

# Dorota Utracka

---

## "Serca rzeczy" : Zbigniew Herbert - studia przedmiotów

---

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 7, 241-255

---

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dorota UTRACKA

## „Serca rzeczy”<sup>1</sup>. Zbigniew Herbert — studia przedmiotów

Wyprawę w krainę przedmiotów, świat otaczającej nas materii podejmuje Herbert od początku swej drogi twórczej, gdyż — jak sam mówi — to co konkretne, uchwytnie, zawsze było mu bliższe niż mgliste idee czy rozumowe spekulacje<sup>2</sup>. Z pozoru błahe, żartobliwe przygody Herberta z przedmiotami są w gruncie rzeczy heroiczną próbą przełamania obcości człowieka wobec świata rzeczy, przekroczeniem granicy dzielącej świat ludzi i świat materialny, są próbą oswojenia tego świata poprzez język.

Studia przedmiotów stanowią także pretekst do rozważań estetyczno-filozoficznych dotyczących modelu współczesnej kultury, formą poszukiwania prawdy o kondycji psychicznej człowieka.

Herbert wyraźnie akcentuje suwerenność przedmiotu w swym poetyckim świecie. Stawanie po stronie rzeczy wyniknęło — jak wspomina poeta — z doświadczenia upadku wielu „falszywych prorocstw”, z obsesji „krachu ideologii”<sup>3</sup>, tych zwłaszcza, które kreowały sztuczny obraz rzeczywistości. Przyczyną powrotu do rzeczy była więc również ich „niewinna twarz”, „nieskalanie kłamstwem”<sup>4</sup>.

Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im  
niestety nie można zarzucić (...)

(*Przedmioty*) [HPiG]

One to, w sytuacjach, „gdy wiarę obalały fakty”, stawały się oparciem dla ludzkiej niepewności, dla artysty zaś były „punktem wyjścia umożliwiającym stworzenie takiego obrazu świata, który byłby zgodny z jego przeświadczeniem”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Cyt. z wiersza *Objawienie* z tomiku: *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995, s. 66.

<sup>2</sup> Tak motywuje poeta swój powrót do rzeczy we wstępie do: Z. Herbert, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

Herbert w odpowiedzi na ankietę „Odry” podkreślał zapomnianą rolę poezji, zwracając uwagę na „kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji”<sup>6</sup>.

Słowo to wydaje się najwłaściwsze dla określenia Herbertowskiego dialogu z materialnym światem — duchowego dialogu człowieka z rzeczą. Herbert nie tyle opisuje, co rozważa przedmioty, rozmyśla o nich, tworząc własną PRZEDMIOTOZOFIĘ.

Daleki jest od sporządzania rejestru rzeczy, inwentarza rzeczywistości. Kontemplację wspomaga tu znacznie „aktywna wyobraźnia”<sup>7</sup>, ta — aby użyć terminu Herberta — „idea przyrody”<sup>8</sup>, która pozwala odrzucić martwy pozór, burzyć stereotypowe wyobrażenia, wnikać na nowo w istotę krzesel, zegarów, kamieni. Zawsze jednak w twórczości tego autora tak kontemplacja, jak i wyobraźnia, służą poszukiwaniom „idei porządku”. Jej potwierdzenia szuka poeta w przedmiotach, próbując dotrzeć do „ziarna przyczyny”, „serca rzeczy”<sup>9</sup>.

Czy owo wnikanie w „istotę”, „głębnię”, „prawdę rzeczy”, będące konsekwencją odwiecznego dążenia do odkrycia tajemnicy materii, jest możliwe?

Zbigniew Herbert w utworach takich, jak *Kamyk* [SP], *Stotek* [SŚ], *Drewniana kostka* [SP], udowadnia, że świat poznawany drogą sensualnego doświadczenia wydaje się tylko z pozoru namacalny i pewny, w istocie nie dopuszcza jednak ludzkiej świadomości do swego wnętrza: kamyk da się wziąć w dłoń, ale nie da się „oswoić”, drewnianą kostkę można przepołowić, ale „natychmiast jej wnętrze staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę”. Dlatego Herbertowskie rozważania nad przedmiotami opierają się na zasadniczym problemie: niemożności dotarcia do „istoty rzeczy”<sup>10</sup> — obszaru, który jest niedostępny ludzkemu poznaniu.

W przekonaniu poety sedno rzeczy nie ujawni się ludzkim zmysłom, możemy tylko domyślać się go na podstawie uważnej obserwacji trybu trwania przedmiotów: „na niemożliwej granicy między materią ożywioną / a wymyśloną” (*Ptak z drzewa* [SP]). Sens ten potwierdza wspomniana już *Drewniana kostka* [SP]. Ta krótka proza pokazuje, iż naszą niewiedzę o przedmiocie jesteśmy w stanie przełamać tylko przez „opisywanie go z zewnątrz”, gdyż „niepodobna stworzyć psychologii kamiennej kuli, sztaby żelaznej, drewnianego sześcianu”.

Tymczasem naprawdę opisywać przedmioty — poucza poeta — to wnikać do ich wnętrza, otworzyć je nową metaforą, patrzeć „wewnętrznym okiem”. By „sprzęty nieba i ziemi / zaczęły znowu wirować”, podmiot z wiersza *Objawienie* [SP] deklaruje:

(...) będę siedział  
nieruchomo  
zapatrzony  
w serce rzeczy  
martwą gwiazdę  
czarną kroplę nieskończoności.

<sup>6</sup> Fragment wypowiedzi Herberta w artykule: *Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość*, „Odra” 1972, nr 11.

<sup>7</sup> Sformułowanie poety z wywiadu: *Jeśli masz drogi dwie*, „Polityka” 1972, nr 9.

<sup>8</sup> Cytat z wiersza Herberta *Studium przedmiotu*, [w:] Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 264.

<sup>9</sup> Wiersze i prozy poetyckie cytuję z następujących wydań: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, tegoż: *Wybór wierszy*, Warszawa 1983; Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995.

<sup>10</sup> Cyt. z wiersza *Objawienie*, [w:] *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995, s. 65.

Tajemnica świata przedmiotów rodzi swoisty ontologiczny niepokój, staje się twórczym wyzwaniem do odkrywania mnogości możliwych form istnienia świata materii. Nieograniczone modalności świata rzeczy Herbert odkrywa poprzez metaforyczne rozczepienia, poprzez specyficzne modalności metafor.

O swej filozofii słowa, pasji nazywania na nowo tego co nienazywalne mówi poeta w jednym z swych wierszy z tomiku *Napis*:

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

Studia przedmiotów, kontynuując tradycję poetyki awangardowej, potwierdzają zasadę, iż literatura, nie wyrzekając się przedstawiania rzeczywistości, zawsze ją usensownia i naśladuje — tworząc jednocześnie.

Metafora jako zakłócenie semantycznej systemowości języka odnawia jego strukturę, dopasowując je do nowych doświadczeń odnawiającej się rzeczywistości, odnowionej pojęciowości.

Miejscem (w języku) — przeciwko któremu metafora kieruje największą część swej energii — jest nazwa, znaczenie literalne; miejsce, w którym znak przywiązuje się do rzeczy, wykrawając sobie w bycie obszar swego posiadania. Szczególna rola metafory w odkrywaniu „prawdy rzeczy” polega na tym, że dokonuje ona swoistego „wywłaszczenia” słowa (nazwy), podważa zasadność ugruntowania sensu właściwego jako nazywania, zastępowania „obecności rzeczy” — nazwą. Metafora może zmieniać percepcję świata materii, zbliżyć odbiorcę do tego, co w niej niepoznawalne, nazwać nienazywalne. Odwołując się do terminów filozofii percepcji<sup>11</sup>, możemy mówić u Herberta o charakterystycznej „poetyce percepcji”, o różnych formach widzenia świata, „widzenia rozwarstwiającego”, o „przemienności oglądu” rzeczy.

Punktem wyjścia dla poczynionych tu rozważań niech będzie stwierdzenie, że szeroko rozumiane procesy metaforyczne stanowią główne narzędzie otwierania, dekompozycji rzeczywistości, podstawowy mechanizm „rozluźniania tkanki rzeczywistości” — „redeskrpcji świata rzeczy”<sup>12</sup>.

Interpretacja owych procesów metaforycznych będzie dotyczyła semantyki i struktury metafory jako tropu stylistycznego, ale także funkcji tzw. „w i e l k i e j m e t a f o r y” stanowiącej oś znaczeniowo-kompozycyjną całego utworu. Przedmiotem analiz stanie się dyskurs metaforyczny związany z metaforą pojęciową i metonimicznym sposobem przedstawiania świata rzeczy, topika deformacji (od-oczywistniania rzeczywistości); operacje peryfrastyczne, wprowadzające różne płaszczyzny widzenia, formy i techniki defamiliaryzacji, metafora udosłowniona i znamienna dla twórczości Herberta metafora demaskacyjna.

<sup>11</sup> *Filozofia percepcji. Fragmenty filozofii analitycznej*, wybrał i wstępem opatrzył B. Chwedeńczuk, Warszawa 1995, s. 85 – 151.

<sup>12</sup> M. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 145 – 185.

Analizując walory stylistyczno-kompozycyjne poezji Herberta, poetyckie formy nadorganizacji języka, należy podkreślić, iż podstawowy wzorzec strukturalny tej poezji to „konfrontacja” i wzajemna „demaskacja” dwu antynomicznych wartości i typów rzeczywistości: „dziedzictwa” (sfera mitu) i „wydziedziczenia” (sfera empirii)<sup>13</sup>. Ich demaskacja dokonuje się w dwojaki sposób. By owe sposoby opisać, należy odwołać się do tradycyjnego rozróżnienia między metaforą a ironią.

Istotą obydwu jest pośredni sposób odesłania do rzeczywistości: w obu istnieje „przedstawiony”, ale i „nie przedstawiony” plan znaczenia. W wypadku metafory jednak między tymi planami nie ma zasadniczej sprzeczności: „to, co się mówi” i „to, co się przez to rozumie” pozostają w relacji podobieństwa.

Tu teksty Herberta wnoszą typowe egzemplifikacje metafor klasyfikowanych według klucza semantyczno-strukturalnego:

- metafora konfrontacyjna /„idea szklanki”/  
/„kłamstwo oczu”/  
/„szafa z pleśnią lustra”/
- metafora ewokacyjna /„białe kształty anatomii”/  
/„rozpacz krzesel objawia się w skrzypieniu”/  
/„skrzypce płaczą ze wstydu i zimna”/
- metafora peryfrastyczna /„flora podłóg”/  
/„kamień niezgody”/  
/„klejnot strachu”/
- metafora konfrontacyjno-ewokacyjna /„krzesło to katedra w puszczy”/  
/„posiałem na gładkiej roli drewnianego stoł-  
ka ideę nieskończoności”/

Herbertowskie metafory są przykładem krzyżowania się norm składniowo-semantycznych, będących podstawą powyższej typologii figur stylistycznych. Większość tropów stylistycznych ma charakter diaforyczny, gdzie człony metafory ustanawiają i narzucają własną wspólnotę semiczną.

Relacja podobieństwa (wspólnoty semicznej) w przypadku ironii jest inna. Ironia bowiem to sposób mówienia, przy którym podaje się jedno znaczenie, a ma się na myśli inne, najczęściej antytetyczne. Pomiędzy treścią wypowiedzi a jej konotacjami zachodzi sprzeczność, opozycja, kontradykcja<sup>14</sup>.

Sprzeczność — jak podkreśla Łąguna — jest zawartą w doświadczeniu podmiotu ironizującego inspiracją, determinującą świadomość i prowadzi do wyrażania prawdy drogą umyślnego jej zaprzeczenia. Żaden przedmiot sam w sobie nie może być ironiczny, dopiero zestawienie jego cechy lub czynności w umyśle postrzegającego wytwarza nową jakość, opartą na jaskrawie uświadomionej sprzeczności<sup>15</sup>.

W poezji Herberta mamy do czynienia prawie zawsze z postawą „bycia ironicznym”, a nie z „widzeniem rzeczywistości jako ironicznej”, inaczej mówiąc, z tak zwaną IRONIĄ WERBALNĄ, a nie IRONIĄ SYTUACYJNĄ. Ironia jest środkiem, który —

<sup>13</sup> S. Barańczak. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 130.

<sup>14</sup> Tamże, s. 126.

<sup>15</sup> Na sprzeczność jako istotę postawy ironicznej zwraca uwagę P. Łąguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków – Wrocław 1984, s. 28 – 30.

zgodnie z teorią Jana Błońskiego — pozwala „zneutralizować nieprzystawalność norm do rzeczywistości, ideałów do doświadczenia, tradycji do aktualności”<sup>16</sup>.

Współlistnienie metafory i ironii stanowi programową metodę poetycką Herberta. Podobnie jak przez metaforę rozumiemy zarówno trop stylistyczny, jak i tak zwaną „wielką metaforę” — podstawę strukturalną i znaczeniową całego utworu, tak i w przypadku ironii będziemy mieli na myśli zarówno chwyt retoryczny, jak i ogólniejszą postawę autora.

Tak „wielkie”, jak i „małe” metafory Herberta, są oparte na formule paradoksu. Wziąwszy pod uwagę fakt, iż istotą metafory jest zasada podobieństwa dwu obiektów (nośnik — temat),<sup>17</sup> warto zauważyć, że Herbert owo podobieństwo wyzyskuje tylko po to, aby na jego tle wyraźniej uwidocznic zasadę sprzeczności obu porównywanych przedmiotów. Co dla jego poezji charakterystyczne to fakt, że z pozoru podobne obiekty (rzeczy) w istocie pochodzą z dwu sprzecznych światów: świata mitu i świata empirii. Metaforę tego rodzaju dałoby się określić jako METAFORE DEMASKUJĄCĄ<sup>18</sup>.

Ilustrują to przykłady tropów-metafor w wąskim tego słowa znaczeniu:

Śpiewano w megafonach  
anachroniczną piosenkę  
o Polakach i bagnietach

Tenor *ciął jak szpicrutą*  
i po każdej zwrotce  
ogłaszano listę żywych torped

(*Pożegnanie września*) [SS]

To miasto na równinie płaskie jak arkusz blachy [...]  
jest trochę wojska *olbrzymia grzechotka*

*koszar na przedmieściu*  
(*Miasto nagie*) [SP]

W obu przypadkach mamy charakterystyczne dla metafory implikowane stwierdzenie: „A” wydaje się być „A”, tymczasem w istocie „A” jest „B”. Tenor wydaje się śpiewać jasno i czysto patriotyczną piosenkę, tymczasem w istocie jego głos „tnie jak szpicrutą”; koszary wydają się siedzibą prawdziwych mężczyzn i ich poważnych spraw, tymczasem w istocie są olbrzymią dziecinną grzechotką. Co charakterystyczne dla chwytów retorycznych poezji Herberta, to fakt, że konotacje słów „szpicruta” i „grze-

<sup>16</sup> Jan Błoński definiuje zjawisko ironii w poezji Herberta jako «środek zneutralizowania nieprzystawalności». Por. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja” 1970, nr 3. Przedr. [w:] tegoż: *Romans z tekstem*, Kraków 1981.

<sup>17</sup> O zasadzie podobieństwa, przystawalności jako istocie metafory pisze H. Markiewicz, *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, [w:] *Studia o metaforze II*. Red. M. Głowiński. A. Okopień-Sławińska. [Metafora to wyrażenie, które w znaczeniu właściwym powodowałoby niespójność semantyczną (naruszenie izotopii) tekstu, jest jednak motywowane polem wspólnoty semicznej z wyrażeniem, które syntagmatycznie ekwiwalentyzuje (metafora konfrontacyjna) lub paradygmatycznie zastępuje (metafora ewokacyjna), przekształcając zarazem jej zawartość semantyczną.

Zakresy znaczenia rozszerzonego nośnika i tematu pozostają w metaforze w stosunku krzyżowania się wynikającego z podobieństwa ich desygnatów].

<sup>18</sup> Pojęcie «metafory demaskującej» jako mechanizmu konfrontacji opozycyjnych światów i systemów wartości «dziedzictwa” (sfera mitu) i „wydziedziczenia” (sfera empirii) wprowadza S. Barańczak op. cit., s. 130.

chotka” przynoszą znaczenia dokładnie przeciwstawne tym, które wiążą się z konotacjami słowa „piosenka (patriotyczna)” i „koszary”.

W obrębie tropów stylistycznych szczególną uwagę zwracają zestawienia oksymoroniczne i figury oparte na paradoksie:

(...) *wypij mnie źródło*  
 — *mówi pijący* —  
*do dna mnie wypij do nicości*  
 niech mnie wydadzą dobre oczy  
 pożerającym krajobrazom [...]  
 gwiazda w czoło korzeń zapaści  
 źródło twarz mi odczłowieczy —  
 potem obudzisz się milczący  
 w dłoniach bezruchu  
 w sercu rzeczy

(*Wersety panteisty*) [SŚ]

Wygnaniec kształtów oczywistych  
 głoszę swój *taniec nieruchomy*  
 (*Architektura*) [SŚ]

(...) gdy w innych górach  
 będę pił *suchą wodę*  
 (*Co będzie*) [N].

Wyraźną paradoksalność zawierają w sobie inne stwierdzenia typu: „Nie dajmy zginąć poległym” (*Trzy wiersze z pamięci* [SŚ]) lub „na fali ślad swój zostawili — [...] w dzwonie powietrza mają schron” (*Ballada o tym, że nie giniemy* [SŚ]).

Obecność antytetycznego mechanizmu figur metaforycznych, różnych formuł paradoksu pokazuje, jak Herbertowskie pojęcie metafory wsparte jest wszechobecnie funkcjonującą METODĄ IRONICZNĄ. Obie te figury retoryczne zdają się w poezji Herberta przenikać i wzajemnie uzupełniać.

Częstym zabiegiem stylistycznym jest chwyt zwany *s y l l e p s i s* — brak odpowiedniości między logiczną a gramatyczną budową wypowiedzi, prowadzący do powstawania wyrażen prawidłowych logicznie, lecz niepoprawnych gramatycznie lub odwrotnie. Prawidłowe gramatycznie i syntaktycznie podporządkowanie dwu członów składniowych jednemu członowi nadrzędnemu tym silniej uwydatnia nielogiczność czy znaczeniową niezborność takiego zestawienia:

zamiast hodować  
 bratki i onomatopeje  
 sady kolczaste eksklamacje  
 inwektywy i traktaty

(*Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*) [PC]

Świadectwem aktywnego stosunku Herberta do języka, a zarazem antytetycznej wyobraźni poety są operacje odnawiania metafor zużytych, zleksykalizowanych, wrosniętych w język. Te odmiany udostównionej metafory ujawniają się w reanimacji frazeologizmów. Udostównienie, wzmocnienie napięcia między tematem a nośnikiem metafory zabezpiecza ją przed leksykalizacją. Reanimacja frazeologizmów dokonuje się

poprzez grę odsłanianych przez kontekst motywacji, które krzyżując się, „zagęszczają” sens nośnika. Przywołajmy ponownie wiersz *Pożegnanie września* [SŚ]:

Wódz [...]
   
skandował: ani guzika
   
 Śmiały się guziki:
   
Nie damy nie damy chłopców
   
płasko przyszytych do wrzosowiska (...)

Legendarne hasło marszałka Rydza — Śmigłego „nie damy ani guzika” zostaje poddane paradoksalnemu odwróceniu: doświadczenie żołnierzy „przyszytych do wrzosowisk”, wgniecionych w ziemię guzikami mundurów, przeczy buńczucznemu mitowi kreowanemu przez wodza. Podobny sens ma zdanie „Chłopcy malowani wapnem” z prozy *Wojna* [HPiG]. Jest to paradoksalne rozwinięcie utartego frazeologizmu „chłopcy malowani”, rodem z ułańskiej piosenki.

W wierszu *Pan Cogito a ruch myśli* [PC] widzimy, że właśnie potoczne wyobrażenie zostaje zanegowane metodą „wzięcia na serio” popularnego zwrotu:

Myśli chodzą po głowie
   
mówi wyrażenie potoczne
   
wyrażenie potoczne
   
przecenia ruch myśli
   
większość z nich stoi nieruchomo (...)

Obserwujemy tu obecność operacji i gier czysto językowych, tak jak w utworach *Sól ziemi* [SŚ] czy *Mysz kościelna* [SP].

W prozie *Umarli* [HPiG] leżący w grobach zmarli „nie mogą pogodzić się z tym stanem, stanem rzeczy”, a w utworze *Pan Cogito* [PC] odnajdujemy sformułowanie: „czy nie stracił / zimnej krwi / kiedy pożar / siedział okrakiem na parapecie”.

Jedną z funkcji metafory Herberta jest transformacja świata, wyjęcie rzeczywistości z gotowych form i znaczeń, wprowadzenie jej do nowych obszarów — osobnego świata, będącego odpowiedzią na nienazywalną jakość doświadczenia. Innowacja semantyczna metafory jest wymuszona przez niewyraźną w języku „sensów właściwych” jakość. Chwył ten to twórcza metoda odpowiedzi na pytania stawiane przez rzeczy, a działanie operacji językowych zbliża rzeczy i słowa.

Takie operowanie słowem, ukonkretnione poprzez metaforę demaskującą, wyraźnie ujawnia się na poziomie kompozycyjnym utworu. Ten konstrukcyjny szkielet jest szczególnie obnażony i wyeksponowany w prozach poetyckich. Tu schemat metafory antytetycznej pojawia się w postaci zupełnie dosłownej:

*Z pozoru kropla deszczu* na ukochanej twarzy [...]
   
*W istocie kropka* [...] jest kością sterczącą z piasku,
   
zatrzaśnięciem, znakiem katastrofy ...
   
(*Kropka*) [N]

*Na pozór* jest to spokojna twarz młynarza [...]
   
*A popatrzeć* do środka: gniazdo robaków,
   
wnętrze mrowiska

(*Zegar*) [SP]

Zawsze obecność zwrotów „naprawdę”, „w istocie”, „prawdziwy” służy jako wskaźnik, iż wiersz opiera się na stale tym samym modelu korygowania pozoru przez prawdę. Pokazuje to proza *Matka i jej synek* [HPiG] zbudowana na bazie **metafory eifikacyjnej**:

W chatce na skraju lasu mieszkała sobie matka i jej synek  
[...] Ale matka umarła. Synek został. Naprawdę był to dość  
stary dywanik przed łóżko

Niekiedy wersja „prawdziwa” jest przedstawiona bez kwalifikatorów, a określenia wskazują, iż zostaje odrzucona wersja „pozorna” czy „fałszywa”:

Zawsze podejrzewałem, że to miasto jest falsyfikatem. Ale  
dopiero w zamglone południe wczesnej wiosny [...] odkry-  
łem, na czym polega oszustwo.

Mieszkamy we wnętrzu szafy [...]

(*W szafie*) [HPiG]

Innym wariantem są utwory, w których schemat „z pozoru... a w istocie...” ulega odwróceniu: najpierw zostaje zaprezentowana wersja „prawdziwa”, dopiero po niej dokonuje się negacji wersji „fałszywej”:

Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą  
się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego. A nie,  
jak twierdzą recenzenci muzyczni, żeby było pięknie. To  
nieprawda

(*Skrzypce*) [HPiG]

Odkrywanie „prawdy przedmiotów” dokonuje się przez zastosowanie metafory pery-rastycznie-metonimicznej. W prozie *Magiel* [HPiG] tytułowe urządzenie okazuje się w istocie przyrządem tortur, zadawanych przez „inkwizytorów”; przeświadczenie „fałszywe”, głoszące, iż magiel jest tylko magłem, nie zostaje zrekonstruowane i ocenione:

Inkwizytorzy są wśród nas. Żyją w suterenach wielkich  
kamienic i tylko napis „MAGIEL TUTAJ” zdradza ich obec-  
ność. Stoły o napiętych, brązowych mięśniach, potężne wal-  
ce, miażdżące wolno, ale dokładnie, koło napędowe, które  
nie zna litości — czekają na nas. Prześcieradła, które wyno-  
szą z magła, są jak puste ciała czarownic i heretyków.

(*Magiel*) [HPiG]

Dwa plany obrazowania utrzymane w konwencji ekspresjonistyczno-turpistycznej pokazują, jak Herbert konsekwentnie nawiązuje do kulturowych źródeł naszej cywilizacji.

Podobną estetykę zawiera w sobie proza *Piektło* [HPiG] i *Kawiarnia* [HPiG]. Tytułowe piektło przyjmuje pozory codzienności: „Licząc od góry: komin, anteny, blaszany, poięty dach — ...” — stanowiąc obraz zwyczajnej współczesnej kamienicy — od dachu do kawiarni na piętrze — i tylko tytuł sugeruje, że w istocie „A” jest „B” — kamienica jest piekłem.

Ekspresjonistyczny obraz przedmiotów kaleczonych i cierpiących obserwujemy w kolejnym ze wspomnianych utworów. Uwikłane we wrogą sobie przestrzeń, pozbawione swej właściwej roli — cierpią:

Nocą możemy obserwować upiorny szlachtus sprzętów. Bestialsko pomordowane krzesła i stoliki leżą na grzbietach z nogami wyciągniętymi w wapienne niebo.

(*Kawiarnia*) [HPiG]

Tu agonía przedmiotów ma wymiar zantropomorfizowany. Tak oto Herbert udowadnia, iż „zwykły” ogląd rzeczy jest oparty na pozorach. **Prawdziwą naturę przedmiotu otwiera metafora, ukazując głębię, prawdę przestrzeni i przedmiotów** w nią uwikłanych.

Metafora demaskacyjna ujawnia się w operacjach peryfrastycznych (proliferação znaków), wprowadzających różne płaszczyzny widzenia przedmiotu. Ten układ chwytów metaforycznych daje **odczucie rzeczy w formie widzenia**, a różne perspektywy oglądu wydobywają istotę rzeczywistości przedmiotowej.

O swym doświadczeniu poznawania rzeczy mówi poeta w wierszu *Trzy wiersze z pamięci* [SŚ]:

(...) co dzień odnawiam spojrzenie  
co dzień narasta mój dotyk  
łaskotany bliskością tyłu rzeczy (...)

W analizowanej tu poezji odnajdujemy różne płaszczyzny widzenia przedmiotu: spojrzenie pod powierzchnię, w głąb, do wnętrza rzeczy, spojrzenie wstecz, w przód, spojrzenie obejmujące tło i skupione na detalu.

Spojrzenie pod powierzchnię to proces zdejmowania maski. Pokazuje to proza poetycka *Zegar* [SP]:

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

„*Wielka metafora*” opiera się tu na przeciwstawieniu zewnętrznego pozoru, kryjącej się pod jego powierzchnią istocie rzeczy. O celowości metafory przesądza fakt, że koresponduje ona z kontrastem wizualnym między symetrycznym i harmonijnym wyglądem cyferblatu zegara a jego skomplikowanym i z pozoru chaotycznym werkiem. Dodatkowe asocjacje budzi nawiązanie do archetypowego motywu jabłka i ukrytego w jego wnętrzu robaka. Dzięki tej wizualnej motywacji dokonuje się konfrontacja dwu opozycyjnych wyobrażeń czasu i zarazem koncepcji egzystencji ludzkiej: „z pozoru” wydaje się nam, że upływ czasu prowadzi nas harmonijnie w stronę wieczności; „w istocie” natura czasu jest nieobliczalna i destrukcyjna.

Zastosowana tu technika metaforyzowania wnętrza „serca rzeczy”<sup>19</sup> (zegar jako kłębowisko, kokon włosów, gniazdo robaków, gdzie włos jest znakiem powikłania, złożoności, niejasnej dwuznaczności) ma swą wymowną paralelę w prozie poetyckiej o znamienym tytule *Serce* [SP], gdzie sednem, ośrodkiem zwizualizowanego obrazu ludzkich wnętrzości jest serce:

Wszystkie narządy wewnętrzne człowieka są łyse i gładkie  
[...] Tylko serce ma włosy — rude, gęste, niekiedy bardzo

<sup>19</sup> Patrz przypis 10.

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.

Ten sam motyw, z uobecnioną metaforą zegara, bardziej ekspresyjnie wyrażony, odnajdujemy w prozie *Zegarek na rękę* [N], gdzie „z pozoru” ciche, łagodne tykanie zegarka jest „w istocie” „pracą zachłannych mrówczych szczęk”, które plądrują nasze żyły. Powtarza się chwyt oparty na szczególnym rodzaju wizualizacji wnętrza rzeczy: „... Jeśli mrówki zagnieźdzą się, niepodobna je wytępić [...] Można powiedzieć, że na przegubie ręki nosimy nie zegarek, ale kopiec”.

Refleksja o naturze czasu zostaje tu pogłębiona. Motyw przemijania jest wzbogacony aspektem cykliczności ludzkiej egzystencji, co sugeruje, że czas jest strukturą stanowiącą zamknięty krąg:

Kiedy praca mrówek jest skończona, zegarek na ogół staje.  
Ale można go zapisać dzieciom. Wtedy wszystko zaczyna się od nowa.

(*Zegarek na rękę*) [N]

Czasem rzekome dotarcie do skrytej pod powierzchnią „istoty rzeczy” okazuje się samo w sobie iluzją, bo wewnątrz rzeczy jest przestrzenią niedostępną. O nieprzekraczalności tej granicy pisze poeta we wspomnianej już prozie *Drewniana kostka* [SP]:

Nawet jeśli ją szybko przepołówić, natychmiast jej wewnątrz staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę.

Analizowane przykłady metafor i opisów „stanów rzeczy” odnosiły się do przestrzeni. Możliwe jest także uwzględniające kategorię czasu spojrzenie wstecz — rekonstrukcja rzekomej przeszłości obiektu materialnego, która stoi w sprzeczności z jego terażniejszą formą egzystencji:

Przy stole należy siedzieć spokojnie i nie marzyć. Pamiętajmy, ile trzeba było wysiłku, aby wzburzone prądy morskie ułożyły się w spokojne stoje. Chwila nieuwagi, a wszystko może spłynąć.

(*Ostrożnie ze stołem*) [SP]

Któż pomyślał, że ciepła szyja stanie się poręczą, a nogi skore do ucieczki i radości zeszywnieją w cztery proste szczudła. Dawniej krzesła były to piękne kwiatóżercze zwierzęta. Zbyt łatwo jednak dały się oswoić i teraz jest to najpodlejszy gatunek czworonogów.

(*Krzesła*) [SP]

Tu przedmiot jawi się jako swoisty dokument przeszłości, jest źródłem jej rekonstruowania, formą pamięci ukrytej w rzeczach. Jak poucza poeta, sposób obchodzenia się z rzeczą jest wyrazem naszego stosunku wobec przeszłości. Herbert kreśli krótką historię stołów, krzeseł, odwołując się do źródeł, do genezy „bytu przedmiotów”, które — jak sam stwierdza — zrodziły się w świecie ożywionym (*Krzesła* to rozbudowana animizacja), a „oswojone” wegetują w „podłym” świecie martwej materii.

Kolejne demaskacje dokonują się poprzez postrzeganie przedmiotu w pewnym kontekście, na szerszym tle. Stereotypowe oglądanie rzeczy i rozpoznawanie typowych jej cech izoluje badany obiekt. Tymczasem prawdziwych informacji o przedmiocie dostarcza nam kontekst, w którym ów przedmiot funkcjonuje. Zwykle sprzęty: walizki, łóżka, szafy, lustra same w sobie nic ważnego nie komunikują, poza tym, że są elementami przestrzeni użytkowej, w której funkcjonuje człowiek.

W wierszu *Pokój umeblowany* [HPiG] przedmioty te współtworzą szczególną atmosferę wnętrza mieszkalnego, a sposób ich wykreowania wymownie koresponduje ze stanem ducha mieszkańca owego pokoju. Tu, gdzie bohater w stanie depresji nie czuje się nawet głównym lokatorem, „sprzęty nieruchomieją”, bytują w pół-letargu, „czują się” obce jak ich właściciel, tymczasowe, tandetne, gdyż wydają się być niczyje i nie spełniają swych właściwych ról. Brak im zakorzenienia, trwania: „szafa — pokryta jest pleśnią lustra, ściany także wydają się pociągnięte bielmem luster, meble nie są «oswojone»”. Owe lustra odbijają i zwielokrotniają agonię domu poety. Rzeczy istnieją tu nierealnie, w śmiertelnym śnie.

Tak samo jak samotne sprzęty z *Domu poety* [N], gdzie „... łóżka zasłano porządnie. Ale nikt nie chce spędzić tu ani jednej nocy. Między jego szafą a jego stołem — biała granica nieobecności, ścisła jak odlew ręki”.

Sprzęty zamienione w niefunkcjonalne eksponaty, egzystują „poza życiem”, stają się kalekie:

(...) Wytępiiono florę podłóg, opróżniono kufry, pokoje załano woskiem. Całymi dniami i nocami otwierano okna. Myszy omijają ten zapowietrzony dom.

(*Dom poety*) [N]

Wymownym staje się tu semantyczny neologizm „zapowietrzony”, współtworzący metaforę *m a r t w e g o d o m u*, jakby skażonego morowym powietrzem, a przecież „kiedyś był tu oddech na szybach, zapach pieczenia, ta sama twarz w lustrze (...)”.

Obok umieszczania przedmiotu w kontekście, częstym u Herberta zabiegiem jest wyłonienie z tła jakiegoś szczegółu.

W prozie poetyckiej *Martwa natura* [HPiG] koncentracja na detalu uwzględnia obiekt niewidoczny — pustkę. To stanowi pośredni sposób zdemaskowania tytułowej martwej natury jako w gruncie rzeczy natury przemocą uśmierczonej:

Z przemyślną niedbałością wysypano na stół te kształty przemocą odłączone od życia: rybę, jabłko, garść jarzyn pomieszanych z kwiatami. Dodano do tego martwy liść światła i małego ptaka o skrwawionej głowie. Ów ptak zaciska w skamieniałych szponach małą planetę, złożoną z pustki i zabranego powietrza.

(*Martwa natura*) [HPiG]

Za sprawą poetyckiego dyskursu Herbert wypróbowuje różne modalności pojawiania się rzeczy, wprowadzając zarazem różne **modalności metafor**. Rezultatem tych operacji jest rozchwianie oczywistości nazywania. Zawieszenie między „jest a nie jest” zawsze zostaje dodatkowo wzmocnione. Przedmioty uwikłane w wielokrotne metaforyzacje odłączają się od swego naturalnego świata, przechodząc w świat znaków kultury i wyobraźni. Przykładami mogą być metonimiczne opisy zegara (*Zegar* [SP], *Zegarek*

na rękę [N]). W prozach tych metafora pojęciowa wprowadza znamienne asocjacje. Archetypowy motyw „jabłka”, „robaka”, „mrowiska” wprowadza szerokie konotacje kulturowe, przez co opisy zegara przekraczają ramy samych opisów. Nośniki przenośni ulegają wtórnej metaforyzacji; słowo obrasta w znaczenia, konotacje, przechodzi w różnosemantyczne konteksty (metafory szufladkowe)<sup>20</sup>.

Konwencjonalne znaczenie słownikowe pojęć desygnujących rzeczywistość przedstawioną zostaje przez Herberta wymazane, przytłumione falami kolejnych metaforyzacji. Wydobyte zostają nowe podobieństwa, a zaskakujące zestawienia słów (obrazów) i rzeczy wymuszają na czytelniku **rozwarstwienie percepcji, rekonstrukcję nowych światów** — (zasada „panmaskarady”).<sup>21</sup>

Chwył ten dotyczy także wspomnianych próz stanowiących przykład metaforyzacji przestrzeni zamkniętych: *Piekło* [HPiG], *Gabinet śmiechu* [HPiG], *Magiel* [HPiG], *Kawiarnia* [HPiG]. Utwory te pokazują, iż modalności metafor skoncentrowanych na swoistej przestrzeni rzeczy, posiadają swą **funkcję katachretyczną**. Otwierają transcendentną rzeczywistość symboliczną, a udzielając nazwy (najczęściej o nieprzedmiotowych użyciach), powołują zjawiska do istnienia. Znamienne są tu prozy o zegarach, klawesynie, harfie. O klawesynie można pomyśleć, że jest „skrzynką na listy, cygańskie dukaty i wstążki”. Wnikliwy obserwator wyprowadza nas z błędu — naprawdę jest tam „tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”.

Harfa to instrument lub malarska impresja utkana z wody światła i wiatru, w opisie której praktycznie brak pojęć desygnujących harfę jako przedmiot:

Woda nisko. W wodzie światło złote i płaskie. W srebrnych  
trzcinach palce wiatru oplatają jedyną ocalałą kolumnę.  
Czarna dziewczyna obejmuje harfę. Jej wielkie egipskie oko  
płynie wśród strun jak ryba.  
Daleko za nim małe palce.

(*Harfa*) [HPiG]

Katachreza odkrywa puste miejsca w „bycie rzeczy”, przez które — myśl świadomość, poznanie, podmiot — przechodzą na „drugą stronę rzeczy”, w **przestrzeń eideologicznego symbolizmu**.

Metafora zmienia martwy sens świata materialnego, poprzez uwolnienie faktyczności, do-słowności rzeczy, wydobywając je z pełni codziennego użycia, z zamkniętej desygnacją rzeczowości.

Herbert w opisie rzeczy stosuje **technikę udziwnienia — defamiliaryzacji**, polegającą na wydobyciu rzeczy z automatyzmu postrzegania. Nie nazywa rzeczy ich imionami, lecz opisuje rzecz, jakby pierwszy raz widzianą (widzenie impresyjne), spotkanie z rzeczą, jakby pierwszy raz przeżyte. Używa w opisie rzeczy nie tych części, które są ogólnie przyjęte do ich przedstawiania; nazywa je za pomocą korespondujących części w innych rzeczach.

Poeta „ubogiego konkretnego” w studiach przedmiotów pokazuje, jak opisy rzeczy prowadzą często do odkrywania praw rządzących światem ludzi. Te dwa opozycyjne wymiary — duchowości i materialności — stale są ze sobą konfrontowane na planie dwóch typów metaforycznego odwrócenia (obecność metafory synechdochalnej): animacji i antropomorfizacji przedmiotów martwych oraz reifikacji świata ludzi.

<sup>20</sup> Cyt. za M. Stalą, op. cit., s. 167.

<sup>21</sup> M. Stalą, *Na marginesach ...*, op. cit., s. 170 – 171.

Wszechobecne animizacje i antropomorfizacje służą zbliżeniu nieruchomego i obojętnego trwania przedmiotów do chwijnego losu człowieka. Są także próbą weryfikacji i ocen dotyczących kondycji ludzkiej. Za pomocą rozbudowanych metonimii otrzymujemy upersonifikowany opis stołka, kamienia, skrzypiec, zegarów:

Stołek to „mały czworonóg na dębowych nogach  
o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw  
przedmiot codzienny bez oczu lecz z twarzą  
na której zmarszczki słońców sąd dojrzały znaczą ...

(*Stołek*) [SS]

Krzesła „dawniej piękne, kwiatóżercze zwierzęta [...]”  
Straciły upór i odwagę. Są tylko cierpliwe.  
Nikogo nie stratowały, nikogo nie poniosły ...  
Rozpacz krzesel objawia się w skrzypieniu”.

(*Krzesła*) [SP]

„Nagie skrzypce” o „chudych ramionkach płaczą ze wstydu i zimna”. Są zagubione i bezradne, emanują subtelnością, pięknem i fantazją, ale to jest ich dramat. Są zbyt czułe, nadwrażliwe i cierpią.

Studia przedmiotów są próbą uczłowiczenia rzeczy i dążeniem poety do stworzenia im własnej historii, a nawet religii. Być może Herbert czyni to w myśl sformułowanego niegdyś prostego przesłania: „żeby rzeczy nie płakały”<sup>22</sup>. Obdarzanie legendą krzesel, stołów, stołków wiąże się z przekonaniem, że przedmioty żyją swym własnym życiem. Poeta pochyla się szczególnie nad tymi, które powszechnie uważane są za głuche, nieme, tępe. Mówimy „tępy jak stołowa noga”, a poeta stwierdza kategorycznie: „nie wolno się ocierać o nogi stołowe, gdyż są one bardzo wrażliwe” (*Ostrożnie ze stołem* [SP]).

Między mieszkalną przestrzenią a stanem psychicznym człowieka kształtują się wyraziste analogie, stąd w wierszach Herberta przedmiot cierpiący nędzę egzystencji jest poddany antropomorfizacji.

W *Domach przedmieścia* [PC] poeta pisze o „zmarnowanych żywotach” ludzi, choć tekst dotyczy świata nieożywionej materii. Rzeczy dźwigają tu brzemię ludzkiej mizერიi:

Domy przedmieścia o podkrążonych oknach  
domy kaszlące cicho  
dreszcze tynku  
domy o rzadkich włosach  
chorej cerze [...]  
domy przedmieścia o zapadniętych skroniach  
domy żujące skórkę chleba (...)

Zamiast słowa „człowiek” pojawia się słowo „dom”, co wzmagą groteskowo-ekspresjonistyczną aurę wiersza. Mechanizm powodujący utożsamienie rzeczy i człowieka polega na kontaminacji dwóch porządków opisu (starych, powoli umierających ludzi i miejsc ich schronienia) w jedną figurę domu-przytułku. Można byłoby nawet nazwać to zjawisko **hiper-antropomorfizacją**. Zatarcie granicy między bytami wywołuje efekt **reifikacji człowieka i personifikacji przedmiotu**<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Wypowiedź Herberta z cytowanego wywiadu: *Jeśli masz drogi dwie*, „Polityka” 1972, nr 9.

<sup>23</sup> Cyt. za: A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 104.

Ogólne prawa i normy świata ludzi w procesie antropomorfizacji stają się prawami świata rzeczy. Wymowny jest niewzruszony bezruch przedmiotów. Stoły, choć „są zmęczone”, nie przyklekają, krzesła nigdy „nie przestępują z nogi na nogę”. Obserwujący przedmioty podmiot Herberta pragnie nie tylko odkryć w nich przejawy życia, ale też obecność ludzkich wad i skłonności. Stąd chęć przyłapania muszli na tym, że „nie tęskni jednostajnym szumem” (*Muszla* [HPiG]), zdumienie wiernością lunety (*Luneta kapitana* [HPiG]), łózkami, które „nie stają dęba” (*Przedmioty* [HPiG]). Dlatego też człowiek musi z żalem stwierdzić, że „przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im niestety nie można zarzucić”. Choćby kominowi, który „sprawiedliwie nie rozdziela zapachów kuchni i westchnień” (*Komin* [SP]).

Rzeczy widziane przez Herberta w swych materialnych formach kryją znane człowiekowi cnoty: trwałość, niezmiennosc, niezależność. Adam Michnik stwierdził, iż milczenie rzeczy Herberta służy obronie ich niepodległości wobec nikczemniejszego świata ludzi: „Przyjazna poufność z tym światem to sposób na uporządkowanie wiedzy o mechanizmach rządzących światem ludzi. Wędrowka Herberta do krainy krzesel, stołów, kamyków i koni wodnych jest czymś na kształt postulowanej przez Henryka Elzenberga «secesji od rodu ludzkiego»”<sup>24</sup>. Autor eseju wydaje się nadmiernie zawierać dychotomicznej opozycji między światem ludzi i rzeczy. Tymczasem przedmioty Herberta — jak wcześniej wykazałam — nie zawsze są przedmiotami. Martwe — doskonale pełnią swe role rzeczy, antropomorfizowane — mówią w imieniu wspólnym człowieka i rzeczy. Zaproponowane zaś w prozie *Żeby tylko nie anioł* [SP] „wstąpienie w kamień, drzewo, szpary furty” jest także niemożliwe, wiązałoby się bowiem z koniecznością niwelacji własnej, ludzkiej odrębności<sup>25</sup>.

Herbertowski podmiot-badacz dochodzi do wniosku, że aby „wywieść przedmioty z królewskiego milczenia trzeba albo podstępnie albo zbrodniczo” (*Żeby wywieść przedmioty* [SP]). Określa w ten sposób jeszcze jedną, zasadniczą barierę, jaka dzieli nas od ich świata — język. Tymczasem zmusić przedmioty do mówienia — to właśnie unicestwić je. Bo tylko „podpalony dom — gada wielomównym językiem ognia”, dopiero upuszczony kieliszek „krzyczy jak szklany ptak”, a milczenie drzwi może „złamać jedynie pukanie”.

Dramat rzeczy — jak pisał Francis Ponge — polega na tym, że nie mogą się one wypowiedzieć. Dramat człowieka — dodajmy — na tym, że nie został mu dany inny, pozajęzykowy sposób porozumiewania się z milczącym światem materii. Człowiek może próbować definiować przedmioty, ale nie może marzyć o porozumieniu z nimi. Trzeba jednak — uczy Herbert — „mówić do rzeczy czule po imieniu” (*Nigdy o tobie* [HPiG]) z nadzieją, że dadzą się „oswoić” (*Kamyk* [SP]). To osvajanie przedmiotów ludzką mową w znacznej mierze Herbertowi się udaje.

Rozliczne konfiguracje metafor, sposoby widzenia przedmiotu, wstępowanie drogą języka w jego wnętrze staje się w poezji Herberta narzędziem redeskrypcji świata rzeczy, odkrywającym nowe związki i podobieństwa. Docieranie do „serca rzeczy” (*Objawienie* [SP]) poprzez modalność figur metaforycznych służy odkrywaniu, wydobywaniu z „prawdy rzeczy” (*Studium przedmiotu* [SP]) szerokich konotacji kulturowych i filozoficznych — znaczeń głębokich związanych ze sferą przestrzeni symbolicznej.

<sup>24</sup> A. Michnik, *Potęga smaku*, [w:] *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*, Paryż 1985, s. 222.

<sup>25</sup> Tę dramatyczną niemożność doznania przez człowieka w całej pełni tajemnicy świata materialnego ujął celnie poeta S. Chęciński: «*Dopiero tonąc ma się pewność rzeki*» (Z wiersza: *Dochodzenie do gruszki*).

Herbertowskie „rozczepianie rzeczywistości” poprzez metaforyzowanie rzeczy, wprowadza przedmioty w obszar mitu, stąd metodę metaforycznego docierania do prawdy przedmiotu możemy określić jako formę mityzacji rzeczy — formę pamięci ukrytej w rzeczach.

Dorota UTRACKA

### **„Hearts of objects”. Zbigniew Herbert — studies of objects**

#### Summary

An analytical essay on types, properties and functions of metaphoric processes in Herbert's studies of objects. The research on metaphor are concerned with its semantics and structure.

The idea of the article is based on the thesis that in the Herbert's poetry metaphor is used to open „the truth of an object”, is the means of penetrating „the essence of objects” and the was to start spiritual dialogue of man with the world of objects.

Therefore, it is, among others, a metaphoric discourse connected with conceptual metaphor and metonymic way of presenting the world of objects, the fuse — element of deformation of reality, form and technique of defamiliarisation, textuallised metaphor and, characteristic for Herbert's writings — denouncing metaphor.