interpretacji⁶. Głos Homera.

W świecie przedstawionym dramatu Herberta następuje więc bardzo ważny podział, który poeta przenosi w realny świat odbiorców słuchowiska, a dzieje się to za sprawą specyfiki percepcji dzieła radiowego. „W słuchowisku nie chodzi bowiem, jak niektórzy sądzą, o narzucenie słuchaczowi wizji autora, lecz o wywołanie »akuzji« świata imaginatywnego, który autor »stworzył«⁷ – czytamy w przedwojennej rozprawce Leopolda Blausteina, fenomenologa i psychologa, który swoje studia na temat odbioru nowych mediów publikował także w prasie literackiej (m.in. w warszawskim „Pionie”). Otóż według Blausteina – odbiór słuchowiska w żadnej mierze nie jest próbą wyobrażenia sobie „tego, czego nie widać”, nie jest „teatrem wyobraźni”, jak nazwał słuchowisko Witold Hulewicz, pierw-

⁵ Skrótem R odsyłam do tekstu: Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*. W: *Dramaty*. Wrocław 1997. (Pierwodruk sztuki: „Więź” 1960, nr 11/12). Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

⁶ H. Filipowicz w szkicu *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta* („Teksty drugie” 2000, nr 3) zauważa, że „nieustanne powtórzenia i kapanie wody w *Rekonstrukcji poety* można traktować jako swoiste zwarcie na łączach między autorytarnym głosem i indywidualnym podmiotem”.

⁷ L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*. Warszawa 1938, s. 27. „Pion”, którego sekretarzem w latach 1937–1939 był J. Czechowicz, autor kilku dramatów radiowych i teoretyk słuchowiska, prowadził stałą rubrykę *Sztuka i antena*, gdzie omawiano program radiowy.

szy teoretyk przedwojennej sztuki radiowej w Polsce⁸. Jest procesem wchodzenia w środek świata przedstawionego poprzez pozawzrokowy odbiór słów i dźwięków, które docierają do słuchacza w sposób analogiczny do rzeczywistego – stereofonizacja przekazu radiowego wzbogaci ten efekt – i wywołują silną reakcję nie tylko percepcyjną, ale też emocjonalną. Według Blausteina „dzięki wyłączności wrażeń słuchowych przy odbiorze słuchowiska radiowego” w słuchaczu potęguje się „gotowość do reakcji uczuciowych, do w s p ó ł o d c z u w a n i a uczuć, wyrażonych przez postacie imaginatywne”⁹. Ciekawe, że odniesieniem dla rozważań o słuchowiskowym mechanizmie empatii – zresztą nie nazwanym wprost – lwowski badacz uczyni film niemy. Podobnie jak w przypadku funkcjonowania ludzkich zmysłów – niedoskonałość jednego medium sprzyja rozwojowi drugiego: „Wiadomo, że płacz działa silniej, gdy się go słyszy, niż gdy się go tylko widzi” – pisze Blaustein. „Nieme ryby ludzie zabijają sami, zwierzęta zaś zdolne krzykiem wyrazić swój ból, odsyłają do rzeźnika”¹⁰. Herbert dobrze rozumiał ten mechanizm i świadomie wykorzystywał go w swoich radiowych dramatach, także na poziomie fabularnym. Gdy w *Rekonstrukcji poety* na środku rynku rzeźnik poderżnie gardło zwierzęciu, głos Homera, który pieśnią próbował „przekrzyczeć” zgiełk świata, nagle się załamię. Homer stracił wzrok, ponieważ zobaczył, ale też u s ł y s z a ł nieszczęście. A my razem z nim. Słuchowiskowa akuzja burzy teatralną rampę i niweluje filmowy dystans, wywołując niespotykane poczucie przebywania w wykreowanej rzeczywistości. Pod warunkiem, że słuchacz zamknie oczy... Blaustein nazwie nawet słuchowisko „ślepy” – poprzez analogię do rozpoznawanego i postulowanego typu słuchowiskowej percepcji, która bardzo przypomina percepcję świata ludzi niewidomych. Jak się wkrótce przekonamy, pisząc radiową sztukę o ślepych Homerze, Herbert dokonuje niezwykle interesującego zabiegu: pozwala odbiorcom słuchowiska zanurzyć się w świecie bohatera utworu, tzn. poznawać ów świat zmysłami samego poety.

Zanim to jednak nastąpi, autor stawia po prostu Homera obok nas – słuchających radia, jak gdyby był to współlokator pokoju, w którym mieszkamy. Za sprawą gadającego w dwóch odbiornikach Profesora – oraz za sprawą wykreowanej przez Herberta akuzji – dwa pokoje: odbiorcy słuchowiska i jego bohatera – stają się tą samą przestrzenią audialną. Przestrzenią życia przeciwstawionego martwocie. Pomysł Herberta jest przewrotny – wykorzystując moc radiowego przekazu, dokonuje on przecież bolesnej dekonstrukcji tego *medium*. Jednak nie tyle o radio tu chodzi, ile o charakterystyczny typ przekazu w latach pięćdziesiątych z radiem kojarzonego. W mechanicznym „głosie” Profesora „koduje” Herbert oficjalność, obiektywność, autorytatywność, władzę i naukowy dystans do rzeczywistości. Z kolei w głosie Homera odnajdujemy wartości całkowicie przeciwstawne: swojskość, subiektywność, siłę własnego zdania, wreszcie bliskość, co szczególnie współgra ze schematem fabularnym dramatu. Herbert przenosi przecież we współczesność praojca poezji europejskiej, nie pozbawiając go bynajmniej starożytnej biografii, lecz – właśnie za sprawą jakości „głosu”, którym do nas przemawia – niwelując

⁸ W. Hulewicz, *Teatr wyobraźni*. W zb.: *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*. Warszawa 1936.

⁹ L. Blaustein, *op. cit.*, s. 34. Podkreśl. J. K.

¹⁰ *Ibidem*, s. 34

dystans, który okazuje się kwestią nie tyle czasu, ile naszego stosunku do przeszłości: „Naprzód Wergiliusz, potem tłumacze, filolodzy, archeolodzy... Został ze mnie podręcznik mitologii i model, na którym uczą się rozbiorów stylistycznych” (R ??) – krzyczy Homer, który właśnie wyszedł z radiowego pudełka i piekli się w naszym pokoju... Żeby przeciwstawić się Profesorowi, nie tylko poda własną wersję swojej biografii i zaproponuje własną teorię eposu, ale przede wszystkim zacznie samemu recytować swoje wiersze, stając obok nas niczym starożytny *aojda*.

Pisząc dla radia, Herbert włącza się bowiem w proces artystyczny, który Walter J. Ong nazwał kilka lat później „wtórną oralnością”:

technologia elektroniczna wprowadza nas w wiek „oralności wtórnej” dzięki telefonowi, radiu, telewizji i różnym odmianom taśm dźwiękowych. Tę nową oralność cechuje uderzające podobieństwo z tą dawną, np. mistyka uczestnictwa, karmienie poczucia wspólnoty, skupienie na chwili bieżącej, a nawet używanie formuł [...]. Jest to jednak oralność bardziej swobodna i świadoma, trwale oparta na wykorzystaniu pisma i druku, które mają zasadnicze znaczenie dla wytwarzania i działania sprzętu, jak również jego użytkowania¹¹.

Choć „wtórna oralność” w dużej mierze uzależniona jest od „piśmiennej” wyobraźni użytkowników mediów elektrycznych i elektronicznych, to jednak niesie ze sobą możliwość choćby chwilowego odnowienia „głośnej” literatury – w wieku XX ekscytującą zwłaszcza ekspresjonistów – i przywrócenia odbiorcom wyobraźni słuchowej. Patrząc na *Rekonstrukcję poety* z perspektywy „wtórnej oralności” można powiedzieć, iż tekstowa hybryda Herberta nieustannie ciąży w stronę współczesnej, literacko-radiowej „rapsodii”, z jej retrospektywnym prologiem, szczątkową akcją dramatyczną – ukazującą Homera w decydującym dla niego działaniu, kiedy recytuje on swoją pieśń o „siódmej bitwie pod Troją” – wreszcie z długą medytacją nad tym zdarzeniem, która zrazu przybiera formę dialogu, szybko jednak przekształca się w epicko-liryczną opowieść. Nie jest to struktura akcji dramatycznej w jej klasycznym, Arystotelesowskim rozumieniu, według Onga całkowicie podporządkowanej pismu, ale – struktura przekazu oralnego, który poeta świadomie w swoim utworze imituje, dając zacyzn ciekawego eksperymentu komunikacyjnego¹². Podkreślam słowo „eksperyment”, gdyż poetyka radiowej „rapsodii” Herberta – wbrew narzucającym się, ale powierzchownym skojarzeniom – bliższa jest estetyce awangardowego dramatu lat sześćdziesiątych, także chętnie odwołującego się do „ślepego” medium, niż anachronicznej już wtedy konwencji przedstawień krakowskich „rapsodyków”, wywiedzionej ze słynnej prelekcji Adama Mickiewicza...

Zderzenie porządku pisma i mowy, przekształcone w spór uczonego z artystą, poeta uczyni punktem wyjścia do rozważań nad możliwością i mechanizmem poznania drugiego człowieka, „rekonstrukcji” jego wizerunku z małych fragmentów dostępnej o nim wiedzy. Ów ukryty w „kostiumowym” dramacie spór stanie się także początkiem zupełnie współczesnej debaty poetologicznej, której bohaterami stają się twórcy kilku pokoleń i która zyskuje wymiar autorskiego manifestu Herberta. W tym ujęciu „rekonstrukcja” znaczyć będzie nie tyle „odtworzenie”, „przywrócenie istnieniu”, ile „przebudowa”, „zmiana” – poetyki i życiowej postawy –

¹¹ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. Japola. Lublin 1992, s. 183.

¹² *Ibidem*, s. 189–190.

do której ostatecznie zaproszeni zostają także odbiorcy słuchowiska. Herbert wprowadza ich w sam środek niezwykłego doświadczenia natury egzystencjalnej, symulując za pomocą *medium* poezji i radia dwa skrajne doświadczenia: walki i epifanii. Wciągnięci w serię opozycji: pismo-mowa, badanie-twórczość, filozofia-poezja, poznanie-współczucie, nauka-egzystencja, przekonujemy się ostatecznie, że zderzając „głuchy” wykład Profesora z donośnie brzmiący „głosem” Homera, prowadzi nas Herbert w stronę porządku trzeciego, w którym kluczową rolę odgrywać będą milczenie i cisza¹³.

Kwestia rekonstrukcji

„Kwestię homerycką” znał Herbert jeszcze ze szkoły i wyobrażam sobie lekcję greki w VIII Gimnazjum lwowskim, na której „separatyści”, ewentualnie „pluraliści” spierali się z „unitarystami” o autorstwo greckich eposów... czyli o Homera. Z pewnością spór taki – w wieku XX już raczej omawiany niż odnawiany – stanowił jeden z wątków uniwersyteckiego wykładu, którego słuchał Herbert po przeprowadzce do Warszawy:

Uciekłem do filologii klasycznej, gdzie czytano Horacego i Homera. Przysłuchiwałem się VI ks. *Iliady* i starałem się wyłowić sens tej wspaniałej poezji, skrzętnie przysypywanej komentarzem filologicznym...

– pisał w liście do Henryka Elzenberga 30 maja 1952¹⁴. Rok później relacjonował spotkanie poświęcone nowemu przekładowi *Iliady* Kazimiery Jeżewskiej, nie pomijając oczywiście „kwestii homeryckiej”¹⁵. Tworząc w *Rekonstrukcji poety* jedną, integralną postać Poety, Herbert zdaje się trzymać stronę „unitarystów”. Wierzy w Homera i Homerowi.

Należy ufać poetom, zwłaszcza starożytnym, osobliwie Homerowi. Nie zawiódł on Schliemanna, który potraktował baśniarza jak historyka i odkrył w roku 1870 na wzgórzu Hissarlik – Troję¹⁶.

Zarazem niezwykle interesują go odkrycia zapisów starszych niż *Iliada*. Z en-

¹³ Herbert widział możliwość scenicznej realizacji swojego dramatu i w , kierowanym do reżyserów sztuki krótkim komentarzu (wraz z maszynopisem utworu znajduje się on w archiwum poety) wyjaśniał jej sens: „Jest to starcie lub raczej zestawienie dwu światów: filozoficznego i poetyckiego, a także dwu rodzajów poezji: epickiej (pierwszy koncert na rynku) i lirycznej (końcowe wiersze Homera)”. Realizatorom podsuwał także pomysły inscenizacyjne: „Cały ten dramat musi być wygrany głosem i interpretacją – od arii bohaterskiego tenora do głosu, który w samotności budzi się, pełga, rośnie, opada i niknie [...]. Ponieważ głos Profesora zjawia się niespodziewanie, od początku ma charakter mechaniczny. To nasuwa pomysł, że można tę postać skleić z popiersia antycznego i anatomicznego modelu”. Sceniczna wersja dramatu różni się nieco od słuchowiskowej, przede wszystkim w warstwie dźwiękowej: „wodę kapiącą z kranu” autor zastąpił muzyką „obrazującą otchłanną monotonię wykładu” Profesora.

¹⁴ Herbert, Elzenberg, *op. cit.*, s. 33.

¹⁵ Zob. Herbert, *Węzeł gordyjski*, s. 416: „Jeśli Grek mówił »poeta« i nie dodawał bliższych określeń, znaczyło to, że ma na myśli twórcę *Iliady*” – tak *Słowo wstępne* rozpoczął prof. Kumaniecki, a potem uspokoił wątpiących, że Homer istniał naprawdę i zbyt daleko idący jest sceptycyzm niektórych uczonych, głoszących, iż autorem *Iliady* i *Odysei* nie jest Homer, ale jakiś inny Grek tego samego imienia.

¹⁶ Z. Herbert, *Odczytanie pisma kretańskiego*. „Twórczość” 1956. Cyt. z: *Węzeł gordyjski*, s. 443.

tuzjazmem reaguje na wiadomość o dokonaniach uczonych, którym udało się w 1953 roku odczytać pismo utrwalone na glinianych tabliczkach wykopanych przez Evansa. „Tradycja jońskiego poety nabiera nowych perspektyw” – zakrzyknie, jakby wierząc, że odkrycie imion bohaterów Homera na tabliczkach z Knossos – Achillesa, Hektora – zmieni filologiczne przyzwyczajenia i odnowi odbiór greckiego eposu¹⁷. Herberta zawsze pociągał mit czystego źródła, dlatego zachwyci się nowym przekładem Jeżewskiej, która tłumaczy *Iliadę* z greki, a nie z francuskiego, jak stary Dmochowski... Wiersze epickie recytowane przez Homera w *Rekonstrukcji* będą takiego praźródła poezji europejskiej naśladowaniem, choć ich metaforyka zabrzmi zupełnie nowocześnie.

Profesor z dramatu Herberta, inaczej niż sam poeta, zdaje się trzymać stronę „pluralistów”, choć i on przecież pragnąłby ujrzeć twarz Homera¹⁸:

W części nazwanej przez nas Trzecim Miastem odkryliśmy najstarsze znane zapisy homerydów, które stanowią niewątpliwie fragmenty *Iliady* co najmniej na dwa wieki przed ostateczną urzędową redakcją, w jakiej dotarł ten poemat do naszych czasów. [R 57]

W wykładzie Profesora zwracają uwagę dwa charakterystyczne określenia słowa „redakcja”: „ostateczna” i „urzędowa”, implikujące nieodwracalność oraz moc władzy państwowej. Odkrycie pieśni z II wieku p.n.e. dokonane w Milecie zdaje się podważać nie tylko dawne, kanoniczne ustalenia na temat greckiego eposu, ale też autorytet urzędów greckiej tyranii... Jako archeolog Profesor u Herberta reprezentuje w istocie żywioł naukowej dociekliwości podszytej wręcz intelektualną anarchią. Kopie tam, gdzie inni nie spodziewają się znaleźć niczego nowego, nie zadowolają go ostateczne ustalenia, drąży w poszukiwaniu źródeł czyli... człowieka: „kimże był ów Anonim?” – zapyta uczoney. „To tylko wiemy, że Grekiem, ale z fragmentów, jakie pozostawił, możemy sobie odtworzyć jego portret” (R 58). „Fragmenty” tekstów – zarówno odnalezione pieśni nieznanego homerydy, jak i ich części, wyodrębniane tu na zasadzie różnic tematycznych – Profesor traktuje jak kamyki rozbitej mozaiki czy skorupy potłuczonej wazy. Wyobraźnią archeologa rządzi przecież zasada *pars pro toto* – odnaleziony fragment świadczy o ukrytej lub nie istniejącej już całości, jest jej śladem, reprezentantem, ale też zaczynem. Archeolog bowiem nie zadawała się znaleźnikiem, najbardziej cieszy go możliwość odtworzenia całości, najlepiej dosłownie, w trakcie żmudnych rekonstrukcji, które czasem kończą się wybudowaniem na nowo okazałych budowli. Niestety, nie zawsze przypominają one swoim kształtem oryginał, czego najbardziej spek-

¹⁷ Pisał poeta (*ibidem*, s. 444): „Pismo linearne B – to chyba największa niespodzianka odkrycia Chadwicka i Ventrisa – przemówiło po grecku!”

¹⁸ Pluraliści – jak objaśnia T. S i n k o w kanonicznym wstępie do *Iliady* (Kraków 1922, s. ?? BN II 17) – „twierdzili, że Homer nigdy nie istniał, a *Iliada* i *Odyseja* są zlepkiem różnych rapsodii, przekazywanych przez całe wieki ustnie (bo pismo było nieznanne), a ostatecznie spisanych i zredagowanych przez tyrana Pejsistartosa (560–527). Odtąd zadaniem filologów miało być wyszukiwanie kryteriów, za pomocą których można by w dzisiejszej *Iliadzie* i *Odysei* wyróżnić części składowe. Pracę tę prowadzili Niemcy od Wolfa przez 150 lat; nie doprowadziła ona jednak do żadnego pozytywnego rezultatu i doprowadzić nie mogła z powodu błędnych założeń o powstawaniu epepei. Słusznie Francuzi mówią o „*un erreur de la science allemande*” (o błędzie nauki niemieckiej)”. Jednym z błędzących był Lachman, który w swoich słynnych *Rozważaniach o Homerze* (1832), dziele, które natchnęło niejednego z romantyków, dowodził istnienia w *Iliadzie* samodzielnych pieśni, starszych niż inne teksty, opracowane w VI wieku p.n.e.

takularnym przykładem jest rekonstrukcja pałacu w Knossos dokonana przez Evansa. Z odkryciami fikcyjnego Profesora łączy go nie tylko udana próba odczytania pisma linearnego B... To przecież Evans był na przełomie XIX i XX stulecia uczonym rewoltującym ustalenia klasycznej humanistyki i właśnie dlatego trafił do dramatu Herberta. Szukał, badał i wreszcie – co szczególnie nas interesuje – rekonstruował, by dotknąć świata, który stał się papierową domeną historyków i filologów. W *Labiryncie nad morzem* Herbert przedstawia Evansa jako niespokojnego ducha archeologii, któremu zdarzały się wprowadzić mistyfikacje, jednak brały się one wyłącznie z chęci ożywienia przeszłości¹⁹.

Profesor w utworze Herberta także pragnie ujrzeć żywą twarz autora *Iliady*, ale traci przenikliwość archeologa, gdy tylko zabiera się za „rekonstrukcję” filologiczną... Jego błąd nie bierze się z fantazji, ale z przyzwyczajenia do kanonu, z nadmiernej wiary w reguły, przede wszystkim jednak – ze zwykłej pychy. Ambitny naukowiec lekceważy przecież „źródła pisane” odkryte przez inną ekspedycję, a przy tym nie zachowuje się jak historyk literatury, ale jak krytyk, uznając za „bezwartościowe pod względem artystycznym” wiersze odnalezione na wyspie Milo. W konsekwencji raz na zawsze wyrobiony gust artystyczny, wierność jednemu stylowi i przywiązanie do wybranych tematów doprowadzają Profesora do kompromitującej pomyłki. Czytając nowo odkryte teksty, buduje on tezę na temat dwóch anonimowych autorów działających w odległych od siebie ośrodkach artystycznych. Tymczasem Homer był jeden i niezupełnie taki, jakim wyobraził go sobie filolog. Inny, kardynalny błąd uczonego bierze się z wiary w prosty, wynikowy związek literatury i życia. Odnajdując w pieśniach Anonima z Miletu „cenne uwagi o sztuce złotniczej”, Profesor domyśla się w nim szczęśliwca „u szczytu kariery”, któremu „głębokie znawstwo życia” pozwala poruszać „szeroki wachlarz tematów”. Skrupulatnie je wyliczy, świat przedstawiony w pieśniach Anonima redukując do 7 punktów w szkolnym podręczniku. Użyte przez niego formuły (tematy wojenne, mitologiczno-genealogiczne, miłosne) są przy tym tak ogólne, że po prawdzie mogłyby odnosić się do wielu innych poetów, ale właśnie w typowości upatruje Profesor najwyższą wartość dzieł Anonima. „Znawstwo” poety mierzy miarą własnych zainteresowań, dlatego w punkcie 6 wyliczenia wpisuje „tematy dotyczące metalurgii”, tak jakby poeta był geologiem albo inżynierem²⁰.

Profesor wie po prostu, co jest ważne, a co nie – i na tej podstawie zlekceważy wkład Anonima z Milo w homerycką konstelację, choć jeszcze niedawno deklorował niechęć do „urzędowych redakcji”. Podejmowane przez niego tematy uznaje za „nieważne”, a streszczając je, charakteryzuje w istocie osobę samego poety, który „nie waha się poświęcić wiersza tamaryszkowi, roślinie wulgarnej, płodnej i bez żadnego pożytku” (R 70). Twórca z Milo „w porównaniu z Anonimem z Miletu to karzeł przy olbrzymie” (R 70) – powie wreszcie, przypieczętowując swój sąd. W prostym i wzniosłym stylu odkrytego przez siebie poety Profesor dostrze-

¹⁹ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*. „Twórczość” 1973, nr 2. Tekst eseju cyt. z tomu *Labirynt nad morzem* (Warszawa 2002).

²⁰ Te partie wykładu Profesora zdają się zresztą być ukrytą parodią początkowych wywodów T. S i n k i z cytowanego tu *Wstępu*, tych zwłaszcza, które dotyczą „ustroju gospodarczego” Grecji Homera („cenne wzmianki o wypasie owiec” w wydaniu *Iliady* z 1953 roku zostają opatrzone rozległym komentarzem o marksistowskiej proveniencji, którego nie ma w przedwojennych edycjach eposu, wydanych przez Ossolineum).

że niechęć do przesadnej ekspresji, interpretując ją jako znak osobistego opanowania twórcy. Jego postawę określili zwięźle: „ład w uczuciach – ład w mowie” (R 58), odwołując się do klasycznego ideału starożytnych, *kalos kagathos* (piękny i dobry). Tymczasem już za chwilę Homer zacznie krzyczeć i tłuc szkło... Ta gwałtowna reakcja bohatera Herberta dowodzi przede wszystkim bezsilności Profesora. Niepokojny archeolog lepiej sobie radzi z twardą skałą niż z kruchym rękopisem. Z analizowanego tekstu potrafi odczytać dokładnie to, co na temat *Iliady* powiedzieli dawni komentatorzy eposu w czasach jej „urzędowej redakcji” i później, ustanawiając ostatecznie wzorzec „klasyczości”: harmonia, umiar, równowaga, spokój, do którego nawiąże Profesor²¹. Owszem, uczyony pragnie przekroczyć granice filologii, by ujrzeć wreszcie Homera z krwi i kości, a nie tylko jego legendarny, zbiorowy portret, jednak nie jest w stanie spojrzeć na nowo odkryte pieśni okiem nie uprzedzonym. Można powiedzieć, że Profesor uwolnił pieśni Homera od ciężaru skały, ale nie tradycji.

A może jego odkrycie nie było aż tak rewolucyjne? Przecież cytowany przez Profesora fragment doskonale współbrzmi ze znaną całością... Herbert w *Rekonstrukcji poety* kilka razy naśladować będzie epicki wiersz *Iliady*, w taki jednak sposób, by częśćka przytaczana przez filologa – w odróżnieniu od pieśni wypowiedzianych przez samego Homera – zniechęcała swoją konwencjonalnością:

Hermes o stopach cichych spieszy do łoża Gorgiasza,
Który chrapaniem podpira płócienny strop namiotu,
Do ucha uspiętego szepcze, by stanął po stronie
Gymeda, którego ojciec dzierżył Lemnos bogatą
W pszenicę; a brat jego starszy, mocarny w pięści Atarchos,
Przez Hellespont żeglując ściągnął gniew Apollina
za przemocą zabraną Bryzejde, z której zrodzony
jest Kastor, przyczyna złego, zbyt duży poniechał ojca,
bialobrodego Nikosa... [R 58–59]

Cytowany „fragment” ma świadczyć „o sile poetyckiej wyobraźni” Anonima, tymczasem pieśń, poprzez litanię imion i nagromadzenie rozmaitych środków retardacyjnych, staje się po prostu nudna i niezrozumiała, czego zaczął przy głosniku Homer nie mógł już zdzierżyć... No cóż, Profesor dotarł do autentyku, ale wybiera tylko te jego fragmenty, które wydają się mu interesujące i mogą stanowić dobry przykład klasycznej poetyki. „Sen Gorgiasza” nuży, za to w sposób doskonały realizuje figurę „odwlekania” zdarzenia²². Nie tylko więc lekceważy poezję Anonima z Milo, ale też przeocza prawdziwą wartość dzieła Anonima z Miletu, którego pieśni epickie – jak się wkrótce przekonamy – brzmią zupełnie inaczej. „Narody mają ważniejsze, bardziej elementarne sprawy niż troskę, by upodobnić się do ideału wymyślonego przez romantycznych humanistów” – powie w przytaczanym już eseju Herbert, przypominając anegdotę o Shelleyu, który bardzo się rozczarował ujrzawszy „prawdziwego Greka”²³. Profesor z *Rekonstrukcji* także pewnie byłby rozczarowany, usłyszawszy prawdziwy, niemal barbarzyński – jak chciał tego Giambattista Vico – krzyk młodego jeszcze Homera.

²¹ W. Tatarski, *Piękno klasyczne*. W: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988.

²² Dziękuję pani dr Iwonie Żółtowskiej z Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego za cenne wskazówki dotyczące homeryckich stylizacji Herberta.

²³ Herbert, *Labirynt nad morzem*, s. 8.

Zanim wsłuchamy się w jego uniesiony głos, wróćmy jeszcze na chwilę do Evansa, by domknąć temat „rekonstrukcji” – ważny nie tylko dla Profesora, ale też dla samego autora interesującego nas dramatu. Już wiemy, Evans zawsze chciał kopać głębiej, dlatego udało mu się odkryć ślady cywilizacji wcześniejszej niż grecka. Ponieważ jednak „materiał, z którego zbudowany był Knossos, mógł przypierać o desperację”, „ściany pokryte freskami rozsypywały się w proch za byle dotknięciem, spalone drewniane kolumny, a właściwie ich ślady, nie podtrzymywały żadnych stropów”²⁴, ten niepoprawny fantasta sprowadził na Kretę budowniczych i malarzy, by zamienić pałac z „mgły i marzeń” w realność, która w końcu przesłoniła autentyk. Jednak czy z wydobytych z ziemi szczątków naprawdę da się odczytać pierwotny kształt czy barwę oryginału? Z dużą dozą pewności można założyć, że pałac w Knossos odtworzony przez archeologa różnił się od tego, w którym mieszkał Minos, ale też wiadomo, że każda kolejna „rekonstrukcja” obciążona będzie podejrzeniem mistyfikacji wynikającej z błędu wyobraźni. Jest to błąd projekcji – czasem całkowicie świadomej – własnych przekonań, marzeń, celów i idei na rekonstruowaną rzeczywistość. Czy da się go uniknąć? To podstawowe pytanie, jakie Herbert stawia w swoim eseju. Poeta dystansuje się wobec pomysłów Evansa, jego metodę nazywa „nazbyt awanturniczą”, do słowa „rekonstrukcja” dopisuje słowa „domysł” i „fantazja”, ale przecież zafascynowany jest jego dążeniem do „zacierania konturów czasu, przeszłości i teraźniejszości”²⁵. Denerwują go grube warstwy farby nałożone na kolumnadę w Knossos, ale pociąga go pasja „łowcy przeszłości”, który w tak zasadniczy sposób zmienia świadomość ludzi mu współczesnych. Dlatego nie odrzuca idei „rekonstrukcji”, a z dwójga złego: akademickiego mumifikowania umarłych cywilizacji i ich nazbyt efekciarzkiego „uwspółcześniania” („Evans wiedział dobrze, że najbardziej porusza niefachowca stwierdzenie: »ależ oni byli tacy sami jak my, lubili cyrk, wesołą kompanię«”²⁶) skłonny jest wybrać to drugie. Przecież jego literacki Homer także zrazu przemówi do nas językiem początkującego artysty estradowego...

Idąc za Evansem, Herbert szuka własnej „metody” odbudowania świata ze szczątków. W jego przypadku „archeologia” ma oczywiście wymiar wyobraźniowy, choć zawsze wiązać się będzie z konkretem miejsca, przedmiotu czy słowa. „Nie będąc uduchowionym ponad miarę, poszukiwałem zawsze materialnych śladów, aby nawiązać porozumienie i przymierze” – napisze w eseju o Knossos²⁷. Takim śladem może być koleina na rzymskiej drodze, starte przez pielgrzymów stopnie katedry, znak muratora na kamieniu, takim śladem mogą być szczątki mozaik czy malowideł zgromadzone w muzeum, miejscu, które Herbert kojarzyć będzie nieodmiennie ze szpitalem, tak jakby czynności konserwatora czy historyka sztuki okaleczonym postaciom miały przywrócić zdrowie, a nawet życie. Kwestią dla Herberta zasadniczą okazuje się postawa badacza, wyjątkowo trudna, bo oparta nie tylko na wiedzy i wrażliwości, ale też na pokorze (rezygnacja z siebie), a przede wszystkim na empatii, czyli maksymalnym skupieniu na poznawanym obiekcie. Tylko tak można uniknąć błędu projekcji, a zarazem dotrzeć do tego, co najważniejsze: do istoty człowieczeń-

²⁴ *Ibidem*, s. 11.

²⁵ *Ibidem*, s. 16.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 29.

stwa, która poecie wydaje się niezmienna, ponadhistoryczna, wieczna, a przez to ciągle odnawiająca świat obrócony w ruinę.

Drogą do „porozumienia i przymierza” w tym, co wspólne, niezmiennie i żywe okazuje się solidarność z umarłymi, współczucie i... wyobraźnia. Postawy takiej przestrzega Herbert jako interpretator malowideł na sarkofagu z Hagii Triady, ale także – w szkicu pisanym kilkanaście lat wcześniej – jako autor studium o Hamlecie, którego konsekwentnie nazywać będzie „poetą”: „Gdybyż komentatorzy zamiast fantazjować na temat tego, co zostało napisane, raczej odtwarzali to, czego nie ma, i co trzeba odbudować wysiłkiem wiernej wyobraźni”²⁸. Antynomiczny ładunek sensów zawarty w końcowej formule Herberta ostatecznie przybliżył nas do idei „rekonstrukcji”. Jest nią budowanie na ruinie gmachu, który istnieje jedynie w marzeniu i stanowi nieuchwytną dla kolejnych „badaczy” esencję ludzkiego istnienia.

Poetycki akt walki

Pomysł na cudowne przeniesienie Homera we współczesność wydaje się prosty, niemal szkolny. Oto sławny autor *Iliady* buntuje się przeciwko bibliotecznemu żywotowi klasyka, jaki zafundowali mu uczeni, nudnej filologii przeciwstawiając życie 45-letniego mieszkańca Miletu, męża, ojca i właściciela domu z ogrodem. Kiedy inteligentni uczniowie chcą przeciwstawić się swojemu belfrowi, postępują podobnie, rzucając na szalę swój młodzieńczy temperament, który zwykle przeważa w starciu ze stylistyką i poetyką... Wspominam komediowy *agon* – w Arystofanesowskich *Zabach* Dionizos waży słowa konkurujących ze sobą tragiczków – gdyż właśnie tam należy szukać wzorca dla częstych w literaturze XX-wiecznej, prześmiewczych anachronizmów, do jakich należy konfrontacja na poły mitycznego poety ze współczesnym filologiem. Tonacja komediowa monologu Homera szybko jednak ustępuje innej, poważniejszej, a pewne cechy stylistyczne tej wypowiedzi kierują naszą uwagę ku radiowemu reportażowi, zwłaszcza tym dokumentom, których bohaterami są ludzie dotknięci nieszczęściem, lecz nie poddający się losowi i szukający przyczyny dotykającego ich zła. Do poetyki tej powróci Herbert w swoim późniejszym słuchowisku zatytułowanym *Listy naszych czytelników*.

Grecki poeta przemawia więc do nas językiem współczesności i jawi się zrazu jako człowiek prosty, niegdyś nawykły do ciężkiej pracy, teraz przebywający na przymusowej rencie, w oczekiwaniu na emeryturę:

Z początku pracowałem na statku. Ale miałem wypadek, upadłem na pokład i straciłem wzrok, lekarze mówili, że to wstrząs, że przejdzie. Nie nadawałem się już do pracy na morzu, więc pracowałem w porcie jako dozorca. Głos zawsze miałem dobry. Mocny jak sztorm. Kole-dzy namawiali, żebym urządził koncert. Zrobiłem – chwyciło. Byłbym właściwie szczęśliwy, gdyby nie te oczy. Lekarze każą mi jak najdłużej przebywać w ciemności i unikać słońca. Żona zamyka mnie w domu. Muszę wymykać się. To trochę ośmieszające. [R 59]

Homer nie może jednak przerywać występów, gdyż właśnie teraz ma „największe powodzenie”. Jego marzeniem jest kupienie „dużego hotelu w środku

²⁸ Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*. W: Herbert, Elzenberg, *op. cit.* (aneks), s. 127. Podkreśl. J. K.

miasta”, musi więc koncertować i zarabiać, na później odkładając troskę o chore oczy. Oto i on – boski Homer w ludzkiej perspektywie radiowego reportażu z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Z tego poziomu Herbert rozpoczyna swoją własną „rekonstrukcję poety”, przeciwstawiając ten biograficzny obrazek naszkicowany przez samego bohatera podręcznikowemu portretowi Profesora. Ciekawe, uczony z radia słowem nie wspomina o ślepotcie Homera, tak jakby ten legendarny motyw, silnie zakorzeniony w mitologii starożytnych Greków, nie wytrzymał próby jego naukowych dociekań („Homer” znaczy przecież „ślepiec”). Profesora po prostu nie interesuje legendarny poeta, dlatego woli mówić o Anonimach, a nie o Homerze, z odnalezionych pieśni nie jest jednak w stanie domyślić się najważniejszego – choroby Poety.

Swoją „rekonstrukcję” rozpoczyna Herbert od skróconego życiorysu Poety, w istocie jednak koncentruje się na zmysłowej substancji świata bohatera dramatu. W dniu, w którym poznajemy Homera, nie jest on jeszcze całkiem ślepy, jednak przede wszystkim słyszy otaczający go świat, traktując dźwięki niczym źródło niezbędnej energii: „Bardzo lubię Milet. Ruchliwe miasto. W sam raz tyle hałasu, ile potrzeba do życia” (R 59). Zgodnie z ludzką fizjologią doświadczenie dźwiękowej strony rzeczywistości zastępuje Homerowi inne zmysłowe doznania, przede wszystkim wzrokowe. Homer „nasłuchuje” świata, bo nie może mu się dokładnie przyjrzeć, jego lekarze każą mu przecież „jak najdłużej przebywać w ciemności i unikać słońca” (R 59). Chore oczy Homera wręcz izolują go od rzeczywistości, a na to poeta zgodzić się nie może, dlatego wymyka się z domu i, korzystając z pomocy syna Elpenora, idzie prosto na rynek. Jego poetycki „program” – a jest Homer Herberta teoretykiem epopei – zakłada przecież całkowite zanurzenie w żywiole życia. Swoje stanowisko objaśnia za pomocą znaczących metafor:

Dla moich poprzedników epopeja to była równina. Bębniłi monotonnym głosem bitwy, pochody, zburzone miasta i ogień. Wszystko widoczne z daleka i dlatego bardzo płaskie. Ja wszedłem w środek. Zrobiłem z eposu górę, ciężką materię, która się dźwiga z ziemi do nieba i sięga bogów. [R 60]

Wejść w środek oznacza tu: stanąć bardzo blisko tych, do których się mówi, ale i tych, o których się opowiada. Homer jest niemal ślepy, więc nic nie jest dla niego „widoczne z daleka”... Można powiedzieć, że to częściowe kalectwo – tym bardziej poprzedzający je upadek – uczyniły zeń takiego poetę, jakim się nam tu przedstawia. U źródeł jego „teorii epopei” leży nieszczęście, ale też – wzmożona chęć uczestnictwa. Homer z pierwszej części „rapsodii” Herberta to poeta-uczestnik, który wychodzi z domu świata naprzeciw. Obok intensywności doświadczenia świata wyróżnia go aktywność, chęć działania. Bohater Herberta pragnie wejść ze światem w zwarcie, bierną obserwację pozostawiając na później:

Za parę lat będę mógł pójść na emeryturę. Kupię duży hotel w środku miasta. Pelen życia i hałasu – od piwnic, gdzie toczą beczki, do szeptu kochanków w najtańszych pokoikach pod strychem. Wtedy będę szanował oczy. Będę patrzył przez przymrużone powieki na świat, który do mnie przychodzi. [R 60]

Homer rozmyśla o szczęśliwej przyszłości, ale terażniejszość ma dla niego zupełnie inne „brzmienie”. W gwarze dużego miasta nie słyszy przecież szeptu kochanków, ale krzyk – i pragnie na niego odpowiedzieć własnym głosem recytującego poety, któremu nie obce jest emocjonalne uniesienie. W tym miejscu zresz-

ta „teoria” i praktyka poetycka Homera całkowicie przekreślają klasyczną zasadę Profesora.

Budując własną „teorię epepei”, Homer polemizuje ze swoimi „poprzednikami”, faktycznie wchodząc w koleiny o wiele późniejszych sporów, tych mianowicie, jakie z klasykami toczyli poeci romantyczni. Ale przecież Homer, jako Pierwszy Poeta, nie miał żadnych poprzedników! Owszem, miał, poprzednikami takiego Homera, jakiego ukazuje nam Herbert, byli autorzy *Iliady* i *Odysei* „rekonstruowani” według zupełnie innego klucza – klucza tekstowego. Tymczasem Herbert, układając „program” Homera i kształtując jego postać, posługuje się kluczem... oralnym. W prostym: „Ja wszedłem w środek” Homer nawiązuje przecież zarówno do pierwotnej sytuacji komunikacyjnej greckiego aoidy, jak i do podstawowej zasady konstrukcyjnej jego epiki, jaką jest Horacjańskie „*in medias res*”. „Homer pragnie natychmiast znaleźć się tam, »gdzie rzecz się dzieje«”, podpowiada Ong, komentując *Sztukę poetycką* Horacego²⁹. W gwałtownym sporze z filologiem Homer Herberta korzysta z argumentów wręcz podręcznikowych. Czyni to jednak niejako ponad głowami uczonych komentatorów, którzy, jak udowodni to wkrótce autor *Oralności i piśmienności*, skupieni na literze *Iliady* – i zatrzaśnięci w klatce tekstowej świadomości – przeoczały dynamikę wypowiedzi ustnej, organizującą narrację Homera. „Nawet na okrucieństwa wojny patrzy chłodnym okiem prawdziwego epika” (R 58) – powie Profesor, całkowicie rozmijając się z autorem odnalezionych zapisów. Herbert spotyka się z nim w miejscu, skąd dochodzi głos recytującego mężczyzny: pośród słuchających go ludzi i w samym środku okrutnych zdarzeń, z którymi poeta zmagają się słowem, głosem i ciałem. Odważne wejście „w środek” Homera znamionuje ostatecznie archaiczną sytuację oralnego agonu:

Pismo oddziela poznającego od poznawanego. Oralność, sytuując wiedzę w kontekście ludzkich zmagani, pozostaje zanurzona w świecie ludzkiego życia [...] Obecność gwałtu w sztuce oralnej wiąże się również z samą strukturą oralności. Skoro cała komunikacja werbalna musi odbywać się za pośrednictwem słowa wypowiedzianego, włączonego w charakterystyczną – daj-i-bierz – dynamikę dźwięku relacje międzyludzkie również muszą mieć wysokie napięcie – tak w wymiarze zbliżania ludzi, jak w aspekcie ich antagonizowania³⁰.

Na takiej właśnie zasadzie ustanawia Herbert relacje między Homerem a jego odbiorcami:

ELPENOR: Walka?
 HOMER: Tak. Muszę ich przekrzyknąć, zagłuszyć, odebrać im głos, połknąć go i potem wydobyć z siebie.
 ELPENOR: To wielka męka.
 HOMER: I radość. Jestem wtedy pełny jak świat.
 ELPENOR: Tego właśnie najbardziej nie lubię, kiedy pod koniec... głos ci się podnosi i zaczynasz krzyczeć.
 HOMER: Dlaczego?
 ELPENOR: To tak, jakbyś się bał i wołał o ratunek. Czy ty się boisz wtedy?
 HOMER: Nie. Wtedy walczę.
 ELPENOR: Z kim?
 HOMER: Ze strachem. [R 62]

Uprawianie poezji jest dla Homera wielkim ryzykiem. Każde wyjście z domu

²⁹ Ong, *op. cit.*, s. 19

³⁰ *Ibidem*, s. 70, 72.

na prześwietlony słońcem rynek greckiego miasta grozi mu przecież całkowitym kalectwem. Ryzyko to podejmuje jednak z satysfakcją odważnego i dobrze uzbrojonego wojownika, którego orężem jest głos – „mocny jak sztorm”.

W „koncercie” Homera szczególnie wyraźnie ujawnia się zasada „daj-i-bierz”. Ludziom zgromadzonym na rynku Homer daje, wręcz narzuca swój głos, który jest głosem poety przygotowującego się do recytacji, a dostaje od nich, wręcz zabiera im, głos, który stanowi ekspresję czy też oddźwięk ich działania: stadnego pożądania („dziewczęta przyciskane w tłumie”), władzy i siły („bęben strażnika”), chciwości („krzyk warzywników”), śmiertelnej agresji („ryk zwierząt uwiązanych za rogi”), strachu. To właśnie z tych składników poeta wysnuje swoją pieśń o wojownikach spod Troi. Niezwykle cielesna, wręcz fizjologiczna sytuacja zantagonizowanej wymiany pozwoli Herbertowi zbliżyć do siebie sfery, które w konstelacji pisma i druku należą do dwóch nie przenikających się porządków: komunikacji literackiej (oczywiście pozbawionej aspektu bezpośredniej relacji) i fikcji fabularnej. Nikt rozsądny nie uwierzy, że Homer, opowiadając o śmierci Hektora, stoi obok niego na polu walki. I nie musi! Wystarczy, że uwierzy, iż sytuacja opowieści Homera zbliża się w swojej strukturze do sytuacji relacjonowanego przez aoidę pojedynku. Herbert dodaje jedynie teorię wynikania: to z walki poety ze światem rodzi się jego pieśń o walce, czyli „opis siódmej bitwy pod Troją” (rzecz „nigdzie nie publikowana” – jak zaznaczy dowcipnie, ale i znacząco Herbert głosem Elpenora). Posłuchajmy fragmentu tej pieśni, pamiętając, że brzmi ona „na tle wzbierającej muzyki”, wśród odgłosów greckiego rynku:

Właśnie świt. Deszcz różowy pada na blachę nieba.
Pierwszy szelest w zatoce. Ptak uduszony we śnie.
Z bagien wstają mgły blade, nieznośnie ciche, jak zmarli.
Już w namiotach skórzanych, o które czochra się wiatr,
Słychać metal na metal padający i głosy
Dzień przynoszą, dzień pełny, dzień odwinęty z nocy
Jak z pieluch krzyczące niemowlę, pijące wspaniałe powietrze. [R 63]

Herbert nie tłumaczy jakiegoś konkretnego fragmentu *Iliady*, o czym informuje nas dyskretnie krótki anons Elpenora – „opis siódmej bitwy pod Troją” musi być fikcyjny, gdyż Homer przedstawił tylko 6 starć między Achajami a Trojanami... Jest raczej poetycką stylizacją o cechach wyraźnie przełamujących konwencje naśladowanego wzorca. Pisząc „swoją” *Iliadę*, Herbert idzie śladem nowego, izometrycznego przekładu Jeżewskiej, który chwalił za „dochowanie wierności Homeryckim realiom”, ujawniając przy tym źródło jednej ze swoich ulubionych metafor („tłuste zapachy” jako znak konformizmu):

Otóż Zeus, ważąc losy jednego z trojańskich wojowników, przypomina sobie, że ów składał mu ofiary ze szpiku tłustego i mięsiwa (tak jest w oryginale i u Jeżewskiej). U Dmochowskiego jest w tym miejscu tylko dym, i to wonny. Ojciec bogów ze zmysłowego smakosza stał się trochę dekadencją amatorem zapachów.

Teraz powrócą znów do poematu włócznie z jesionu o ostrzach ze spiżu, gładkie Achajów okręty, baszty, bramy, psy i muły

– pisał w innym miejscu³¹.

Cały ten materialny i sensualny świat Homera, łącznie z „tłustym mięsem ofiar”,

³¹ Herbert, *Włócznia cień rzucająca długi*, s. 417.

wprowadza Herbert do swojej stylizowanej pieśni, która rodzi się tu – co dla nas okazuje się najbardziej istotne – z wielkiego n a s ł u c h i w a n i a zgiełku świata. Według Auerbacha istotą stylu homeryckiego jest to, że „unaocznia się dokładnie wszystkie zjawiska, czyni się je dotykalnymi i widzialnymi we wszystkich ich częściach i określa się je we wszystkich ich związkach przestrzennych i czasowych”³². Herbert, naśladowując styl *Iliady*, stosuje zaskakujący zabieg podmiiany „narzędzia” poznania. Ukazując mianowicie świat bohaterów Homerskich, nie obserwuje go i nie unaocznia, ale słucha i daje usłyszeć. Owszem, stosuje pewne plastyczne określenia, jak choćby „deszcz różowy”, ale świetnie wyczuwamy, że dyktuje je konwencja literacka. Poetycką nowością jest w pieśni prezentowanie rzeczy, zwierząt, ludzi, zjawisk i relacji między nimi zachodzących poprzez metaforyczny opis dźwięków i głosów – metaforyka zastępująca Homerskie porównania i epitety to w wierszu Herberta znak całkowicie nowoczesnej poetyki – ewentualnie użycie stosownych onomatopei. Deszcz o świcie „pada na blachę nieba”, zatoka „szeleści”, a namiotów nie porusza, co można byłoby zobaczyć, ale „czochra się” o nie poranny wiatr. Słyszać „kopyta, trzaskanie biczów, wołania, skrzypienie wozów”, „bramy otwierają się z trzaskiem”. Jedynie obiekty oddalone stają się widoczne i kiedy Homer nagle zmienia perspektywę, żołnierze „dwóch pułków pieszych i konnych” staną się „widni z daleka jak las”, a miecz ich wodza Agamemnona „zawadzi o słońce”. Gdy wojska ruszą, Homer usłyszy i da usłyszeć nam „szum potężny”, jaki wywołują żołnierze, ów „wspaniały hałas rzeczy”, który go ekscytuje, bo jest dla niego synonimem samego życia (cisi, niemi są u Homera-Herberta ludzie zmarli lub sparaliżowani śmiercią – „spętani [...] myślą o martwych wodach Erebu”) i bronią przeciwko śmiertelnemu lękowi. „Więc aby zmóc przerażenie, olbrzymią tarczę krzyku / Podnoszą nad sobą Grecy” (R 64). Dodajmy, że sam autor *Iliady* także wykazuje niezwykłą czułość na dźwięki, choćby wtedy, gdy w IV księdze eposu opisuje zgiełk bitewny, a naszkicowany przez Jerzego Łanowskiego obraz Homera jako biedaka, który posilając się w pałacowej kuchni nasłuchuje, co też dzieje się za ścianą, wydaje się bliski wyobrażeniu Herberta³³.

Ale powróćmy do opisywanej sytuacji liryczno-dramatycznej, by stwierdzić, że w scenie tej robi się coraz głośniejsze. Oto bowiem sama pieśń Homera rozbrzmiewa teraz prawdziwą „wrzawą”, a i poeta coraz bardziej unosi głos. „Walczą” zebrani na rynku ludzie, „walczą” Achajowie z Trojanami, „walczy” – niczym wojownik lub żeglarz na statku podczas szalejącej burzy – sam Homer, a te trzy równoczesne „bitwy” nakładają się na siebie i przenikają w „rapsodycznej” konstrukcji Herberta. Wspaniały, foniczny obraz przywołuje archaiczną pamięć poezji europejskiej. Ale nie chodzi przecież tylko o sztuczne odnowienie pierwotnej sytuacji oralnej, stylizację dawnego eposu, czy – wydrwiwaną przez Elzenberga – „parodię antyku”. Zbudowana przez Herberta sytuacja konkretyzuje „teorię eposu” Homera, ukazując „w działaniu” poetę, który, stając na przeciwko zaleźnionego i agresywnego tłumu, śpiewa o śmierci, oraz samą poezję – wywiedzione z ludzkiego nieszczęścia narzędzie walki! Swoją „głośną” pieśnią epicką Homer pra-

³² E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłum. Z. Żabicki. Warszawa 1964, s. 50.

³³ J. Łanowski, wstęp w: *Hom er, Iliada*. Przeł. K. Jeżewska. Wrocław 1981, s. XXIV. BN II 17.

gnie ostatecznie przekrzyczeć „zgiełk” świata, siłą głosu narzucić przeraźliwej i groźnej egzystencji zebranych wokół słuchaczy jakiś wyższy porządek. Ale czy ni to tak, jakby sam wywoływał śmiertelnie groźną burzę, tyle że epicką:

Czymże bowiem jest epos,
Jeśli nie węzłem grubym ludzi, żelastwa i bogów,
Szczepionych ze sobą w konwulsjach,
z czerwonym kogutem na szczycie. [R 64]

Krótko: w kulminacyjnym momencie radiowej „rapsodii” dokonuje Homer poetyckiego aktu walki, ustanawiając chwilową jedność pomiędzy sztuką a życiem. Na niej też oprze Herbert wzorzec przemiany swojego bohatera.

Ofiara

Zanim to jednak nastąpi, Herbertowski Poeta oślepnie, a zdarzenie to będzie kulminacyjnym momentem tej sceny – i całego dramatu. Już wiemy, jak dramat ten, a raczej radiowa „rapsodia”, został skomponowany, dlatego z uwagą śledzimy rozmowę Homera i Elpenora powracających z rynku. Ich dialog na rozpalonej słońcem drodze jest powolnym namysłem nad zdarzeniem, w które poprzednio zostaliśmy „wrzuceni”, a które teraz ujawnia zakryte dotąd znaczenie.

Znakiem nagłej zmiany jest w utworze Herberta cisza. Homer, ten wielki ekstatyczny recytator, milknie w pół słowa, by po „nagłej pauzie” zwrócić się już jedynie do syna. Trzykrotnie każe prowadzić się do domu. Nie tylko te repetycje w dramacie Herberta nadają zwykłym kwestiom sytuacyjnym dodatkowy sens. Homer koniecznie chce wrócić do domu, ponieważ jest to jego miejsce schronienia, gdzie opiekują się nim lekarze i żona. Ale idzie też tam, skąd wyszedł rano, by walczyć ze światem, a teraz wraca pokonany. Wreszcie porzuca gwarny rynek – zewnętrzny świat, by w ciszy przekroczyć pewną ważną granicę i wrócić do siebie – wewnętrznego. Na trop złożonej symboliki domu naprowadza nas zrazu imię Homerowego syna. Elpenor jest w *Odysei* symbolem ludzkiej słabości i zależności³⁴. Dwa razy ulega – najpierw czarom Kirke, a potem mocy wina, i dwa razy upada – staczając się w zwierzęcość i samą śmierć. Nie jest w stanie kierować swoim życiem i nawet umarły potrzebuje pomocy. Odyseusz usypuje mu grób, żeby go uwolnić. Ciekawe, że właśnie ten bohater patronuje pomocnikowi i przewodnikowi Homera. Zupełnie inny niż jego antyczny patron, bo rozsądny i odpowiedzialny, Elpenor Herberta spłaca niejako dług Odyseuszowi, a dokładniej autorowi *Odysei*. Jednocześnie nasyca scenę powrotu Homera znaczeniem symbolicznym wywiedzionym z eposu. Powolny marsz Homera, rozłożony na 10 stacji intymnego i poetyckiego dialogu ojca z synem – krok za krokiem, od pauzy do pauzy – jest powrotem ociemniałego starca do szpitala, ale też do grobu, z którego przecież wyjdzie kimś innym. Nowe wiersze Homera tak bardzo różnić się będą

³⁴ Elpenor był towarzyszem Odyseusza, jednym z tych, których Kirke zamieniła w wieprze, a potem przywróciła im ludzką postać. Bawił wraz z Odyseuszem na dworze pięknej czarodziejki. „Podczas przygotowań do odjazdu Elpenor zasnął po pijanemu na dachu domu, spadł i poniósł śmierć; ciało jego nie zostało pogrzebane. Odyseusz spotkał go w podziemiu i na jego prośby powrócił na wyspę Kirki, spalił jego zwłoki i usypał mu grób” (*Mała encyklopedia kultury antycznej*. Warszawa 1990, s.v.: *Elpenor*).

od jego dawnych pieśni, że po latach uczony Profesor przypisze je zupełnie innemu poecie!

„Co się stało, ojcze?” – zapyta Elpenor, ale Homer nie będzie potrafił mu odpowiedzieć. Sam zadaje podobne pytania: „Zupełnie nie rozumiem, co się stało. Jak myślisz?”, „Jak myślisz, to nie może tak zostać?” (R 65). Homer jest przerażony swoją nagłą ślepotą, nie może w nią uwierzyć, bada i opisuje swój stan. Przedtem, gdy upadł na statku, widział mgłę, teraz nie widzi nic, choć jego otwarte oczy – jak lustra – odbijają „drzewa” i „miasto”. Ma w oczach „kolor pustki”, a ta zaskakująca metafora istotnie zmienia nasz ogląd sytuacji Homera. Świat w „kolorze pustki” nie istnieje, świata nie ma, jeśli Homer nie może go dostrzec. Kiedy na moment zapomni o swoim kalectwie, podda się wizji ocienionego hotelu i zdobędzie się nawet na żart – nada mu nazwę: hotel „Pod Okiem Zeusa”, kalkulując, że taki szyld przyciągnie „pielgrzymów i umiarkowanych ateistów”. Żart ewokuje gryzącą ironię – wszak pod okiem boga Homer oślepił – ale też niewiarę poety, który w kwestii istnienia (świata) zdaje się ufać wyłącznie własnym oczom. „Co się stało, ojcze?” – pyta Elpenor. „Świat umarł” – zdaje się odpowiadać ślepy Homer.

Homer nie po raz pierwszy wciąga bogów w swoją „sprawę” ze światem. „Zrobiłem z eposu górę, ciężką materię, która się dźwiga z ziemi do nieba i sięga bogów” (R 60) – objaśniał. Wchodząc „w środek”, pomiędzy zabijających i zabijanych, sprowadzał bogów na ziemię i dźwigał ludzi do boskiego poziomu, ale też – zbliżał ich lęk do boskich oczu. „Część dochodu” z koncertu przeznaczał na „zakup szklanych oczu dla posągu Hery” (R 63), by ta nie tylko mogła widzieć, ale też wytrzymać widok cierpiących ludzi. Czyżby greccy bogowie ukarali Homera za taką śmiałość w sposób dla siebie właściwy – oślepiając go? Owszem, na dodatek wiele wskazuje na to, że boskiej karze towarzyszy w dramacie Herberta boska nagroda – dar jasnowidzenia. Homer nie staje się jednak kimś w rodzaju greckiego wieszczka Tejrezjasza. Bliższy jest mu Edyp, w łachmanach zdążający do Kolonos. „Opiekujesz się mną jak Antygona Edypem” (R ??) – powie Homer do Elpenora. Ale w Kolonos Edyp znajdzie śmierć, tymczasem ślepy Poeta „na trzeci dzień od wypadku” wyjdzie z ciemnego domu-grobu, by od początku uczyć się świata. Odmienia go cierpienie, które Herbert opatruje dyskretnymi i dla samego Homera niezrozumiałymi znakami, istotnie rozszerzającymi mitologiczną perspektywę.

Co naprawdę wydarzyło się na rynku w Milecie? Opisuując „koncert” Homera, wyliczaliśmy trzy bitwy prowadzone równocześnie przez bohaterów spod Troi, ludzi zgromadzonych na ulicy i samego Homera. Bitwy te splatają się ze sobą, tworząc ów niezwykły węzeł życia i głośniejszej, ekstatycznej poezji, która jest walką. Każde starcie przynosi śmierć. W Homerowej pieśni ginie woźnica, co zwraca naszą uwagę, gdyż nie jest to śmierć herosa, jak chce tego epicka tradycja, nie śmierć dzielnego Ajaksa czy „miłego” mu Eurylocha, ale anonimowego żołnierza, o którym potem ślepy Homer będzie pisał (!):

kiedy leży
przebity włócznią
a usta jego rany
domykają się [R 70]

Druga śmierć wydarza się na rynku: „Kiedy śpiewałem o śmierci woźnicy, widziałem jeszcze zupełnie dobrze. Zauważyłem, jak Sefar zostawił poderżnięte-

go barana, wytarł ręce z krwi o fartuch i ruszył ku nam” (R 66). Czy Sefar był rzeźnikiem, czy też ofiarnikiem? Grecy „składali ofiary przy każdej okazji zarówno w dni świąteczne, jak i w powszednie na intencję poszczególnych ludzi, rodzin, rodów i państwa”³⁵. Sefar mógł więc „poderżnąć” barana w ofierze, a zaplanowana przez Herberta synchronia zdarzeń powoduje, że baran ginie „w intencji” anonimowego woźnicy, co natychmiast wyróżnia tamten nagły zgon i powoduje, że inaczej zaczynamy odbierać opis poległego żołnierza, we „włóczni” i „ranie” dosłuchując się pogłosu zupełnie innej śmierci. Ta z kolei na nowo promieniuje semantycznie na czyn Sefara i jego ofiarne zwierzę. Owo niezwykle sprzężenie motywów i symboli w finale całej sceny czyni z „poetyckiego aktu walki” Homera akt nieco innej natury. Jego walka sama bowiem zamienia się nagle w ofiarowanie, czego Homer zrazu nie zauważa. „W tym momencie miałem ich wszystkich w ręku. Byłem szczęśliwy” (R 66) – „rekonstruuje” zdarzenie na rynku, ale nie wspomni o następnych kilku sekundach, po których w jego pieśni nastąpi nagła pauza. Dlaczego zamilkłeś, Homerze?

Homera pokonał lęk. Na widok zbliżającego się Sefara synchronia zdarzeń dokonała się w jego głowie i oto pojał nagle, że jedynym i ostatecznym przeznaczeniem kogoś, kto pragnie ocalić ludzi od strachu i samej śmierci, jest własna śmierć ofiarna. Dlatego kiedy zaśpiewa o kogucie wieńczącym ludzką piramidę nieszczęścia niczym „czerwony kur” płonące miasto, głos mu się nagle załamię, gdyż pojmie, że ów udomowiony ptak symbolizujący poetę budzącego i zagrywającego ludzi do walki – jego samego! – jest także zwierzęciem ofiarnym, składanym Asklepiosowi, bogu, który potrafił wskrzeszać zmarłych, za co został zabity przez samego Zeusa³⁶. W tym momencie bohaterski epos Homera przemienia się niespodziewanie w jego własną pieśń ofiarną: „opiewa przerażenie ten kogut, ten kogut, ten...” (R ??). Uderzony mocą własnej poezji, Homer traci wzrok i milknie, co oznacza dla niego śmierć, nie fizyczną jednak, ale „esencjalną”, jak powiedziałby ówczesny mentor Herberta, Henryk Elzenberg. Ofiara jednak otwiera groby!³⁷ Na trzeci dzień ociemniały Poeta wyjdzie z domu i ruszy do Milo.

Poezja pierwszego doświadczenia

Zanim jednak Homer opowie nam o tej „pielgrzymce”, słyszymy wiersz o tamaryszku. W *Rekonstrukcji* zajmuje on miejsce szczególne, pełniąc funkcję mostu łączącego dwie, odmiennie skonstruowane części „rapsodii”: dramatyczną, z jej punktem kulminacyjnym w postaci oralnego aktu poetyckiego, i liryczno-medytacyjną, w której słyszymy ściszony głos Homera mówiącego wiersze o zmiennej poetyce. W strukturze fabularnej dramatu wypowiedź ta (chronologicznie należąca już do drugiego etapu życia bohatera, ale pojawiająca się jeszcze przed jego

³⁵ *Ibidem*, s.v.: *Ofiara*.

³⁶ Sokrates w *Jaskini filozofów* Herberta nie zapomni przed śmiercią poprosić o ofiarowanie Asklepiosowi koguta.

³⁷ Kilkanaście wieków później kogut stanie się znakiem Jezusa Chrystusa, a zarazem emblematem poety głoszącego śmierć i zmartwychwstanie Ukrzyżowanego. Tę podwójną symbolikę przypomniał J. Liebert w wierszu *Koguty* (z tomu: *Gusta*. Warszawa, 1930), niewątpliwie znanym Herbertowi.

„osobistym wspomnieniem”) stanowi kontynuację rozważań Homera o poezji i zapowiada radykalną zmianę jego postawy:

opowiadałem bitwy
 baszty i okręty
 bohaterów zarzynanych
 i bohaterów zarzynających
 a zapomniałem o tym jednym
 opowiadałem burzę morską
 walenie się murów
 zboże płonące
 i przewrócone pagórki
 a zapomniałem o tamaryszku [R 70]

W metaforyczno-symbolicznej strukturze utworu wiersz ten stanowi wreszcie przejście w rejony zupełnie nowej świadomości Homera. Jest to świadomość mistyczna budowana na doświadczeniu śmierci wewnętrznej, której znakiem jest unicestwiająca (na chwilę) świat ślepotą poety.

Konstruując przemianę jego „spojrzenia” na rzeczywistość, Herbert podąża tradycyjnym duktem, który fabularnie prowadzi nas ku greckiej mitologii, metaforycznie zaś – ku mistyce³⁸. Otwiera mianowicie wewnętrzne oko poety. W wierszu o tamaryszku jest to dosłownie oko umierającego, śmiertelnie ранego żołnierza na sekundę przed zgonem, człowieka, który – jak ślepnący Homer – „nie widzi / ani morza / ani miasta / ani przyjaciela”, ale „widzi / tuż przy twarzy” (R 70) wiotką roślinę. Tamaryszek stanowi ostatni obraz, jaki zapisał się na siatkówce oka poległego żołnierza, i właśnie ten widok przyciągnie uwagę Homera. To prawdziwa rewolucja w jego dotychczasowej postawie. Po pierwsze, perspektywę własnego spojrzenia poeta porzuca na rzecz spojrzenia drugiego człowieka, w dodatku zwykłego, anonimowego żołnierza, którego upadek odnotował wprawdzie w swojej pieśni, ale przecież nie zamierzał poświęcić mu ani linijki więcej. Po drugie, koncentruje się na bardzo niewielkim fragmencie świata, radykalnie zawężając perspektywę swojej dotychczasowej twórczości i ograniczając jej przedmiot – oczywiście pozornie, czego nie dostrzeże zadufany Profesor. Oto bowiem, po trzecie, podążając za wzrokiem umierającego woźnicy, Homer dostrzega nagle coś, czego nigdy wcześniej nie dane było mu obserwować. Czyż tamaryszkowa witka nie ewokuje innego, pokrewnego obrazu drabiny, po której wspina się dusza zmarłego, by dotrzeć do punktu, skąd mogłaby „ulecieć w niebo”³⁹. Podobnie zabity woźnica:

wstępuje
 na najwyższą
 suchą gałązkę tamaryszku
 i omijając

³⁸ H. Elzenberg (*Kłopot z istnieniem*. Toruń 2002, s. 299) notuje: „Mistyka nie jest »uzupełnianiem« doświadczeń dostarczonych przez praktykę czy naukę; jest to rewolucja wewnętrzna, która wszystko do gruntu rozwała. Mistyka nie jest docieraniem do faktów, które przedtem były nieznanne, ale przebudowa podstaw umysłu i, w związku z tym, przebudową naszej wizji rzeczywistości”. Wydaje się, że takie rozumienie mistyki i mistyczności silnie oddziaływało na Herberta.

³⁹ Obraz z wiersza Herberta przywodzi na myśl inną, tajemniczą wędrowną filigranową duszę: „Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać / Tam domku i gniazdeczka –” (A. Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Jubileuszowe. T. 1. Warszawa 1955, s. ??).

liście brunatne i zielone
 stara się ulecieć w niebo
 bez skrzydeł, bez krwi, bez myśli
 bez – [R 71]

Szczeble tej metaforycznej drabiny wyznaczają kolejne fazy emancypowania się duchowego pierwiastka z człowieczej „otuliny”, jaką jest wyobraźnia („skrzydła”, czyli ludzka forma „metafizyczności”), ciało („krew” jako jego synekdocha) i świadomość („myśl”). W wierszu Homera lirycznym odpowiednikiem wędrówki duszy staje się forma prostego, coraz skromniejszego wyliczenia atrybutów człowieczeństwa, których pozbawia człowieka śmierć – przygotowując go do lotu. Utwór kończy nie znane także dotąd poecie zawieszenie głosu. Homer już nigdy nie będzie utożsamiać swojej poezji z krzykiem, gdyż nie lęk jako substancję ludzkiego życia, ale przecucie nowego, metafizycznego porządku uczyni jej przedmiotem.

Porzucenie siebie, współczucie, koncentracja na małym, umiejętność przebiccia się na „drugą stronę” bytu i „asceza” liryczna – oto najważniejsze cechy „przemiany” Homera, wpisane w wiersz o tamaryszku. Poeta ułożył go już po swojej „pielgrzymce do świętego miejsca”, gdzie nie doznał „cudownego” uleczenia, za to udało mu się unieść z nicości cały, przemieniony świat. Dokonało się to za sprawą serii epifanii, rozumianych tu jako niezwykle doświadczenie egzystencjalne, w którego wyniku podmiot zaczyna zauważać nie znane dotąd aspekty rzeczywistości, a nawet dostępuje nagłego objawienia „istoty bytu”. Ujawniają się one w dramacie Herberta na dwa sposoby, w dwóch, równoległe rozwijających się narracjach: we wspomnieniu Homera i w przywoływanych przez niego wierszach. Zwłaszcza funkcja liryków wydaje się szczególna, gdyż nie tylko nazywają one tamte, fundamentalne przeżycia, podsuwając zarazem ich poetycką interpretację, ale też niejako na nowo je organizują – a za sprawą takiego *medium*, jakim jest intymny i okalający przekaz radiowy – wręcz wywołują, choć w nieco innym porządku. Tu i teraz, w kręgu niezwykłych słów i dźwięków, dawne epifanie zapisane w wierszu odnawiają się w postaci poetycko-filozoficznej medytacji⁴⁰.

Najpierw Homer spotyka boga, a jest to spotkanie twarzą w twarz:

Przy źródle był okropny tłok. Zgodnie z instrukcją kapłanów trzeba było ochlapać się święconą wodą i głośno wypowiedzieć prośbę. Wrzask był nieopisany. „Hipiasz prosi, aby odrosła mu ucięta noga”. „Antyklea błaga, aby znów mogła rodzić i żeby mąż do niej wrócił”. Ja krzyczałem najgłośniejszym głosem ciemnym i ciężkim od łez: „Homer domaga się zwrotu oczu!”. Trzy dni i cudu nie było.

W nocy poszedłem do świątyni i powtórzyłem prośbę. Głos się owinął wokół kolumn, odbił się od pulapu i płasko upadł pod nogi. Wdrapałem się na ołtarz i dotknąłem twarzy boga. Usta miał zamknięte jak muszla. Był ślepy jak ja.

Zrobiło mi się żal i aby go pocieszyć, ułożyłem małą odę. [R 71]

Obraz ludzi błagających Zeusa Cudotwórcę o uleczenie i pomoc powraca w dra-

⁴⁰ Ukierunkowanie na realizację radiową epifanijnej poezji Herberta, która – jak formułuje to R. Nycza („*Niepewna jasność*” tekstu i „*wierność*” interpretacji. *Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito o kuszeniu Spinozy*”). W: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001, s. 256) – „staje się hermeneutyką nowoczesnego doświadczenia [epifanii]”, ciekawie wznacnia jej pragmatykę. Problematyka ta łączy się z szerszym tematem literatury epifanicznej rozpoznawanej przez Nycza w jego świetnej książce jako „współczesne medium poznania”.

macie niczym rewers innego obrazu – wielkiej bitwy. Pielgrzymka do „świętego miejsca”, potem ozdrowieńcze czynności są próbą złagodzenia cierpienia, ale i konsekwencją toczonych walki. Należą do tego samego porządku, tak jak wołanie skrzywdzonych i krzyk krzywdzących, jak epicka pieśń Homera i jego głośna prośba, która jest przeciwieństwem żądaniem. W dramacie Herberta jest to porządek, w którym bóg jest nieobecny, dlatego włączanie go w ludzki dramat poprzez pieśń („epos”, który „sięga bogów”) albo poprzez symboliczno-ironiczny gest („zakup szklanych oczu dla posagu Hery”) nie ma sensu. Ale o tym przekonuje się Homer dopiero tej niezwykłej nocy, kiedy wdrapał się na posąg Zeusa, by dotknąć jego twarzy. Milczenie i ślepotę rzeźby wydają się zrazu dalszym ciągiem oskarżenia boga o zupełną obojętność na ludzką krzywdę, tymczasem okazują się czymś zupełnie innym. Są emblematem boskości, którą pojmie Homer właśnie dzięki kalektwu! Wyrzeźbiony Zeus jest niemy i ślepy, ponieważ ani głos, ani też spojrzenie – narzędzie ludzkiej komunikacji ze światem – nie określają istoty boga ani też nie stanowią narzędzi jego poznania:

Rzucalem długo w górę
gruby sznur mego krzyku
aby cię ściągnąć na ziemię
wracała pusta pętla [R 72]

Bóg przemienionego Homera nie jest bogiem bezwzględny i okrutny. Jest bogiem nie „tego świata”, oderwany od niego niczym sam ślepy poeta. Wzruszony Homer lituje się nad nim, co u Herberta zawsze stanowi pierwszy krok ku tajemnicy. „Wewnętrzny okiem” ślepcy staje się dotyk, pod palcami Homera rodzi się współczucie, a zaraz po nim wiedza o bogu wymykającym się ludzkiej woli pojęcia go i zawłaszczenia, o bogu, który objawia się człowiekowi wtedy, gdy sam człowiek „znika”, tzn. nie próbuje go „złowić”, jak Homer rzucający w górę „gruby sznur” krzyku, albo „wyprowadzić” z siebie:

ani z krwi
ani z kości
ani nawet
z ciała myśli [R 72]

Akt poznania boga poprzez redukcję poznającego podmiotu przypomina u Herberta śmierć, tym razem jednak śmierć samego boga, na co naprowadza nas ów rzucający się w oczy paralelizm między zacytowanym fragmentem „ody” Homera a finałem jego „wiersza o tamaryszku”. Szczębelki „bez”, „bez”, „bez” i „ani”, „ani”, „ani” prowadzą nas w tym samym kierunku, ku „wielkiej ciszy”, w której „można wyczuć” (czułyimi palcami „niewidomego”):

puls twojego istnienia
nieustanny i znikliwy
jak fala światła

pociągający
jak wszystko czego nie ma
składam ci hołd
dotykając ciała
twojej nieobecności [R 72]

Ale bóg Homera nie umarł, on istnieje, tylko w wielkim zaprzeczeniu wszyst-

kiego, co niesie ludzkie poznanie. Jest Bogiem tych mistyków chrześcijańskich, którzy dla opisanego jego istoty odwoływali się do kategorii teologii negatywnej:

„Bóg”, u Areopagity [...], nie jest duszą i nie jest inteligencją, nie jest myślą, nie ma rozumu, nie jest światłem, nie jest potęgą ani też nie ma potęgi. Nie żyje i nie jest życiem. Nie jest duchem (tu zastrzeżenia); i znowu: nie zna rzeczy, które istnieją, nie ma w nim wiedzy⁴¹.

Zacytowany fragment rozmyślań Elzenberga dobrze wyraża sens przywołanego przez Herberta obrazu niemego i ślepego boga, celnie też opisuje świadomość Homera, układającego w ciemnej świątyni swoją „małą odę”. Co więcej, pytania formułowane przez Elzenberga na marginesie pism autora *Teologii mistycznej* przybliżają nas do istoty przemiany, jakiej doświadczył Homer.

Elzenberg pyta o sens posługiwania się kategorią „Boga” wobec „przedmiotu”, który został opisany tak, jak w zacytowanym fragmencie, a zwłaszcza o możliwość otaczania przedmiotu tego miłością, kochania go. I tak odpowiada:

Dotarcie do Nieokreślonego, utrzymanie go w polu swego widzenia, oddaje nam przysługę olbrzymią, wyzwala nas – w pewnym ograniczonym sensie – z pęt nieściśle tak zwanej „empirii” i z pęt dyskursu, burząc świat, który nas gniecie, i przywracając nam wolność. Uczucie jednak, które tu może się rodzić, to chyba raczej radość lub upojenie, nie miłość. Nieokreślone nie ma zalet, przymiotów, cnót, nie ma żadnej wartości, nic czego by się miłość mogła uchwycić. Można co najwyżej powiedzieć tak: kto dotarł do Nieokreślonego, może – jeśli stać go na to – skorzystać z odzyskanej swobody, by zająć się budowaniem świata własnego, lepszego niż ten, który zostawił za sobą. Dopiero ten, jako lepszy, można pokochać⁴².

Rozważania Elzenberga o miłości Boga nie są przypadkowe. Najważniejsze nurty mistyki chrześcijańskiej łączą bowiem koncepcję teologii negatywnej z postawą przemiany ludzkiej duszy, która najpierw dostępuje „oczyszczenia” w akcie całkowitego odrzucenia „pragnień stworzenia, a nawet wiedzy stworzenia”, by krocząc „drogą oświecenia”, dojść do „zjednoczenia z Bogiem”⁴³. Według św. Jana od Krzyża, Teresy z Avili czy św. Ignacego tym, co skłania człowieka do podjęcia mistycznej „wędrówki”, jest właśnie miłość. Ona też powoduje, że człowiek potrafi spojrzeć na siebie i innych okiem Stwórcy, a jako Boże stworzenie może być „reafirmowany w swej odmienności”⁴⁴. Punktem wyjścia jest więc krańcowe zaprzeczenie siebie i własnych możliwości poznania Boga, punktem dojścia – rozpoznanie się i odnalezienie w planie Bożej Opatrzności. Elzenberg zawiesza teologiczną refleksję nad istotą i funkcją miłości człowieka do Boga (i Boga do człowieka), dostrzega jednak niezwykle dopływ energii, jaki pojawia się w życiu tego, „kto dotarł do Nieokreślonego”. Istnienie owej energii łączyć będzie z wolnością od „pęt” rzeczywistości doświadczanej zmysłami i dyskursu stworzonego dla jej opisanego. „Oczyszczeni” z przyzwyczajenia „empirycznego” doświadczenia i poznania, wyposażeni w zdolność mistycznego transcendowania rzeczywistości, możemy na gruzach dawnego świata budować świat „lepszy” od starego, a doświadczeniu temu towarzyszyć będzie wielka „radość”, a nawet – „upojenie”.

W rozważaniach Elzenberga Bóg pozostaje „niemy” i „ślepy”, mimo to czło-

⁴¹ Elzenberg, *op. cit.*, s. 304.

⁴² *Ibidem*, s. 304.

⁴³ L. Dupres, *Wizja mistyczna*. W: *Inny wymiar*. Tłum. S. Lewandowska. Kraków 1991, s. 390–405.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 391.

wiek ulega niezwyklej „reafirmacji”. Podobnie dzieje się w *Rekonstrukcji poety*, chociaż Herbert ostatecznie nie zapomni o miłości: „Bogowie tak jak zakochani / lubią ogromne milczenie” (R 74) – wyzna Homer w swoim ostatnim wierszu z nowej serii.

Najpierw jednak powstaną liryki „zachwalające mały palec, tamaryszek i kamyki”. Upojony odkryciem „wielkiej ciszy” i „pulsu” bożego „istnienia”, Homer na nowo „dostrzega” siebie i świat dookolny, a proces ten przedstawi Herbert w sposób, który przywodzi na myśl doświadczenie ludzi niewidomych:

Nie miałem wiele czasu, żeby zajmować się bogiem. Działy się rzeczy ważniejsze. W ciemności i milczeniu dojrzewało moje ciało. Było jak ziemia na wiosnę, pełna nie przeczutyh możliwości. Moja skóra porastała nowym dotykiem. Zacząłem się odkrywać, badać i opisywać. [R 72]

W jednym z numerów „Tygodnika Powszechnego” z roku 1957 Tadeusz Żychiewicz relacjonując swoje wizyty w podwarszawskich Laskach, dokąd regularnie przyjeżdżał także Herbert:

Krysia ma lat siedemnaście i jest głuchociemna. [...]. Siostra Emmanuela wyprowadza Krysię spoza wielu, bardzo wielu zamkniętych drzwi [...]. Alfabet dotykowy. Pojęcia najprostsze: rzeczy – stół, kij. Szybkie dotyki palców na dłoni, konfrontacja z przedmiotem: plot, kwiat, woda. Potem czynności: iść, spać, usiąść, uklęknąć, wziąć, dać, trzymać. Stany: ciepło, zimno, chłód, wilgoć. Jest cicho, jest ciemno. Drzwi się otwierają, drzwi coraz więcej⁴⁵.

Ociemniały Homer także „patrzy” i „słucha” palcami, a jego dotyk staje się w dramacie Herberta konsekwentnie rozwijaną metaforą nowego „widzenia” świata, jego rewelacji, przez niewidomych i głuchych doświadczanej każdą cząstką ich wyczulonego ciała. Za „otwartymi drzwiami” kalectwa kryje się bowiem rzeczywistość trudna do uchwycenia przez ludzi zdrowych. „Tutaj często widzący uczą się w i d z i e ć” – napisał Żychiewicz⁴⁶.

Efektom tego niezwykłego procesu, który w dramacie Herberta przybiera kształt ponownych narodzin (metafora roślinnej wegetacji), będzie wiersz o „małym palcu lewej ręki”, którego podmiot z euforią „opisuje siebie”, długo nie mogąc się zdecydować, którą z części ciała uczynić punktem wyjścia. Powtarzający się spójnik „albo” wskazuje na ekscytującą wielość możliwości, a wybór najmniejszego palca lewej, mniej sprawnej ręki jest znakiem akceptacji, z jaką Homer „bada” własne ciało. „Przygląda się” mu z dystansem odkrywcy rzeczy nieznannej, a cennej, zachowując zarazem poczucie jego realności i absolutnej z nim tożsamości. Obcowanie z własnym ciałem przynosi w wierszu filozoficzną radość poznania rzeczywistości „danej” bezpośrednio, w miejscu pojęciowej analizy takich abstrakcji, jak „inne małe palce lewej ręki” (należące przecież do innych ludzi), poja-

⁴⁵ T. Ż y c h i e w i c z, *Otworzyć ludziom świat*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 17. Przedruk w książce: *Ludzie Lasek*. Oprac. i wstęp T. M a z o w i e c k i. Warszawa 2000, s. 26. Tam także fragmenty dziennika s. Emmanueli Jezierskiej zatytułowane *Człowiek*, poświęcone pracy z głuchociemną dziewczynką, o której pisze Żychiewicz. W latach pięćdziesiątych Herbert wielokrotnie odwiedzał dom zakonny w Laskach, gdzie siostry franciszkanki do dzisiaj opiekują się niewidomymi dziećmi. W Laskach Herbert spotykał się m.in. z J. Zawieyskim, którego uczynił swoim doradcą i mentorem. Zob. Z. H e r b e r t, J. Z a w i e y s k i. *Korespondencja 1949–1967*. Opracowanie P. K ą d z i e l a. Warszawa 2002.

⁴⁶ Ż y c h i e w i c z, *op. cit.*, s. 29.

wia się doświadczenie zjednoczenia z poznawaniem nie tylko w wymiarze empirycznym i egzystencjalnym („mamy wspólną datę urodzin / wspólną datę śmierci / i wspólną samotność”, R ??), ale także ontologicznym. Kontemplacja własnego palca daje rewelacyjne poczucie jedności bytu!

W stanie euforii i poznawczej satysfakcji Homer „bardzo ostrożnie” zaczyna także „badać świat”, wyrażając poczucie całkowitej nieprzydatności nabytej poprzednio wiedzy i nieskuteczności dawnej metody poznania („Wszystko, co dotychczas o nim wiedziałem, było nieprzydatne. Jak dekoracje z innej sztuki”, R 73). Najbardziej charakterystyczna staje się redukcja poznawanego przedmiotu, jakby dostosowanego do skali i możliwości badającego podmiotu („Trzeba było poznawać na nowo, zaczynając nie od Troi, nie od Achillesa, ale od sandału, od sprzączki przy sandale, od kamyka potrąconego niedbale na drodze”, R 73). Podobnie jednak jak w przypadku palca część z powodzeniem zastępuje całość i oto „badając” kamyk, a dokładniej, kreując jego metaforyczną istotę, niedawny epik, zbuntowany przeciwko filologicznym uroszczeniom, w kontemplacyjnym skupieniu – zupełnie niespodziewanie – ożywia klasyczne pojęcia ładu, miary, harmonii i spokoju! Jakże hołdujący im Profesor mógł zlekceważyć wiersz o kamyku „pilnującym swych granic / wypełnionym dokładnie kamiennym sensem” (R ??), jakże mógł nazwać „karłem” poetę, który w kamyku dostrzega „doskonałość”, „słuszność” „godność” i „szlachetność”? Czyż nie zauważył, że kamyk patrzy „okiem spokojnym bardzo jasnym” (R 34)? Zobaczył sam kamyk, czyli przedmiot, nie dostrzegł natomiast podmiotu wiersza i kategorii, które organizują jego poznanie.

Kamyk jest „stworzeniem” doskonałym, ale zarazem doskonale obcym Homerowi. Poeta czuje się samotny zarówno wobec boga, „znikliwego” jak fala światła, jak i wobec świata materialnego. Nie jest to jednak samotność alienująca. Przeciwnie, stając wobec tajemnicy „nieobecności” i odrębności, Homer zyskuje nową świadomość istoty rzeczywistości, poznaje ją, umie nazwać i – co najważniejsze – zaakceptować. Wychodząc od mistycznego doświadczenia wewnętrznej „śmierci”, przez medytację nad „naturą” boga, kontemplację ciała i materii zyskuje poczucie wielkiej afirmacji życia, które przekuwa następnie w przesłanie do innych. Jego osobiste wyznanie liryczne przekształca się ostatecznie w apel, pouczenie, przepis na dobre życie. Poeta zbiera i na nowo „redaguje” odkryte prawdy, zwracając się do tych, którzy widzą, tzn. mogą popełnić dawny błąd poety. Ostatecznym przesłaniem Homera staje się wezwanie do mistycznej kontemplacji świata, który oprócz „wrzasku początku i końca” rozbrzmiewa innym „głosem”, niesłyszalnym dla zwykłego ucha, ale możliwym do wychwycenia za pomocą odrębnych „rezonatorów”. W finale lirycznego „apelu” Homera pojawia się obraz liry, która „nie ma głosu”, a zarazem – paradoksalnie – „ma wszystkie”. O jakich głosach mowa? Nie o tych, którymi rozbrzmiewał ruchliwy rynek Miletu – nie o ludzkim krzyku, któremu wtóruje poeta, raczej o tych, które „emituje” świat postrzegany w stanie zachwycenia:

Między krzykiem narodzin
a krzykiem śmierci
obserwujcie swoje paznokcie
zachód słońca
ogon ryby
a tego co zobaczycie
nie wynoście na rynek

nie sprzedawajcie po cenach okazjnych
nie krzyczcie [R 74]

Czy niesłyszalne „głosy” świata, które przechowuje milcząca lira z wiersza Homera, współbrzmia z „kapelą wiekuiстых głosów”, którymi rozbrzmiewa kosmos Pitagorasa?⁴⁷ Tylko w dalekim, etycznym planie formułowanego przez poetę przesłania. Jak wiemy, grecki filozof ustanawia bezpośrednią relację między „muzyczną” regułą uniwersum a porządkiem „doskonałych idei”: rozumności, sprawiedliwości, miłości. „Ucho twoje zachwyca ład tego czystego świata” – powie Pitagoras, parafrazowany przez Paula Valery⁴⁸. Słaby, ograniczony, nierozumny człowiek winien kierować na owe idee swój umysł, dążąc do boskiej doskonałości. Podobnie Homer, który zapisując w swoich kontemplacyjnych wierszach zachwyt nad światem, pragnie „wyprowadzić” z nich „nowych ludzi”, takich, „którzy nie będą dodawali żelaza do żelaza, krzyku do krzyku, przerażenia do przerażenia” [R 75]. Jednak harmonii ich przemienionego życia ostrożny Homer nie szuka w idealnym niebie filozofów, ale w naturze i ludzkich uczuciach: „Można przecież ziarno do ziarna, liść do liścia, wzruszenie do wzruszenia” (R ??). Trochę nas krępuje pozorna naiwność Homera, pamiętajmy jednak, że autorem tej romantycznej, wręcz sentymentalnej wizji nie jest „człowiek u szczytu kariery”, wzięty artysta i przyszyły właściciel pięciogwiazdkowego hotelu, ale samotny ślepiec, od podstaw odbudowujący swój świat. To kaleka z Milo, obdarzony jednak o wiele większą mocą niż walczący poeta z Miletu.

Przemieniony Homer nazywa siebie „trawą”, która porasta ruiny, wręcz „zdo-bywa je”, jest bowiem silniejsza od największej katastrofy, a motyw ten, dodany do „ziaren” i „liści” – znaków roślinnej vegetacji – prowadzi nas wprost ku *zoé*, owemu nieokreślonymu, ale też „nie mającemu kresu”, żywiołowemu i nieskończonemu pojęciu samego życia, któremu starożytni Grecy przeciwstawiali *bios* – żywot o wyraźnych cechach nadawanych mu przez człowieka i zbiorowość (opisany układał się w biografie i... historię). Profesorska charakterystyka Anonima z Miletu nie jest niczym innym, jak właśnie próbą uchwycenia *bios* starożytnego poety. Wprawdzie pierwsza część dramatu Herberta zaprzecza temu wizerunkowi, podsuwa jednak inny, nie „człowieka sukcesu”, ale „wojownika”. W obu przypadkach wartością staje się *bios*, zmiana zaś, poetycka metamorfoza, którą konstruuje Herbert, polega na zanurzeniu w *zoé*. Trudno więc się dziwić archeologowi o klasycznych gustach, iż lekceważy on Anonima z Milo, wszak w *Iliadzie* słowo „*zo-ein*” oznacza „raczej przyziemny i pozbawiony cech charakterystycznych tok życia”⁴⁹. Ale uwaga, słowo to – jak podpowiada Karl Kerényi – ma często u Homera „postać dwojaką, odpowiadającą jakiemuś egzystencjalnemu minimum: »żyć i oglądać światło dnia«, »żyć i otwartymi oczyma spoglądać na ziemię«, »żyć i być«”.

⁴⁷ O „demuzycyzacji” Herbertowego świata pisze R. Przybylski w eseju *Między cierpieniem i formą* (w: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978). Prezentowana przeze mnie interpretacja *Rekonstrukcji poety* pozostaje częściowo polemiczna wobec tezy Przybylskiego. Zob. także J. K o p c i ń s k i, *Rejestracje i rytuały. O „Lalku” Zbigniewa Herberta*. W zb.: *Poznawanie Herberta*. T. 2. Wybór i wstęp A. F r a n a s z e k. Kraków 2000.

⁴⁸ P. V a l e r y, *Estetyka słowa. Szkice*. Przeł. D. E s k a, A. F r y b e s o w a. Warszawa 1971, s. 206.

⁴⁹ K. K e r e n y i, *Dionizos. Archetyp niezniszczalnego życia*. Przeł. I. K a n i a. Kraków 1997, s. 17.

Stan ten Kerényi nazwie także „doświadczeniem najpierwszym ze wszystkich” („jak po omdleniu odzyskujemy ś w i a d o m o ś ć d o ś w i a d c z e n i a”) i przypomni, że neoplatonicy nazywali *zoé* „czasem duszy”, w którym „krąży ona i przechodzi z jednego *bios* do drugiego, co bliskie wydaje się opisywanej wcześniejszej świadomości mistycznej podmiotu odbudowującego świat po katastrofie⁵⁰. Siedzący na ruinie i „zachwalający mały palec, tamaryszek, kamyki” ślepy Homer Herberta staje się w finale jego dramatu poetą „egzystencjalnego minimum”, którego umysł otwiera się na „Nieokreślone” (Elzenberg), a stan ten – zapisany w wierszach – może okazać się początkiem życia o zupełnie nowym kształcie.

Dla Profesora postawa taka oznaczać będzie jedynie regres... Należy mu przyznać rację. Afirmacja natury i uczucia przy całkowitej rezygnacji z tematów „wojennych i historycznych”, marginalizacja siebie jako artysty, który nie staje do walki z ludźmi i bogami, ale samotny siedzi „na najniższym stopniu świątyni”, niechęć do jakichkolwiek form artystycznego monumentalizmu, pozbycie się lęku przed śmiercią i związany z tym, oszałamiający „brak dystansu między człowiekiem a transcendencją” są dla poety greckiego rzeczywistym regresem w obcą mu duchowość i sztukę⁵¹. Gdybyśmy spojrzeli na dwóch poetów z dramatu Herberta okiem historyka religii, Anonim z Milo okazałby się w istocie nie-greckim poprzednikiem bardzo greckiego Anonima z Miletu (w VIII wieku p.n.e. Milet był najprężniej rozwijającą się kolonią grecką). Przemieniony Homer Herberta okazałaby się bowiem Minojczykiem, czemu przyświadcza mapa historycznej Grecji, wyspę Melos (lub Milos) włączającą w obręb kultury kretańskiej! Jak widzimy, w dramacie autora *Labiryntu nad morzem* tradycja Homera rzeczywiście nabiera „nowych perspektyw”... „Rekonstrukcja” jego życia i sztuki prowadzi nas bowiem do Knossos, ku źródłom kultury europejskiej – i „archetypowi niezniszczalnego życia”. „Z malowideł sarkofagu emanuje niezmożona wiara w nieśmiertelność, przekonanie, że życie jest nie zniszczalne. Jest to mocna i prawie radosna pieśń o rezurekcyj” – napisze Herbert w finale swojej „rekonstrukcji” malowidła z Hagii Triady⁵². Nie Achilles, nie płonąca Troja, ale sandał, sprzączka, kamyk. Teraz wydaje się jasne, dlaczego w *Rekonstrukcji poety* pada nazwisko Evansa, a nie Schliemanna...

Maski poetów

Wiersze o tamaryszku, kamyku i palcu lewej dłoni włączy Herbert do tomu *Studium przedmiotu* (1961), wydanego kilka miesięcy po ogłoszeniu w „Więzi” *Rekonstrukcji poety*. O tomie tym Jacek Brzozowski napisze, iż jest to „książka, w której Herbert określa dla siebie granice, możliwości i sens poezji”. Dla siebie, ale także dla swoich odbiorców, gdyż *Studium przedmiotu* to również „książka, którą poeta broni się – jak umie najlepiej: poetycko – przed czytelnickimi nieporozumieniami”. Dotyczą one jego – ujawnianej w wierszach – postawy względem świata i ludzi. Mówiąc niejako „głosem” poety, pisze Brzozowski w szkicu *Antyk Herberta*: „Nie wyjaśniam tajemnicy ani nie opisuję świata wprost [...], bo to jest

⁵⁰ *Ibidem*, s. 16–19. Podkreśl. J. K.

⁵¹ *Ibidem*, s. 25.

⁵² Herbert, *Labirynt nad morzem*, op. cit., s. 19.

nierozdzielne, ale nie jestem również zimnym estetą, bezdusznym cyzelatorem pięknych zdań i erudycyjnych aluzji⁵³. Wydaje się, że *Rekonstrukcja poety* – badana teraz z perspektywy historycznoliterackiej – nieco inaczej zakreśla „granice” Herberta. Kwestią kapitalną okazuje się pytanie o status Homera przemawiającego do nas słowami wierszy Herberta.

Czy Homer jest dramatyczno-lirycznym *alter ego* współczesnego poety, czy też wyłącznie samoistnym bohaterem fabularnego utworu? Przeciwnicy traktowania wypowiedzi „przemienionego” Homera jako maski Herberta wskażą na fabularne sfunkcjonalizowanie jego trzech liryków, których sens może być odmienny od zaproponowanego tu, jeżeli czytać je w oderwaniu od skonstruowanego przez poetę układu dramatycznego i – szczególnie – poza kontekstem pozostałych dwóch wierszy, które nie weszły do żadnego zbioru utworów, ustępując niejako miejsca kolejnym lirykom z tomu *Studium przedmiotu*. A są to wypowiedzi zdecydowanie obniżające temperaturę epifanicznego doświadczenia zapisanego w *Rekonstrukcji poety*, choć nie przekreślające jego istoty. Wiersze *Objawienie*, *Głos wewnętrzny* i *Do moich kości* tworzą układ symetryczny wobec *Próby opisu*, *Kamyka* i *Tamaryszku*, wyrażając wielkie rozczarowanie możliwościami poznawczymi lirycznego „ja” (które jest poetą). W tekście dramatycznym możliwości te zostają ani podważone, ani nawet ironicznie zrelatywizowane. Herbertowi zależy na tym, byśmy uwierzyli w przemianę Homera i sens jego przesłania. Bohater ów nie jest też kimś w rodzaju pięknego Arijona z wiersza o takim tytule, w którego harmonijny świat – przypominający nieco raj greckich bogów o uszach „zaróżowionych od snu i szczęścia” z pieśni Homera – nie wierzymy, jak nie wierzymy w realność operowej dekoracji. Jest poetą, który na dnie bolesnej, osobistej klęski doświadczył przemiany umysłu i dlatego stać go na budujące słowa nadziei. Wyciszając autoironię – choć nie likwidując jej ostatecznie – wzmacnia Herbert sens i moc tego zdarzenia. W takim też ujęciu *Rekonstrukcja poety* otwiera nie tylko mistyczny, ale także etyczny horyzont jego wierszy.

Czytając wyłącznie utwory liryczne z pierwszych 4 tomów poety, podobny moment w rozwoju twórczości Herberta dostrzeże Brzozowski dopiero 10 lat po opublikowaniu interesującego nas dramatu:

Powiedzmy, dla skrótowości, tak: gdyby Herbert był romantykiem, zapewne nastąpiłby gdzieś w tym miejscu jego akces do rodziny poetów-mystyków. Ponieważ jest klasykiem, ponieważ obowiązuje go Tukitydesowa wierność, która bierze się z umiaru i dystansu, i ponieważ jest poetą, a nie filozofem, jego doświadczenie, doświadczenie mistycznej nocy Kartezjusza i bliskiej mistyce etyki Elzenberga, musi odnaleźć, aby mogło zostać wypowiedziane, uobiektywizującą formułę literacką. Istnieje taka: bohater literacki⁵⁴.

Będzie nim oczywiście Pan Cogito. Ale wcześniej wymyśli Herbert inną „formułę literacką”, inną maskę czy dramatyczno-liryczne narzędzie. Wymyśli przemienionego Homera jako bohatera i wykonawcę radiowej „rapsodii” czyli – osobistego posłańca. Homer jest posłańcem takiego poety, który na ruinach spalonego miasta (*O Troi*) zamiast upragnionego „głosu” słyszy tylko „szmery/klaskanie wybuchy” (*Głos*); jest posłańcem poety, który mimo swojego „kalectwa” wierzy w ukryty, transcendentny porządek świata (a czasem doświadcza go jakimś nie-

⁵³ J. Brzozowski, *Antyk Herberta*. W zb.: *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 257.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 263.

znanym, „wewnętrznym” zmysłem); jest posłańcem twórcy, który o swojej wierze i rzadkim doświadczeniu „archetypu niezniszczalnego życia” chce mówić innym ludziom i dlatego posyła go do nich w przekonaniu, że tylko w ten sposób, poprzez mistyczne zanurzenie w *zoé* można odbudować harmonię ich indywidualnego i zbiorowego *bios*. Nazywam przemienionego Homera posłańcem, a więc kimś, kto podąża z adresowaną do kogoś wiadomością, gdyż to właśnie założony przez Herberta odbiorca jego utworu przesądza w moim przekonaniu o kształcie formułowanego w nim przesłania – i mojej interpretacji *Rekonstrukcji poety*. Ale kim on jest? Do kogo mówi Herbert w masce Anonima z Milo?

Po pierwsze do tych, którzy „stoją zapatrzeni jeszcze w wielki pożar epopei” – do odbiorców pieśni Anonima z Miletu, który to bohater także jest maską, ale nie Herberta! Tej założonej podwójności twarzy kryjących się pod dwoma maskami artystycznymi dotychczasowi interpretatorzy *Rekonstrukcji poety* zdawali się nie zauważać. Jacek Łukasiewicz w swoim niedawnym, niezwykle interesującym, eseju pisze:

Autor słuchowiska porównuje się z Homerem lirykiem, choć się z nim nie utożsamia. Wkłada w usta Homera swoje własne wiersze, ale wcześniej nie napisał przecież, jak Homer, eposów. Nie tylko dlatego, że był na to za młody, ale i dlatego, że w tych czasach nie było to już możliwe. Zburzoną Warszawę porównał wprawdzie w *Strunie światła* do Troi, lecz do pisania eposu nikt wtedy nie był zdolny. Współczuje więc Herbert z Homerem, lecz w sposób ograniczony, na ile potrafi. Chciałby do niego dorosnąć, ale w pewnym sensie go obniża, gdyż potrafi prawdziwie zrozumieć swojego bohatera nie poprzez *Iliadę*, lecz tylko poprzez przypisywane mu swoje własne wiersze⁵⁵.

Nieco inaczej rozumiem relacje łączące Herberta z dwoma stworzonymi przez niego Anonimami (czyli jednym, doświadczającym przemiany, Homerem). Warto zrazu zauważyć, że komponując kluczową dla dramatu scenę „koncertu” Anonima z Miletu Herbert udowadnia, iż jest w stanie nie tylko wnikać w świadomość i uczucia greckiego epika, ale też w sposób niezwykle posługiwać się jego poetyką. Gra toczy się tu jednak o coś więcej, a mianowicie o kreację pewnej XX-wiecznej postawy twórczej, z założenia różnej od tej, którą w drugiej części utworu zaprezentuje Anonim z Milo, przemawiający wierszami samego Herberta. Mówiąc o postawie twórczej, mam na myśli kwestię o wiele ważniejszą, niż uprawiany przez Homera gatunek, rzeczywiście muzealny, ale przecież w dramacie traktowany nie jako zbiór archaicznych konwencji czy historyczny model poetyki. Homerowska epopeja, epos, poemat są w *Rekonstrukcji poety* czymś więcej niż stylizacją. Są realizacją charakterystycznej odmiany poezji, którą chciałbym nazywać *p o e z j ą w a l k i*, rozumiejąc tę formułę szeroko, bo nie tylko w znaczeniu dzieła poświęconego wojnie, walce, zabijaniu, ale także, a może przede wszystkim, w znaczeniu literatury, której podmiot zostaje wykreowany na uczestnika bitwy, wręcz sprawcę śmierci i zniszczenia. Takim właśnie poetą jest „walczący” na rynku Anonim z Miletu, a fakt, iż jego „poetycki akt walki” przyjmuje w dramacie formę pieśni epickiej, wydaje się drugorzędny wobec narzuconej mu postawy, której Herbert absolutnie nie postrzegał w kategoriach muzealnych, ponieważ – pragnął ją przewyciężyć.

Przemiana Homera jest bowiem także figurą generacyjnej „zmiany warty” w poezji polskiej. Pod maską poety z Miletu dostrzegam twarze młodych poetów

⁵⁵ J. Łukasiewicz, *Herbert*. Wrocław 2001, s. 62.

czasów wojny, o których upominał się Herbert w roku 1957 na łamach „Twórczości”⁵⁶ i z którymi żegnał się podczas swojego ostatniego wieczoru autorskiego, na dwa miesiące przed śmiercią⁵⁷:

Moja najbliższa
tak
że czuję ich gorący oddech na karku
zmiana warty
po której trzeba było zająć miejsce w sztafecie
Krzysztof Kamil Baczyński

Pokolenie głupio nazwane pokoleniem kolumbów.

Chociaż nie jest żadnym odkryciem – i o tym właśnie pisali – banalne odkrycie śmierci, gdy ich dusze pragnęły życia, przygody, Boga i prawdy.

Baczyński prawie cały z ducha Słowackiego.
Omgłony świat
widziany przez krwawy kurz bitewny
bolesny jak szkło w oku
niekiedy nazbyt metaforyczny
goniący spienioną powierzchnią obrazów

A na poprzedniej stronie:

Tadeusz Gajcy. Najbliższy krewny Norwida, najpewniej chyba, ów późny wnuk, który nie minie obojętnie pisma. Materia jego poezji z ognistego proroczego snu⁵⁸.

Rysy Tadeusza Gajcego, autora dramatu *Homer i Orchidea* i wiersza *Legenda o Homerze*, szczególnie wyraźnie przebijają spod antycznej maski Anonima z Miletu. Oba utwory, ze względu na zawartą w nich kreację poety – bohatera dramatycznego⁵⁹ i podmiotu wypowiedzi lirycznej – okazują się kluczowe dla proponowanej tu interpretacji, która odsyła nas zrazu do poezji katastrofistów, przede wszystkim Józefa Czechowicza, ale także do twórców z kręgu Awangardy Krakowskiej. Oto fragment wiersza *Z błyskawic* Juliana Przybosia:

Ze słów, którymi szliśmy, natchnieni, wierną aleją,
wynurzyła się wzburzona rzeka;
mrok gęstniał w dwa równoległe brzegi, od kroków niestale.

Liczyłem sekundy na drzewa, rozważane zawieją,
I, w gniewie,
Ramieniem wydłużonym od okrzyku zerwałem
Most, który się przed wzgórzem ociągał i zwlekał⁶⁰

⁵⁶ Zob. też Z. Herbert, *Książka gruba i żenująca*. W: *Węzeł gordyjski*, s. 468–469: „Polegli w Powstaniu poeci warszawscy wciąż są za mało znani czytelnikowi polskiemu. Trzeba wznówić Gajcego. Czekamy na pełne wydanie Krzysztofa Baczyńskiego. Zdzisławowi Stroińskiemu poskapiono nawet małego wyboru”.

⁵⁷ Z. Herbert, słowo na wieczorne poetyckim w Teatrze Narodowym 25 1998. W: *Węzeł gordyjski*, s. 98.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 98, 97.

⁵⁹ Wyobrażenia Gajcego i Herberta podąża podobnymi ścieżkami, obaj też posługują się – ważną dla teatru pierwszej połowy XX wieku – konwencją kostiumowego dramatu o współczesnym artyście. Zob. na ten temat J. Wachowski, *Topika antyczna w polskim dramacie współczesnym*. W zb.: *Dramat i teatr polski po roku 1945*. Red. J. Popiel. Kraków 1994.

⁶⁰ J. Przybóś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Belcerzan. Wybór A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 34. BN I 266.

Charakterystyczny dla Przybosa obraz poetycki zawiera najważniejsze składniki postawy, którą wcześniej, w odniesieniu do Homera przemawiającego na rynku w Milecie, nazwałem „poetyckim aktem walki”. W jego centrum znajduje się poeta, którego słowa i gesty skupiają w sobie moc boskiej kreacji, nie służą jednak tworzeniu, ale katastrofie. Bohater i sprawca tej niezwyklej sytuacji lirycznej dokonuje świadomego, choć tylko potencjalnego aktu zniszczenia: „w gniewie” wzma-ga rzeczny nurt, powoduje zawieję pośród drzew, zrywa most, wywołuje burzę. Jest agresorem, a jego słowo, potęgujące siłę wyciągniętego ramienia, to broń. Słowo i gest w wierszu Przybosa przyjmują kształt błyskawicy, którą podmiot tego utworu atakuje świat niczym starotestamentowy Jahwe.

Rozświetlająca i zapalająca świat błyskawica to kluczowy obraz katastroficznych wizji Czechowicza, a zarazem metafora samego aktu twórczego:

posługiwały mi burze
widziałem dno
cień mnie swym głosem urzekł
apokalipsą zbudził
czy to jest sprawa ludzi
opowiadać komu
nucę
powiniennem bym błyskać i grzmieć

– wyznaje podmiot „elegii niemocy”⁶¹. Moc poetycką wyrażać będzie w wierszach Czechowicza obraz uderzającego, rozświetlającego ludzki padół i niszczącego pioruna, który na stałe zwiąże poeta z obrazem człowieka o pulsujących skroniach, nabrzmiątych oczach i rozpalonej głowie – figurą twórcy, który rzuca się w dół, by „błyskać i grzmieć”, tj. wywołać we własnej wyobraźni kolejną wizję:

iskry z czarnego metalu
myśli od prądów osłabłe
opad żalu
z nagła zorza zadrzała
światlistość widzę ciała⁶²

Już nie ramię przedłużone słowem, jak w wierszu Przybosa, ale całe ciało poety wprowadzającego się w stan wizyjnego napięcia staje się błyskawicą, która w innych utworach Czechowicza zapala świat⁶³. Istota aktu pozostaje jednak ta sama: podmiot ujawnianych czynności kreacyjnych staje się podmiotem i sprawcą katastrofy.

W wierszu Tadeusza Gajcego – kontynuatora poetyki Józefa Czechowicza oraz

⁶¹ J. Czechowicz, *Poezje zebrane*. Zebrał i oprac. A. Matylda. Wstęp M. Jakitowicz. Toruń 1997, s. 124.

⁶² *Ibidem*, s. 123

⁶³ Dokładniej o kreacji „podmiotu czynności katastroficznych” w poezji J. Czechowicza piszę w tekście *Powieszony podpalacz* („Roczniki Humanistyczne Towarzystwa Naukowego KUL” t. 48 (2000)). Nie bez znaczenia dla zrozumienia mechanizmu wizjotwórczych projekcji Czechowicza pozostają informacje o jego chorobie oczu, a nawet przejściowej ślepotcie, pojawiającej się na tle nerwowym. Zob. J. Witani, *Janusowa twarz poety. Rekonstrukcja biografii Józefa Czechowicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 4: „W liście z dnia 16 maja poeta pisze: »Skończyło się na wielkim strachu, bo prawie nic nie bolało« [mowa o operacji oka]. Strach nie minął jednak. Odtąd zatrwająca obsesja utraty wzroku nie opuszcza Czechowicza nigdy”. Postać ślepnącego Homera zarówno w utworach Gajcego, jak i w dramacie Herberta może być aluzją do osoby Czechowicza.

innych katastrofistów, którym nie obcy był gest anarchiczny i niwelujący⁶⁴ – ta podwójna moc przypisana zostaje właśnie Homerowi:

Na wozzystym jarmarku, gdzie farby nierówne
Korali i lusterek – tam
Kupił drewniany instrument
Pelen dzwoniących gam.

Lutnię podobno. Więc uczył
Struny niezwykle cienkie
Wielu łagodnych nutek
Przejęty bólem i lękiem.

Na wybrzeżu, gdzie chudy chart
Nozdrza podał ku górze i smyczę
Ściągał twardo – on grał
I uciszał rośliny nieliczne.

Tańczyła sól. Wiatry krzepły,
Ptaki zaczęły płonać,
Wielkie łodzie pękały jak miazdżone orzechy
I zsuwała się ziemia ku domom⁶⁵.

Wiersz jest liryczną opowieścią o poecie, który nie może zapanować nad mocą własnej wyobraźni. Homer chce być poetą „łagodnych nutek”, wygrywanych na „strunach niezwykle cienkich”, a więc brzmiących wysoko, ale to tylko marzenie twórcy, który – jakby wbrew własnej woli – rozpętuje prawdziwy kataklizm. Niczym jego mitologiczny ziomek, Orfeusz, Homer włada naturą, ale jego moc jest mocą niszczącą. Podpala ptaki, ale też – podpala „młodość”, niszczy miasta, których mieszkańcy wznoszą „żałosny lament”, cierpieniem zarażając „wrzeszczące” obłoki (bliski obu poetom motyw bitewnego zgiełku). „Ból” i „lęk”, które mieszkają w Homerze, powodują w efekcie ból i lęk w innych ludziach, rodzą pieśń apokaliptyczną, którą 17 lat od napisania utworu sparafrazuje – czy wręcz streści! – Herbert w swoim dramacie. „Wielkie łodzie pękały jak miazdżone orzechy” – to Gajcy; „opowiadałem burzę morską” – a to Herbert; „ptaki zaczęły płonać” – Gajcy; „zboże płonać” – Herbert; „i zsuwała się ziemia ku domom” – Gajcy; „i przewrócone pagórki” – Herbert. „Poetycki akt walki” Homera (w jego lirycznym streszczeniu) odsyła nas wprost do wiersza Gajcego!

Herbert ostatecznie odbiera Homerowi moc zniszczenia. Przerażony własnym dziełem poeta z *Legendy* „zatrzymuje struny” – narzędzia przemocy, ale nie mamy pewności, czy nie zagra ponownie. Ten podwójny gest – gest podjęcia pieśni, któ-

⁶⁴ Należał do nich przede wszystkim J. Zagórski, któremu K. D y b c i a k (*W kręgu mitu katastroficznego*. W: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 77) przypisał postawę „anarchiczną, kontynuującą niwelację wartości teraz egzystujących, dążącą do chaosu”. O wpływie poetyki Drugiej Awangardy na język młodych poetów czasów wojny pisał Herbert w szkicu *Uwagi o poezji Józefa Czechowicza (Węzeł gordyjski)*, s. 423–424): „Nowe pokolenie poetów owego czasu, bogate w talenty i niepokoje, nazwano z braku lepszego terminu Drugą Awangardą. Od Pierwszej Awangardy różnili się młodzi znacznie, choćby brakiem normatywnej poetyki, nieufnością do mitu cywilizacji, wyzwalającej rzekomo człowieka, i wznagającą się nutą pesymizmu. Wojna przerwała rozwój tego nurtu, ale środki poetyckie poetów Drugiej Awangardy odżyły w grupie warszawskiej (Baczyński, Gajcy i inni), świadcząc o bogactwie tego źródła, o płodności tej najświeższej tradycji”.

⁶⁵ T. G a j c y, *Legenda o Homerze*. W: *Wybór poezji*. – *Misterium niedzielne*. Oprac. S. B e r e ś. Wrocław 1992, s. 47. BN I 283.

ra niszczy, zabija, i gest jej przerywania, porzucenia, nawet radykalnej zmiany „tonu”, ale z możliwością powrotu do dawnej „melodii” – wydaje się charakterystyczny dla Gajcego i wyraża wewnętrzny dramat zapisany w jego wierszach. Jest to dramat poety, który, by zapanować nad katastrofą – siebie samego czyni się jej sprawcą; by nie stać się ofiarą dziejowej tragedii – przyjmuje rolę wyrokującego o losach świata i ludzi; by nie zabijać – projektuje poezję walki:

Nazbyt duszno jest słowom na wargach
ciosanym z łun i żalu o wadze kamienia –
Myślałeś: będzie prościej.
A tu słowa, śpiewne słowa trzeba zamieniać,
By godziły jak oszczep⁶⁶.

Często daje przy tym Gajcy wyraz fascynacji twórczą omnipotencją, która jest odpowiedzią na omnipotencję okrutnego Boga, ale zawiera też wiarę w moc odwrócenia losów:

Opowiem wszystkie dzieje raz jeszcze wargą pełną
przywrócę ogień ścianom, ziemi rozpacz ciał
i lżę jak krwi kruszynę zawieszę nad powieką
jak On planety bryłę w księżycu zmienił kształt⁶⁷.

– powie w *Przesłaniu*, tym razem nie opisując skutków pieśni, ale pozwalając mówić samemu poecie, który tak zwiastuje nieszczęście, jakby sam był jego przyczyną. A ponieważ może naśladować Boga w gniewie, może i w miłości:

Wywiode ton ostatni z tej wiosennej nocy
pod Niedźwiedzicy posepnej sercem,
byście mówili: narodzeni z miłości
nie chcemy więcej⁶⁸.

Zmiana „tonu” nie oznacza tu zmiany poetyckiej postawy, podmiotem *Przesłania* do końca pozostaje k r e a t o r rozpętujący lub uśmierzający dziejową burzę, podpalający lub gaszący wielki pożar świata, i w tym sensie w wierszach Gajcego nie dokonuje się jakiś zasadniczy przełom⁶⁹.

Nie dostrzegamy go także w *Homerze i Orchidei*, choć Gajcy – podobnie jak potem Herbert – kreśli podwójny portret Homera: przed utratą wzroku, kiedy jako młody człowiek, obciążony boskim przekleństwem, musi opuścić rodzinną osadę, i wiele lat później, gdy jako słynny na całą Grecję ociemniały starzec zostaje do wspólnoty na powrót wezwany. Ślepotą Homera jest karą za wiedzę, jaką posiadał o Apollinie – bogu cierpiącym, niemożliwą do przyjęcia i zaakceptowania przez ogół. Słoneczny strzeże swej tajemnicy, gdyż litość i współczucie są „rzeczą nieczłowieczą”⁷⁰ – człowiecza jest agresja, wobec której bóg pozostaje bezsilny. Dla wyznawców zachowuje więc niewzruszone, kamienne oblicze, które w istocie jest

⁶⁶ T. Gajcy, *Wczorajszemu*. W: jw., s. 45.

⁶⁷ T. Gajcy, *Przesłanie*. W: jw., s. 122.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Poszukiwali go w wierszach Gajcego i J. Kwiatkowski (*Ciemny dialog*. W: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1964), i K. Wyka (*Krzysztof Baczyński (1921–1944)*. Kraków 1961).

⁷⁰ T. Gajcy, *Homer i Orchidea*. W: *Pisma*. Przygot., wstęp, posłowie L. M. Bartelski. Kraków 1980, s. ??.

odbiciem ich własnej obojętności i bezwzględności. Nie cofa się jednak przed karą, jakby potwierdzając ludzki porządek... Może dlatego Homer nie głosi tajemnicy płaczącego boga? Pozostaje wygnańcem, ale zdobywa uznanie publiczności, gdyż układa swoje pieśni zgodnie z jej oczekiwaniami. Ukarany, staje się poetą siły, walki i zabijania, podświadomie pielęgnując w sobie kompleks „słabeusza”, który w młodości zaszczerpiła w nim żona. I to właśnie ona staje się prawdziwą ofiarą Homera. Orchidea umiera skaleczona struną, na której poeta „grał pogrzeb Hektora”. „Ta struna... to nie była zwyczajna struna... to struna, która zabija”⁷¹ – powie umierając. Zrozpaczony poeta usiłuje zniszczyć formingę, ale Orchidea mu w tym przeszkodzi, własną śmiercią odkupując niejako zło symbolizowane przez instrument. Gajcy konstruuje w finale dramatu sytuację ofiary, ale nie doprowadza Homera do przemiany. Nie mieści się ona w horyzoncie losu poety i przekracza także możliwości jego poezji: „Daj pieśń o nim – prosi Homer Muzę – co lubo tak bardzo pragnął swe druhy wybawić, to jednak nie mógł, nie zdołał, bowiem zgubiła ich marnie ich własna, ciemna niewiedza”⁷². Powrót poety do rodzinnej wsi jest więc powrotem do ludzi, którzy nie oczekują od Homera pieśni wiedzy, ale pieśni walki. Jest zgodą na człowieczy kształt świata, chociaż to właśnie tam znajduje się posąg płaczącego Apollina. Trudną zgodą na walkę, która na powrót odezwie się w pieśni Homera, gdy ten dotknie swoich strun.

W głośnym manifestcie *O wawrzyn* pisał Gajcy, iż poezja katastroficzna, którą cenił najwyższemu z dorobku surowo ocenianego Dwudziestolecia, „nie dawała drogi do ucieczki, ocalenia” i w tym jego zdaniem „leżał tragizm tej poezji i jej twórców”⁷³. Wydaje się, że przejmując język katastrofistów, poeci pokolenia Gajcego także zamykali sobie drogę „ucieczki” i „ocalenia”, a przekonanie, iż „katastrofizm przełamała katastrofa”, nie wydaje się prawdziwe. Jako bardzo wyrazista „konstrukcja wyobrażeń” katastroficzna poetyka zdominowała twórczość młodych poetów, którzy – ponawiając apokaliptyczny gest swych przedwojennych poprzedników – nasycali go tragizmem zrealizowanej katastrofy. Owszem, szukali antidotum dla „surowej, mroźnej wizji świata”, choćby w grotesce, która u Gajcego odezwie się w *Misterium niedzielnym* (postać o imieniu Apokalipsa zastąpiona będzie w nim przez Katharsis – przynoszącą radość dziewczynę z ulicy). Przypuszczam jednak, że dla Herberta taka zmiana rejestru poetyckiego nie mogła być istotna i pewnie lepiej niż *Misterium* czy gombrowiczowsko-witkacowski dramat Trzebińskiego *Aby podnieść różę* zapamiętał sens jego głośnego szkicu z 1942 roku *Pokolenie liryczne i dramatyczne*. Pojawia się w nim bardzo wyrazisty projekt przyszłej, powojennej sztuki jako wielkiego agonu:

Artysta będąc – po wojnie właśnie – człowiekiem, który musi się zetknąć z wielką historią, a to znaczy: z wielkimi cyklami walki zmagania, z lodowatą grozą, jaka walkom towarzyszy, z ofiarą i nawet – z rozczarowaniem, artysta taki nawet pamiętając, że sztuka działa pięknem formalnym, a nie życiowym, będzie pragnął w sztuce tego samego stylu. Będzie szukać kompozycji walki, operowania masami sił, dystansu bezpośredniości, atmosfery metafizycznej grozy zdarzeń⁷⁴.

⁷¹ *Ibidem*, s. ??.

⁷² *Ibidem*, s. ??.

⁷³ T. Gajcy, *O wawrzyn*. W: *Pisma*, s. 524.

⁷⁴ A. Trzebiński, *Pokolenie liryczne i dramatyczne*. W: *Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramat*. Wstęp i oprac. M. Urbanowski. Warszawa 1999, s. 106. Podkreśl. J. K.

Wydaje mi się, że dopiero z tej perspektywy przemiana Homera w *Rekonstrukcji poety* okazuje się w pełni zrozumiała i znacząca.

W wąskim planie interpretacyjnym jest więc ociemniały Homer maską samego Herberta, poety, który „rekonstruuje” postać i wiersze starożytnego aoidy, po to następnie tworzy jego alternatywne wcielenie, by „głośniejszą” poezji „wojowników” – oryginalnie ożywianej w radiowym dramacie – przeciwstawić koncepcję „nasłuchiwanej” poezji „mystyków”. Tym samym konstruuje i zarazem realizuje własny manifest literacki, w którym miejsce tradycji zanegowanej zajmuje – skądinąd ceniona przez Herberta – twórczość przedwojennych katastrofistów i młodych poetów czasów wojny. W planie nieco szerszym ślepy śpiewak porównujący się do nieśmiertelnej trawy każe nam także myśleć o poetach tworzących w czasach, które zarówno historycznie, jak i literacko były czasami „po katastrofie” i wymagały od nich całkowitej „rekonstrukcji” języka poprzedników lub też – jak w przypadku poetów Drugiej Awangardy kontynuujących swoją twórczość – zmiany własnego idiomu. Ów nowy, niezwykle przecież zróżnicowany język poetów współczesnych nie znajduje w wierszach przemienionego Homera jakiegoś bezpośredniego odbicia. Kryje w sobie jednak składniki tradycji pozytywnej, którą Herbert zdaje się czerpać z niektórych wczesnych liryków Czesława Miłosza. Kwestia dotyczy oczywiście postawy doświadczonego i poznającego podmiotu, który jest poetą. Uczeń w *Dialogu* (z tomu *Trzy zimy*) charakteryzuje ją następująco:

Nie słyszę głosów, żaden krzyk nie łamie
me go m i l c z e n i a.
Ani mi żaden nie powiedział kamień
prawdy kamienia.

Tylko suchego w skroniach szelestu
k r w i mojej słucham.
Oto pieśń wieczna, dopóki jestem
ś w i a t ł e m i r u c h e m!⁷⁵

Poetycka autokreacja Miłosza w *Dialogu* tylko z pozoru przypomina zanarchizowany, „podpalający świat” podmiot z wierszy Czechowicza. W istocie jest próbą przezwyciężenia „destrukcyjnych procesów historii” nie poprzez dalszą „niwelację wartości teraz egzystujących”⁷⁶, nie poprzez dążenie do chaosu, ale zwrot ku temu, co historię poprzedza i temu, co ją przekracza. Właśnie ten aspekt przedwojennej poezji Miłosza „rekonstruuje” Herbert w wierszach, które złożą się na finał jego radiowej „rapsodii”. „Spinając” fizyczne (krew) i metafizyczne (światło, ruch) brzegi ludzkiej egzystencji, niejako na „szczałkach” *Dialogu* buduje po latach własną lirykę „pierwszego doświadczenia”, nie zapominając także o Miłoszowej formule samego poety – „drgającej struny w chorale żywych”.

Przewodnik, wieńcząc *Dialog*, odpowiada Uczniowi następująco:

Tam, w świata g ł u c h y c h, wystygłych pałacach,
donikąd wrócić nie będziesz się starał,
wiedząc, że słuszna nastąpiła kara
za młodość bujną, sztukę wiarołomną,
i, stojąc niemo nad Wisłą czy Sommą,

⁷⁵ Cz. Miłosz, *Wiersze*, T. I. Kraków 1984, s. 30. Podkreśl. J. K.

⁷⁶ Dybciaak, *op. cit.*, s. 77.

gdzie świerszcz gra w trawie nowoczesnej Troi
– westchniesz jak dziecko, co się duchów boi⁷⁷.

Na prawdziwych ruinach „nowoczesnej Troi” Uczeń Miłosza zdobędzie się na coś więcej niż dziecięce westchnienie... Przemówi językiem „pieśni wiecznej”, który zrazu odnajdujemy w takich przedwojennych wierszach tego poety, jak *Obłoki* czy *To co pisałem* – także w postaci dykcji zaprzepaszczonej czy niemożliwej do realizacji – by potem odkrywać go w powojennych utworach Herberta. Czy język ów podjął sam autor *Traktatu poetyckiego*? Kwestia ta wymaga studiów osobnych, wiadomo jednak, że po lekturze *Rekonstrukcji poety* obserwować rozwój idiomu i postawy poetyckiej Ucznia znaczy także badać dzieło pisarza, któremu Herbert użycza własnej maski...

W planie najszerszym wreszcie dramat Herberta wydaje się projektem zmiany, której poeta pragnąłby dokonać już nie w świadomości własnej czy innych twórców – „zapatrzonych jeszcze w wielki pożar epopoi”, ale w świadomości szerokiego ogółu ludzi doświadczonych dwiema katastrofami: wojną i stalinizmem (który z „kompozycji walki” i „operowania masami sił” także przecież uczynił swój „mus”...). W czasach całkowitego załamania się tradycji klasycznego humanizmu swoim epifanicznym dramatem prowadził ich Herbert do „preagonistycznych” źródeł kultury, dawał szansę doświadczenia egzystencjalnej pełni, odnawiał moc intuicyjnego poznania, przywracał życiową energię, leczył z poczucia tragiczmu (stałe przecież wyczuwalnego w wierszach poety). Półgodzinne słuchowisko Herberta odbieramy więc dziś jako propozycję kulturowej terapii aplikowanej człowiekowi połowy XX stulecia.

Terapii masowej... „Nie mam ani uczniów, ani słuchaczy” (R 73) – powie Homer w finale dramatu, a ponieważ jest to dramat radiowy, słowo „słuchaczy” zyskuje w jego wypowiedzi semantyczną dwuznaczność i nazywa nie tylko odbiorców nowej poezji, ale też odbiorców słuchowiska, do których współcześni poeci zwracają się chętnie, kontynuując świetne tradycje przedwojennego „teatru wyobraźni”⁷⁸. Polskie Radio miało pod koniec lat pięćdziesiątych kilkumilionową publiczność, a audycje literackie cieszyły się w tym czasie ogromną popularnością⁷⁹. Z punktu widzenia socjologii odbioru słuchowiska Herberta⁸⁰ wyrażane przez Homera osamotnienie należy więc uznać za czystą retorykę... Herbert wiedział, że jako autor dramatu radiowego zwraca się do naprawdę szerokiego, choć zarazem bardzo nieokreślonego grona odbiorców, i wsłuchując się w finałowe przesłanie

⁷⁷ Miłosz, *op. cit.*, s. 31–32.

⁷⁸ S. Bardijewska pisze w książce *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku* (Warszawa 2001, s. 163): „Rozwój słuchowiska powojennego rozpoczął się w latach sześćdziesiątych dzięki pisarzom – poetom i prozaikom – skupionym wokół Redakcji Słuchowisk Oryginalnych, którzy stawali się autorami radiowymi. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego, Sławomira Mrożka, Jerzego Krzysztonia, Władysława Terleckiego, Janusza Krasińskiego, Jarosława Abramowa, Stanisława Grochowiaka, Zbigniewa Herberta, Henryka Bardijewskiego, Ireneusza Iredyńskiego, Ernesta Brylla stanowiła podstawę współczesnego repertuaru Teatru Polskiego Radia”.

⁷⁹ Zob. *Rozmowa o dramacie* (Antoni Bohdziewicz, Stanisław Łopalewski, Zbigniew Kopalko, Kazimierz Korcelli, Stanisław Stampfl, Janusz Warnecki, Jerzy Wasowski). „Dialog” 1957, nr 12.

⁸⁰ Nagrania dokonano 6 VI 1960, rolę Homera powierzono M. Maciejewskiemu, Profesora T. Kondratowi, Elpenora H. Boukołowskiemu, żony Homera I. Górskiej. Muzycznie słuchowisko opracował Z. Wiszniewski, wyreżyserował je T. Byrski. Audycja trwa 31 minut i 30 sekund, jej zapis znajduje się w archiwum Teatru Polskiego radia pod nrem 98 42.

dzieła, doskonale wyczuwamy to „społeczne” ustawienie głosu. Razi ono ucho czytelników poezji czy eseistyki Herberta może nazbyt budującą nutą, co jednak poeta przewidział, wpisując w końcowy monolog Homera to znamienne zdanie: „początki zawsze są śmieszne” (R 73), a potem „doszywając” do niego – jak powiedziałby Ong – fragment prelekcji Profesora: „...ecji. Ubóstwo świata poetyckiego Anonima z Milo pozwala przypuszczać, że nie miał on następców i że...” W profesorskiej poincie wyczuwamy autoironię, a jednak absolutnie nie lekceważyłbym podjętej przez autora *Studium przedmiotu* próby zwrócenia się do masowego odbiorcy. Herbert nie walczy o słuchaczy, niczym poeta z Miletu, wiedziony jednak instynktem dawnych filozofów nie chce chować dla siebie „odkryć” poety z Milo („pierwszy głos” poety według znanej definicji Thomasa Stearnsa Eliota⁸¹) czy dzielić się nimi z bardzo wąskim kręgiem odbiorców wierszy („głos drugi”). Decyduje się mówić „trzecim głosem”, przyjmując za własny nowy typ intymnej komunikacji z milionowym odbiorcą.

⁸¹ T. S. Eliot, którego Herbert czytał z wielką uwagą, opisywał je na przykładzie dramaturgii Szekspira (cyt. za: M. H a y d e l, *Trzeci głos T. S. Eliota*. Posłowie w: T. S. Eliot, *Cocktail Party*. Przeł. W. J u s z c z a k. Kraków 1999, s. 231): „Dla najmniej wnikliwych widzów jest fabuła, dla bardziej uważnych są charaktery i ich konflikt, dla skupionych na walorach literackich – słowa i budowa wersów, dla nastawionych na muzykę – rytm, a dla osób o większej wrażliwości i zrozumieniu – znaczenie, które otwiera się przed nimi stopniowo”.