

Dorota Utracka

"Pamięć rzeczy" : mityzacja i demityzacja świata rzeczy w poezji Zbigniewa Herberta

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 7, 227-240

1998

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.

Dorota UTRACKA

„Pamięć rzeczy”. Mityzacja i demityzacja świata rzeczy w poezji Zbigniewa Herberta

Fenomenologia przedmiotu w świecie kreowanym przez Herberta ma wiele wymiarów i poziomów znaczenia. Herbertowskie studia nad przedmiotami nie są wyłącznie rozważaniami o możliwościach i granicach sztuki słowa, wnikającego w „istotę”, „prawdę rzeczy”. Poeta — zgodnie z myślą Marka Aureliusza — rozważa, czym są „rzeczy same”, pisząc o istocie kamienia, stołka, krzesła, skrzypiec. Lecz jak się okazuje w utworach późniejszych, zajmuje go również symboliczna, przedmiotowo-ludzka wspólnota.

Autonomia ontyczna przedmiotów wydaje się oczywista wtedy, gdy poza tekstem artystycznym pytamy o filozoficzny wymiar poezji Herberta. I tu punktem wyjścia staje się pogląd, iż w rekonstrukcji Herbertowskiej PRZEDMIOTOZOFII nie należy oddzielać „rzeczy” od „idei”. Przedmiot Herberta — w granicach tekstu artystycznego jest również ideą-poetycką, ideą-metaforą więzi człowieka z przestrzenią kultury. W tym ujęciu rzeczy Herberta, zwłaszcza te przywołane wielokrotnie (np. kamień, katedra, dom, mur, książka, muszla, zegar, popiół, drzewo) zmuszają do poszukiwania symbolicznych odniesień — w szerokim tego słowa znaczeniu — gdzie rzecz i przestrzeń rzeczy jest pojmowana jako przestrzeń znaków kultury.

Tak rozumiane zjawisko Herbertowskiej przedmiotozofii — opisywania, rozważania rzeczy, wydobywania ich z pokładów niepamięci jest procesem mityzacji rzeczy, której wymiary stanowią właśnie ową formę pamięci rzeczy.

Przywoływanie zdeponowanego w pamięci fragmentu rzeczywistości to powszechny chwyt literacki, służący rekonstruowaniu przeszłości, poszukiwaniu prawdy o sensie ludzkiej egzystencji, prawdy o kondycji psychicznej człowieka.

Epifania pamięci rzeczy staje się dla współczesnego poety „kwitem do przechowalni pamięci”¹.

Jednym z wyznaczników Herbertowskiej przedmiotozofii jest rekonstruowanie przeszłości rzeczy, odkrywanie jej prapoczątków poprzez opisywanie owej „idei przy-

¹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 38.

rody” — mineralogicznej prawdy substancji rzeczy. W tym sposobie widzenia, rzecz jawi się jako znak ewolucji cywilizacji. „Pamiętajmy, ile trzeba było wysiłku, aby wzburzone prądy morskie ułożyły się w spokojne słoje” — podkreśla poeta w prozie *Ostrożnie ze stołem /SPS/*².

Współuczestnikami ludzkiej egzystencji stają się krzesła, których „światna” przeszłość mówi, iż „dawniej były to skore do ucieczki i radości piękne kwiatozercze zwierzęta. Zbyt łatwo jednak dały się oswoić i teraz jest to najpodlejszy gatunek czworonogów.” Straciły upór i odwagę. Są tylko cierpliwe ... (*Krzesła /SP/*).

Herbertowski obserwator-historyk zagłębia się w przeszłość rzeczy po to, aby dotrzeć do tego, co znajduje się u korzeni ludzkiej cywilizacji i kultury, studiuje genezę przedmiotów w nadziei dotarcia do tajemnicy, sedna naszej egzystencji. Takie rozważanie przeszłości poprzez wskrzeszanie minionego świata służy tworzeniu mitu własnej genezy. Jej odczytanie jest możliwe poprzez zjednoczenie się z tym, co pierwotne: „Trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty ...” (*Zeby tylko nie anioł /SP/*).

Powrót do genezy kultury i cywilizacji europejskiej, wyraża się w sposobach metaforyzowania przedmiotów materialnych, nakładających na niego warstwy semiotycznych odniesień kulturowych. W prozie *Gwóźdź w niebie /SP/* tytułowy przedmiot przynależy do mitycznego wymiaru duchowości. Niebo opatrzone atrybutem powietrza, pojawiającego się w metaforycznym towarzystwie aniołów, ma znamiona jasności, suchości, twardości, tożsame z doskonałością, a zarazem z wymiarem śmierci.

W tym planie wizualizacji i sensualizacji tła gwóźdź „zardzewiały, wbity ukosem w niebo [...] w błękit w sińcach” to biblijny znak ofiarnej śmierci Chrystusa, znak odkupieńczego cierpienia.

Podstawowe kategorie ontologiczne znajdują swe praprzyczyny w przedmiotach, a przedmioty z kolei są znakami owych kategorii. Z „drewnianego stołka” ma wyrosnąć idea nieskończoności, walec jest znakiem przestrzeni, wahadło, zegar to znaki czasu, przemijania, którego natura z pozoru harmonijna i trwała, w istocie okazuje się nieobliczalna i destrukcyjna:

Na pozór jest to spokojna twarz młynarza, pełna
i błyszcząca jak jabłko. Tylko jeden ciemny włos
przesuwa się po niej. A popatrzeć do środka:
gniazdo robaków, wnętrze mrowiska.
I to ma nas prowadzić do wieczności.

(*Zegar /SP/*)

O celowości chwytu metaforycznego, odsłaniającego „wnętrze”, „istotę rzeczy” przesądza fakt, że koresponduje ona z kontrastem wizualnym między symetrycznym i harmonijnym wyglądem cyferblatu zegara, a jego z pozoru chaotycznym werkiem. Ciąg asocjacji budzi nawiązanie do archetypowego motywu „jabłka” i ukrytego w jego wnętrzu „robaka”. Ta wizualna motywacja jest źródłem demaskacyjnej konfrontacji dwu opozycyjnych wyobrażeń czasu i koncepcji egzystencji ludzkiej („zmierzanie do wieczności”). Zastosowana tu technika metaforyzowania wnętrza „serca rzeczy” (zegar jako

² Wiersze i prozy poetyckie Herberta cytuję z następujących wydań: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971; Z. Herbert, *Wybór wierszy*, Warszawa 1983; Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995; Z. Herbert, *Elegia na odejście*, Wrocław 1992; Z. Herbert, *Raport z obłożonego Miasta*, Wrocław 1992.

kłębowisko, kokon włosów, gniazdo robaków, gdzie włos jest znakiem powikłania, złożoności, niejasnej dwuznaczności) ma swą wymowną paralelę w prozie o znamienym tytule *Serce /SP/*, gdzie sednem, środkiem zwizualizowanego obrazu ludzkich wnętrzności jest serce:

Wszystkie narządy wewnętrzne człowieka są łyse i gładkie [...]
 Tylko serce ma włosy — rude, gęste, niekiedy bardzo długie [...]
 Włosy serca przeszkadzają płynąć krwi, jak wodorosty.
 Często gnieźdzą się w nich robaki.
 Trzeba bardzo kochać, aby wyciągać bliźniemu z serdecznych
 włosów te małe i ruchliwe pasożyty.

Rzecz będąca znakiem kultury, nie tylko materialnej, ale także duchowej, zostaje jednocześnie odmitologizowana. Herbertowskie ironiczne demaskacje służą również odmitycznieniu samej kultury, oczyszczeniu jej z pokładów i warstw fałszywej legendy:

(...) trzeba długo żywymi rękami rozgarniać ciepłe liście
 trzeba podeptać obrazy
 zachód słońca nazwać zjawiskiem
 by pod tym wszystkim odkryć
 martwy biały
 filozoficzny kamień (...)

(*Uprawa filozofii /SŚ/*)

A człowiek — filozof — reprezentant świata kultury „zapłacz nad swoją mądrością”, której zdobycze tylko z pozoru są fundamentalne. I znów sceptycyzm Herberta ilustruje ironiczna sprzeczność pełna prowokacyjnych aluzji:

(...) przecież byt się nie wzrusza
 przestrzeń nie rozplywa
 a czas nie staje w zatraconym biegu.

(*Uprawa filozofii /SŚ/*)

Trwałość, „wieczność rzeczy” sprawia, iż dla człowieka stają się one niezachwianymi, niewzruszonymi, stałymi w swym obiektywizmie świadkami przeszłości oraz dokonujących się przemian. Dlatego rzeczy — pojmowane jako obiekty-relikty przeszłości — stanowią o wizerunku przestrzeni, w której egzystuje człowiek, są wierne człowiekowi, a on tę wierność odwzajemnia, dowodząc prawdy o tożsamości trwania ludzi i przedmiotów.

Interpretację wątku więzi człowieka ze sferą martwych przedmiotów-sprzętów odnajdujemy w wierszu *U wrót doliny /HPiG/*. Tu na moment przed ostatecznym podziałem na „zgrzytających zębami” i „śpiewających psalmy” — stary drwal przyciska siekierę do piersi, gdyż była całym jego życiem: „żywiła mnie tam, wyżywi tu” — mówi staruszek — i nikt nie ma prawa mu jej odebrać. Inni „chowają strzępy listów, wstążki, włosy ucięte i fotografie”.

Drogie sercu przedmioty tworzą własną mitologię, są pretekstem do budowania legendy i — co najważniejsze — wypełniają wyobraźnię poety wieloprzestrzennością i wieloczasowością kulturowych skojarzeń.

W prozie *Luneta kapitana /HPiG/* podmiot tropiąc „myśli i uczucia” przedmiotów, rekonstruując ich nieznaną, a zwykle „pełną życia” przeszłość, szuka w niej także siebie. To poszukiwanie obecności człowieka w przedmiocie staje się próbą rekonstrukcji

śladów pamięci o istocie ludzkiej biografii, uwikłanej w zmienność losu i przeznaczenia. *Luneta kapitana* to opowieść o rzeczy, która dochowuje wierności swemu nieżyjącemu już właścicielowi, wciąż pokazuje morze na zawsze związana z człowiekiem, któremu służyła:

(...) Dziwny przedmiot. Na cokolwiek skierować ją, widać
tylko dwa niebieskie pasy — jeden ciemnoszafirowy,
a drugi błękitny.

(*Luneta kapitana /HPiG/*)

Na tę „wierność rzeczy” zwracał uwagę poeta już w wierszu *Stółek*, by po latach w tomiku *Elegia na odejście ...* powrócić do prawdy przedmiotu, w jego niewzruszonym akcie trwania, nieprzemijalności, nieśmiertelności:

(...) niech się stanie
by całe moje życie
mieściło się bez reszty
w hrabinie Popescu
szkatułce pamiątek [...] a w środku nieład
spinka
stary po ojcu zegarek
ślepy pierścionek
składana morska luneta
zasuszone listy
złoty napis na kubku (...)

(*Prośba /ENO/*)

Trwanie człowieka w rzeczach pokazuje Herbertowska topika Domu, widzianego jako przestrzeń rzeczy³. Domowe otoczenie to rodzaj środowiska pierwotnego i podstawowego, gdzie — nawiązując do Heideggerowskiej teorii bytu — „fakt istnienia staje się pierwotny wobec faktu myślenia”, a obcowanie z przedmiotami, wnikanie w ich istotę, dokonuje się w drodze doświadczeń najprostszych nie tyle poprzez poznawanie, co przez posługiwanie się nimi, manipulowanie⁴. W przestrzeni Domu rzeczy stają się wyjętymi z pamięci znakami epizodów ludzkiej biografii — metaforycznym wizerunkiem więzi człowieka z przestrzenią kultury:

Nie opiszę nawet domu
który zna wszystkie ucieczki i moje powroty
choć mały jest i nie opuszcza powieki zamkniętej

nic nie odda zapachu zielonej portiery
ani skrzypienia schodów po których wnoszą zapaloną lampę
ani liścia nad bramą

³ Topikę Domu szeroko opisuje A. Legeżyńska, Zbigniew Herbert, *Dom na ziemi niczyjej*, [w:] tejże, *Dom i poetyka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 95 – 124.

⁴ Por. A. Sandauer, *Poezja rupieci (rzecz o Mironie Białoszewskim)*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Warszawa 1976, s. 253.

Chciałbym właściwie napisać o kłamce furtki tego domu
o jej szorstkim uścisku i przyjaznym skrzypieniu
i choć wiem o niej tak niewiele
powtarzam tylko okropnie pospolitą litanię słów
(*Nigdy o tobie /HPiG/*)

Dom utracony istnieje nadal (podkreślają to formy czasownika), lecz nie należy do przestrzeni anti-Utopii. Jego rekonstrukcja w słowach jest niemożliwa, toteż pojawiają się metonimie: lampa, portiera, schody, furta. Próba powrotu do „zatoki dzieciństwa, do kraju niewinności ...” (*Małe serce /ENO/*) nie może się powieść. Ów dom został zniszczony wskutek katastrofy lub przedwcześnie opuszczony w imię realizacji złudnych celów: „trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii” (*Elegia ...*). To poczucie utraconego domu rodzi żal, iż droga do Arkadii prowadzi tylko w jedną stronę:

(...) lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa, ogrody rzeczy
raniąc w ucieczce manuskrypty, lampki oliwne, godność pióra
taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości (...)
(*Elegia na odejście ... /ENO/*)

I tu znów przywoływane z arsenału pamięci rzeczy: manuskrypty, lampki oliwne, pióro przechowują pamięć Arkadii⁵. Owe „ogrody dzieciństwa” są w istocie „ogrodami rzeczy” — znakami Arkadii — symbolami domu, który — zgodnie z myślą Gastona Bachelarda — wiąże się z archetypem Gniazda⁶. Zgodnie z tym, dom dzieciństwa winien mieć w swym opisie genezę arkadyjską:

Dom nad porami roku
dom dzieci zwierząt i jabłek
kwadrat pustej przestrzeni
pod nieobecną gwiazdą

dom był lunetą dzieciństwa
dom był skórą wzruszenia
policzkiem siostry
gałęzią drzewa

policzek zdmuchnął płomień
gałąź przekreślił pocisk
nad sypkim popiołem gniazda
piosenka bezdomnej piechoty

dom jest sześcianem dzieciństwa
dom jest kostką wzruszenia (...)
(*Dom /SŚ/*)

⁵ O motywach rzeczy wpisanych w przestrzeń Arkadii pisze A. Legeżyńska, op. cit., s. 112 – 116, rozdz. *Ogrody rzeczy*.

⁶ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Wyobraźnia poetycka*, wyb. H. Chudak, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 407; por. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

Zasadą kompozycyjną przytoczonego utworu jest paralelizm przemienności czasu z przemianą przestrzeni. Dom był znakiem żywych uczuć („skórą wzruszenia”), a jest spetryfikowaną, zastygłą namiastką niegdysiejszych emocji („kostką wzruszenia”). Był metaforą otwartego, pełnego nadziei widzenia świata („luneta dzieciństwa”), a jest widzeniem w perspektywie zamkniętej, skończonej („sześcian dzieciństwa”). Dzieci, zwierzęta, jabłka, policzek siostry, gałąź drzewa to metonimiczne zjawiska natury, zastępujące materialną wizję Domu utraconego. Teraz nad „sypkim popiołem gniazda” nie unoszą się żadne obrazy zdarzeń, nie ma topografii wnętrza, brak przedmiotów relikwii. „Prywatne ojczyzny” — przestrzenie arkadyjskiej przeszłości stały się „przestrzeniami popiołu”, wspomnianymi z rozpaczą i poczuciem winy, gdyż „miejsce, które opuściliśmy / to miejsce które krzyczy” (*Pan Cogito szuka rady /PC/*).

Dom przechowujący pamięć dzieciństwa staje się przedmiotem tęsknoty do zastygłych w niej mistycznych wyobrażeń początku, będących źródłem duchowej siły.

Pokazuje to niezwykle sugestywnie metafora z wiersza *Podróż /ENO/*:

(...) Wtedy ojczyzna wyda ci się mała
kołyska łódka przywiązana do gałęzi
włosem matki (...)

Ów Dom znika w zamęcie dziejów, pozostawiając po sobie „kwadrat pustej przestrzeni”. Miejsce dawnego domu wypełnione żywiołami powietrza wcale nie jest do końca puste, przechowuje kształty przeszłości. Wpisana w topikę utraconego Domu metafora popiołu znamionuje bowiem nie tylko obumieranie, kres, śmierć, ale także odradzanie się:

(...) tabliczki w proch się rozpadły [...]
imiona są jak muzyka przejrzyste i bez znaczenia [...]
zegar staje [...]
kiedy niebo położy pieczęć na twojej głowie [...]
oddaj puste siodło bez żalu
oddaj powietrze innemu (...)

(*Podróż /ENO/*)

Sens ten wymownie koresponduje z ontologiczną koncepcją przedmiotu z wiersza *Studium przedmiotu /SP/*, gdzie ożywione tło, w którym niegdyś egzystował przedmiot, nabiera kreacyjnej siły:

(...) masz teraz
pustą przestrzeń [...]
jest to przedświat
biały raj
wszystkich możliwości
możesz tam wejść
krzyknąć
pion — poziom (...)

Jednak w wymiarze pamięci przestrzeń pusta jest martwa. Ogołocona z materialnych śladów pamięci, łączących człowieka z tradycją, jest świadectwem „wydziedziczenia” człowieka z sfery przestrzeni mu przynależnej — przestrzeni kultury.

Podobny wymiar ma przestrzeń, z którą nikt się nie utożsamia. W przestrzeni „umeblowanego pokoju” (*Pokój umeblowany /HPiG/*) przedmioty są wyrwane z aktu

trwania, swą egzystencją nie kreują żadnego wymiaru pamięci — są tandetne, tymczasowe, obce. Brak im zakorzenienia, wymiaru przynależności, dlatego wegetują we wrogiej sobie przestrzeni, podobnie jak człowiek, który w owym pokoju nie czuje się nawet głównym lokatorem:

W tym pokoju są trzy walizki
 łóżko nie moje
 szafa z pleśnią lustra

kiedy otwieram drzwi
 sprzęty nieruchomieją [...]
 odrapane tapety
 meble nie oswojone
 bielma luster na ścianach
 to są wnętrza prawdziwe (...)

(*Pokój umeblowany /HPiG/*)

Wnętrze mieszkalne ma cechy rzeczywistości przeszłej; czegoś obumarłego. Tutaj „sprzęty nieruchomieją”, istnieją nierealnie, jak w śmiertelnym śnie, zmetaforyzowane przedmioty odbijają i wielokrotnieją agonię domu. Prawdziwe życie toczy się w fikcyjnym świecie obrazu, który przedstawia żywą aurę Domu, odtworzoną przez holenderskiego malarza-realistę:

W mroku ręce kobiece
 nachylają dzbanek
 z którego sączy się warkocz mleka
 na stole nóż serweta
 chleb ryba pęczek cebuli [...]
 przez uchylone drzwi
 widać kwadrat ogrodu
 liście oddychają światłem
 ptaki podtrzymują słodycz dnia (...)

(*Pokój umeblowany /HPiG/*)

Tu spokojny ruch rzeczy — obraz stołu z serwetą, chlebem i pęczkiem cebuli — jest symbolicznym nośnikiem trwałości – tradycji – zakorzenienia. Dom z obrazu, choć prawdopodobny i możliwy, to jednak „świat nieprawdziwy”, który przestał istnieć — stał się mitem. Ta metafora skonfrontowania dwóch wizji Domu, odległych w czasie i przestrzeni, zróżnicowanych semiotycznie — polega na wskazaniu niejednoznaczności sytuacji człowieka, który nie żyje w „holenderskiej Arkadii”, ale też nie godzi się na życie w soc-Utopii, gdzie swoista egzystencja jest tylko marną wegetacją wśród martwych sprzętów — gratów wyrwanych z trybu trwania.

Brak celu i form codziennego bytowania, aura tymczasowości, brak trwania to znak degradacji systemów wartości, dewaluacji pojęć, które dawniej — negatywne czy pozytywne — miały swój jednoznaczny, wyrazisty sens. Ich miejsce zajmuje bezkształt, pustka, chaos, w którym nawet piekło przyjmuje pozory codzienności (*Piekło /HPiG/*).

Kryzys egzystencji człowieka w odindywidualizowanym świecie upodabnia ją do egzystencji rzeczy. Stąd antropomorfizacji przedmiotów towarzyszy urzeczowienie — reifikacja świata ludzi. Jej naturalnym wynikiem jest lęk przed światem, który zmieści się w szafie lub zostanie sprowadzony do rangi sprawnie działającej maszyny (*Kiedy*

świat staje /SP/). Obawę przed zrównaniem człowieka z rzeczą wyraża poeta w ironicznej prozie *Samobójca /HPiG/*. Osiągnięcie „temperatury przedmiotów” wróży co prawda „długowieczność”, ale dla człowieka jest ono równoznaczne ze śmiercią.

Eksploatację topiki Domu jako realnej przestrzeni mieszkalnej kontynuuje proza poetycka *Dom poety /N/*:

Kiedyś był tu oddech na szybach, zapach pieczeni, ta sama
 twarz w lustrze. Teraz jest muzeum. Wytępiono florę podłóg,
 opróżniono kufry, pokoje zalano woskiem.
 Całymi dniami i nocami otwierano okna. Myszy omijają
 ten zapowietrzony dom.
 Łóżko zasłano porządnie. Ale nikt nie chce spędzić tu ani jednej nocy.
 Między jego szafą, jego łóżkiem a jego stołem — biała granica nieskończoności
 ścisła jak odlew ręki

Tu swoisty dynamizm życia przedmiotów określany jest życiem ich właściciela i użytkownika. W domu, z którego zrobiono muzeum, brak jest trwania, współegzystowania przedmiotów i ludzi. Przedmioty z domu poety, choć jako muzealne eksponaty mają być znakami przeszłości — relikdami pamięci, nie mają tej wartości — są martwe. Ich martwota jest wynikiem braku przynależności, wyrwania z rytmu życia ich właściciela.

Przedmioty niczyje są martwe, ale martwy jest też człowiek, gdy utraci przedmioty będące materialnymi śladami pamięci, świadkami trwania, „stawania się przeszłości”, „rodzenia się tradycji”.

Swoistą przestrzeń anty-pamięci, czyli przestrzeń Domu wyjętego ze sfery mitu pokazują *Domy przedmieścia /PC/*. W utworze tym ekspresjonistyczna hiper-antropomorfizacja przestrzeni rzeczy służy pokazaniu istotnej zależności między nędzą przestrzeni a beznadziejnością ludzkiej egzystencji:

Domy przedmieścia o podkrążonych oknach
 domy kaszlące cicho
 dreszcze tynku
 domy o rzadkich włosach
 chorej cerze [...]
 domy przedmieścia o zapadniętych skroniach
 domy żujące skórkę od chleba [...]
 których schody są palmą kurzu
 domy stale na sprzedaż
 zajazdy nieszczęścia (...)

(*Domy przedmieścia /PC/*)

Estetyka tego opisu wyraźnie koresponduje z odrealnioną groteskowo-turpistyczną wizją „stanu bytowania rzeczy” w przestrzeniach współtworzących urbanistyczną architekturę „chorej przestrzeni miasta”. Tu piekłem jest zwykła kamienica (*Piekło /HPiG/*), niewinny gabinet śmiechu to właściwie „przedsionek tortur” (*Gabinet śmiechu /HPiG/*), magiel zaś to „kryjówka inkwizytorów” (*Magiel /HPiG/*). Poznać to po wynoszonych zeń prześcieradłach, które są — wbrew naszej naiwności — „ciałem czarownic i herezyków”. Utwór ten zawiera złowieszczy obraz sprzętów grozy: „stoły o napiętych brązowych mięśniach, potężne walce, miażdżące wolno, ale dokładnie, koło napędowe,

które nie zna litości ...”. Co noc w opustoszałych kawiarniach odbywa się „szlachtuz sprzętów”, to tu bestialsko pomordowane krzesła i stoliki leżą na grzbietach „z nogami wyciągniętymi w wapienne niebo” (*Kawiarnia /HPiG/*).

Ten typ obrazowania, metaforyzowania przestrzeni rzeczy jest rodzajem mityzacji rzeczywistości zanegowanej, opozycyjnej wobec mityzacji arkadyjskiej.

Opisy miejsc „zmarnowanych żywotów” odnajdujemy także w utworach *Pożegnanie miasta /N/* i *Miasto nagie /SP/*. W opisach tych Herbert konsekwentnie stosuje połączenie poetyki ekspresjonistycznej (rola barwy, zasada kontrastu, animizacja, parabola) z konwencją turpizmu poetyckiego. Owa „chora przestrzeń miasta”, będąca wynikiem degradacji intymnej przestrzeni Domu, zawsze ma wymiar upersonifikowanej przestrzeni urbanistycznej, w której dokonuje się reizacja sfery bytów ludzkich:

Kominy salutują ten odjazd dymami
po rzece płynie barka drżą szyby i zawodzą
tynk układa na bruku szary wieniec
ciągną się włosy kurzu prawie w nieskończoność
na wyspie w huku świateł w czarnych linach
krab katedry ślepy ociekający sadzą (...)

(*Pożegnanie lata /N/*)

Przestrzeń rzeczy upostaciowana w topice Domu w poezji Herberta układa się w dwa antyestetyczne szeregi obrazów wyrażających: trwanie wartości (pamięć rzeczy) lub braku wartości (anty-pamięć).

Obszar wydziedziczenia, pustki, anty-Utopii to terytorium realnego bytowania mieszkańca Europy Wschodniej, którego Dom to przestrzeń brzydoty, rozkładu i bezkształtu (metafory „umeblowanego pokoju”, „martwego domu”, „nagiego miasta”, „oblężonego miasta”). Obraz bytowania mieszkańców anty-Utopii staje się antytezą mitycznej przestrzeni pamięci:

To miasto na równinie płaskie jak arkusz blachy
z okaleczoną ręką katedry szponem wskazującym (...)

(*Miasto nagie /SP/*)

Mamy tu do czynienia ze studium przestrzeni „braku wartości”. Tytułowe nagie miasto to miasto bezbronne, cierpiące jak żywy organizm; jego domy są „odarte ze skóry”, a świątynie (domy życia duchowego) sprofanowane. Miasto z „okaleczoną ręką katedry” staje się przestrzenią zdegradowaną, a miasto z odsłoniętą „fizjologią” architektury (antropomorfizacje: bruk — wnętrzości, domy — skóra) ma wymiar tragicznej fantasmagorii bólu.

O przestrzeni bytowania w wymiarze anty-Utopii opowiada *Bajka o gwoździu /ENO/*:

Z braku gwoźdźcia upadło królestwo
— poucza mądrość nianiek — lecz
w naszym królestwie od dawna nie ma gwoździ [...] ani tych małych zdatnych by przybić obrazek do ściany
ani dużych którymi zamyka się trumnę (...)

Ta paraboliczna opowieść zbudowana na bazie metafory demaskacyjnej jest aluzją do polskiej rzeczywistości i odsyła nas do wątku analogii między przestrzenią rzeczy

a kondycją psychiczną człowieka — lokatora, mieszkańca, „obywatela” owej przestrzeni. W królestwie bez „gwoździ, papieru, sznurka, cegły, tlenu wolności” ludzie stają się „podobnymi do jamochłonów”, „wyzbytymi ambicji istnienia” mieszkańcami martwego domu, zatrzymanego między czynem a myślą (bytem a niebytem). Pointa utworu podkreśla sens, iż przedmioty wpisane w wymiar ludzkiej hańby, krzywdy, potępienia pokazują w akcie przymierza z człowiekiem swój wymiar trwania. Degradacja wartości i pamięci idzie w parze z profanacją ludzkiej tożsamości i indywidualności.

Topika Domu w poezji Herberta pokazuje, że jego utrata w ludzkiej biografii jest naturalną koniecznością związaną z dorastaniem⁷ (*Nigdy o tobie, Moje miasto, Matka*). Sytuacja katastrofy przeczy temu porządkowi świata: Dom znika w nagłym i nienaturalnym zamęcie dziejów. Pozostaje po nim pusta przestrzeń, ogołocona z materialnych śladów pamięci, jakimi są rzeczy — symbole łączące człowieka z historią przodków. W przestrzeni anty-Utopii to rzeczy przechowują pamięć Arkadii, są znakami pamięci utraconego Domu. Jednak „ogrody dzieciństwa” to sfera przestrzeni utraconej, epoki minionej. Dlatego Herbert, podkreślając rolę przedmiotu w odzwierciedleniu oblicza, modelu, wymiaru kultury, zwraca uwagę na fakt zmierzchu ery kultury, którą zastępuje przyniesiona przez „Hunów postępu era aroganckich przedmiotów / bez wdzięku / imienia / przeszłości /” (*Elegia na odejście ...*). Owa epoka zagłady „era wydziedziczenia” w wierszu *Śmierć Lwa /ENO/* została ukazana w aspekcie historiozoficznego katastrofizmu z wyraźnie uobecnionym — co znamienne — motywem utraty Domu:

(...) oto nadchodzi czas
opuszczenia domów
błądzenia w dżungli
szalonej żeglugi
krążenia w ciemnościach
czołgania w prochu

czas ściganego
czas Wielkiej Bestii

(*Śmierć Lwa /ENO/*)

Metafora Domu utraconego, Domu o strukturze rozbitej jest znakiem degradacji wartości. Ocalenie pamięci domu-rzeczy staje się ludzką powinnością, rodzajem imperatywu, który w stanie zagrożenia ma swój etyczny wymiar:

(...) pozostało nam tylko miejsce
przywiązanie do miejsca
jeszcze dzierzemy ruiny świątyń
widma ogrodów i domów
jeśli stracimy ruiny nie pozostanie nic (...)

(*Raport z oblężonego miasta*)

Degradacja kultury pod naporem cywilizacyjnego barbarzyństwa jawi się jako kolejna katastrofa, przed którą ratować się można jedynie przez ochronę indywidualnej, metafizycznej więzi człowieka z rzeczą:

⁷ Cyt. za A. Legeżyńska, op. cit., s. 112. Związek „wydziedziczenia” z „dorastaniem” szerzej komentuje S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 70.

(...) myślałem wtedy
 że trzeba przed potopem
 ocalić
 rzecz
 jedną
 małą
 ciepłą
 wierną

tak aby trwała dalej
 a my w niej jak w muszli (...)

(*Elegia na odejście ... /ENO/*)

Człowiek ukryty w muszli rzeczy. My — trwający w rzeczach. Oto metaforyczny klucz do Herbertowskiej fenomenologii przedmiotu, do prawdy o pamięci rzeczy. Metafora „muszli” jest symbolem zrośnięcia człowieka z domem, z trwaniem, z rzeczą jako znakiem kultury⁸. Stąd człowiek ukryty „w muszli rzeczy” to człowiek ukryty w domu rzeczy jako przestrzeni kulturowej — rzeczy, będących swoistymi tekstami owej kultury. Z metaforą muszli w poezji Herberta wiąże się jednoznacznie kategoria trwania, pamięci, powrotu do domu-rzeczy, domu-wspomnień, domu-pamięci:

Przed lustrem w sypialni rodziców leżała różowa muszla.
 Zbliżałem się do niej na palcach i nagłym ruchem
 przytykałem do ucha. Chciałem złapać ją kiedyś
 na tym, że nie tęskni jednostajnym szumem.
 Choć byłem mały, wiedziałem, że nawet jeśli
 kogoś bardzo się kocha, czasem zdarza się nam
 o tym zapomnieć.

(*Muszla /HPiG/*)

W tomie *Elegia na odejście* Herbert reanimuje metaforę muszli, powraca do motywu przedmiotów w ich akcie przechowywania, utrwalania śladów pamięci. I tu poetyckie wyznanie zdaje się niemalże dosłownie potwierdzać wcześniej odnotowane tu spostrzeżenia, iż „przedmiot bezpański”, wyrwany z aktu trwania staje się „martwy”, „niemy”:

— dziwiłem się że tyle jest
 przedmiotów bezpańskich
 i zupełnie niemych (...)

(*Elegia ... /ENO/*)

Przedmioty Herberta to idee mitycznej przeszłości „ogrodu dzieciństwa”, który — rzecz oczywista w literackiej tradycji — był „krajem szczęśliwości”, „rajem utraconym”. Stąd biblijna stylizacja:

⁸ MUSZLA była emblematem ciała, ziemskiej powłoki człowieka opuszczonej przez nieśmiertelną duszę, opuszczonego przez życie. Symbolizowała też długowieczność i nieśmiertelność, perła zaś ukryta w muszli-konsze była emblematem, znakiem słowa. Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 239 – 241.

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

Dla Herberta rzeczy przeszłości są przedmiotami zdarzeń, faktów minionych. Zdaje się on potwierdzać myśl J. Derridy: „Rzeczy jestem winien bezwzględny szacunek, którego nie zapośrednicza żadne ogólne prawo; jakoż prawem rzeczy jest także jednostkowość i różnica [...] Rzecz nie jest więc przedmiotem, nie może się nim stać. Jest-że w zamian za to podmiotem”⁹.

Wzniosłe apostrofy do pióra, atramentu, lampy, stalówki wywołują fale wspomnień o świecie utraconym, którego obraz jest zapisem epoki, pewnego modelu kultury. To przedmioty właśnie: lampa — „błogosławiona jasna alegoria”, „świetlista inicjacja”, „pióro z drewnianą obsadką”, stalówka — nazwana „wypustką krytycznego rozumu”, „postanką kojącej wiedzy”, atrament — „rozważny, cierpliwy, urodzony wysoko” — były uważnymi świadkami, obserwatorami zmian kulturowych, biegu historii, stając się dziś znakami końca pewnej ery kulturowej:

(...) kto was dzisiaj pamięta
umiłowani druhowie
odeszliście cicho
za ostatnią kataraktę czasu
kto was wspomina z wdzięcznością
w erze szybkich długopisów
aroganckich przedmiotów
bez wdzięku
imienia
przeszłości (...)

(*Elegia na odejście ... /ENO/*)

Pióro, atrament i lampa są poza tym stylistycznymi sygnałami porządku autotematycznego tej liryki, przypominają bowiem o wcześniejszych użyciach i znaczeniach. W wierszu *Mama* pojawia się lampa jako „źródło słodczy”. „Dobranoc Marku lampę zgaś [...] / spokój zdejmi / i ponad ciemność podaj rękę ...” — czytamy w wierszu *Do Marka Aurelego /SŚ/*, w którym opozycja jasności i ciemności jest synonimiczna wobec opozycji kultury i barbarzyństwa.

W wierszu *Co robią nasi umarli /HPiG/* kałamarz srebrny także należy do świata minionego. Podobną funkcję pełni motyw szuflady: „Szuflado liro utracona” — pisze Herbert w wierszu *Szuflada /SP/*, co sugeruje, iż ta drewniana przestrzeń jest miejscem literackich tajemnic i ukrytych pragnień poety, który w akcie wspomnienia — twórczej autorefleksji, kieruje „nieskładny pacierz do czterech desek moralności”¹⁰.

Rzecz przeciwstawiona katastrofie i wpływowi czasu nie jest przedmiotem przypadkowym i błałym. Oznacza to, co w świecie artysty najważniejsze — sztukę, stając się obiektem sztuki:

⁹ J. Derrida, *Sygnowane Ponge*. Przeł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8 – 9, s. 308 – 309.

¹⁰ Por. M. Zawodniak, *Niezłomność czy kompromis. Wokół „Szuflady” Zbigniewa Herberta*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2.

Ptaki zostawiają w gnieździe
swoje cienie

zostaw tedy lampę
instrument i książkę (...)

(*Struna /SS/*)

Rzecz (lampa, instrument, książka) jest formą przejawiania się sztuki, dziełem artysty. Stąd człowiek ukryty w muszli rzeczy, to człowiek zakorzeniony w przestrzeni sztuki (kultury). Rzeczy-cienie, pozostawione przez człowieka, nie trwają jednak dłużej niż jego pamięć o nich. Nikną, a dogasając we wspomnieniach poety, wywołują poczucie zdrady tego, co najważniejsze — zdrady pamięci:

(...) wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną stalówką
i ty kałamarzu — tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli
wybacz lampo naftowa — dogasasz we wspomnieniach
jak opuszczony obóz

zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

i że będzie
ciemno.

(*Elegia na odejście ... /ENO/*)

Herbertowskie rekwizyty, sprzęty, przedmioty opisywane „same w sobie” i te współtworzące przestrzenie rzeczy i miejsc są — powtórzmy — znakami Arkadii dzieciństwa i Arkadii kultury przeciwstawionej współczesności — erze „aroganckich przedmiotów” kulturowej tandety.

Poprzez przywoływanie, rekonstruowanie, metaforyzowanie przedmioty są poddawane procesowi mityzacji w dwóch wymiarach. Jako relikty „ogrodu dzieciństwa, ogrodu rzeczy” są ideami mitycznej przeszłości i jako przedmioty wspomnień poety, obiekty rozpamiętywania (powrót do rzeczy w tomiku *Elegia na odejście ...*), opisywania ulegają mityzacji.

Sama bowiem czynność wspominania — jak pisze Marek Zaleski — zmieniając się w rytuał ocalenia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości — ulega mityzacji i jest procesem mityzacji [...] ¹¹.

O fenomenie pamięci rzeczy pisał poeta w debiutanckim tomiku *Struna światła* w wierszu o znamienym tytule *Trzy wiersze z pamięci*:

(...) żyjąc — pomimo
żyjąc — przeciw
wyrzucam sobie grzech niepamięci
[...]
dłonie nasze nie przekażą kształtu waszych dłoni
trwonimy je dotykając pospolitych rzeczy (...)

¹¹ M. Zaleski, op. cit., s. 31.

co dzień odnawiam spojrzenie
co dzień narasta mój dotyk
łaskotany bliskością tylu rzeczy
życie bulgoce jak krew
cienie tają łagodnie
nie dajmy zginąć poległym —

pamięć przekáže chyba obłok
wytarty profil rzymskich monet (...)

W akcie przemijania rzeczy to właśnie przypominanie, literaturyzacja materialnego wymiaru rzeczywistości jest jej umitycznieniem. Esencją zdarzenia mitycznego jest bowiem samo powtarzanie. Każdy więc powrót w przeszłość jest rekonstrukcją śladów pamięci, ponowną próbą mityzacji¹².

Dorota UTRACKA

„Memory of objects”. Mythicisation and Demythicisation of the World of Objects in the Poetry of Zbigniew Herbert

Summary

The text, which is a conceptual continuation of research on types of Herbert's metaphor, is an attempt at investigating and diagnosing different techniques of mixing metaphors in relation to the world of objects.

Demonstrating the mythicising qualities of the metaphor, bringing together of the two antynomic worlds in the poetry of Herbert: „values” and „anti-values” by relating them to the sphere of an object, seen as a proof, a symbol, a dimension of human existence, is the basic idea of the paper.

The relations man – object, man – space of an object, present in Herbert's poetry are analysed on the grounds of cultural key, hence presentation of an object in different dimensions and at different levels of meaning, with particular attention paid to seeing objects as symbols of (text) culture.

The article was written to prove the thesis that the process of mixing metaphors — transforming, deconstructing reality, a new look on it, through repeated reconstruction of objects, turning the material dimension into literature leads to mythicising of reality and is the process of mythicisation.

¹² M. Zaleski, op. cit., s. 32.