

# Andrzej Lam

---

## Autobiograficzne role podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 35, 3-10

---

2000

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.

## ARTYKUŁY

*Andrzej Lam*

### AUTOBIOGRAFICZNE ROLE PODMIOTU W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA

Niemало argumentów przemawia za tezą, że każdy tekst poetycki jest autobiograficzny – nie tylko dlatego, że odnosi się do jakiegoś wewnętrznego stanu autora (ileż wiadomości o autorze, często nieprawomocnych, czerpała z twórczości tradycyjna biografistyka!), ale dlatego również, że go kształtuje: po stworzeniu dzieła autor jest kimś innym, niż był wcześniej, a już szczególnie wtedy, kiedy dzieło staje się własnością publiczną i przegląda się, a autor wraz z nim, w tysiącnych odbiciach. Nie sposób więc traktować twórczości jako epifenomenu życia, i znane są trudności, jakie mają w oddzielaniu jednego od drugiego autorzy monografii. Nie co innego miał na myśli Norwid, kiedy pisał o „pamiętniku artysty”. Aby jednak pojęcie autobiografizmu zachowało kontury, które czynią je przydatnym na użytek rozumienia i interpretacji tekstu, musi zostać ograniczone, nawet jeżeli wynik będzie nadal problematyczny. Relacja między rzeczywistością tzw. autentyczną – w naszym przypadku taką, która wykazuje związek z pisarską biografią – a rzeczywistością stematyzowaną w utworze nie zawsze jest łatwa do określenia, chociażby ze względu na kreacyjną rolę sztuki; zjawiskiem łatwiej uchwytym jest natomiast autobiograficzna rola pisarza, czyli jawne odniesienie do faktów, które mają coś wspólnego z jego życiem albo są jako takie przedstawiane. Nie chcemy przez to powiedzieć, że nie jest dostępny badaniu stosunek między wiedzą o pisarzu jako o człowieku a tym, co tematyzuje się w jego dziele, i że gdyby np. opisywał jako swoją własną i rzeczywistą podróż po Włoszech ktoś, kto nigdy tego kraju nie widział, byłby to fakt niegodny zauważenia. Chciałoby się bowiem wiedzieć, czy chodzi w takim przypadku o podróż imaginacyjną, o autokreację, czy o mistyfikację – chociażby dlatego, że taki czy inny wariant świadczy o typie kultury, w której obrębie powstał. Imaginacyjne podróże bywają jednak również częścią biografii, jak w wyprawach Hölderlina z *Wędrowca* do afrykańskich pustyń i na biegun północny, i jak w marzeniach Staffa z wiersza *O radosnej ojczyźnie*:

Dusza nasza, jak mapa stara i poblądła,  
 Wróży dziwy każdemu naszych zbudzeń ranu,  
 Zdobycz i niespodzianki – i spod wód zwierciadła  
 Dźwiga wyspy, zielone gwiazdy oceanu...<sup>1</sup>

Któż chciałby pytać o realność podróży na te wyspy? To przecież metafora! A ktoś doda, że cała literatura jest wielką metaforą, i wtedy granice znów się zacieśniają: *Sennik współczesny* Konwickiego będzie jedną wielką figurą autobiograficzną, mimo że odniesienia do biografii pisarza uznanej za realną bywają tu jedynie aluzyjne lub zapośredniczone. Ale są, w nie mniejszym stopniu niż w *Panu Tadeuszu*. Aby więc trzymać się pewniejszego gruntu, trzeba powrócić do tezy o autobiograficznej roli pisarza: daje on wtedy czytelnikowi do zrozumienia, że odnosi się do siebie samego, a zatem i do faktów z własnego życia. Czy zakłada przy tym, że są one znane publicznie i że wobec tego odniesienie takie podlega sprawdzeniu? Tak lub nie – tu zaczyna się gra z własnym życiorysem, stosownie do wyobrażenia o stopniu poinformowania czytelnika, tego aktualnego i tego przyszłego, który będzie wiedział więcej, ponieważ można założyć, że biografo- wie przekopią się prędzej czy później przez stosy dokumentów i stworzą wizerunek pisarza na ich miarę, czasem nawet kalendarium rejestrujące dni, godziny i minuty. Ale z pewnością pozostaną też fakty ukryte, nikomu nie znane ani nie dające się poznać, także w sferze „garderoby duszy”, „punktów wstydliwych” (Irzykowski) i wszelkich świadomych przemilczeń. Albo przeciwnie – ujawni się ekshibicjonizm, przesadne wyolbrzymienie miejsc uchodzących za wstydlive, aby gest szczerości stał się tym większym atutem. Różny przy tym może być stosunek do faktów znanych, zwłaszcza kiedy służą one już innym celom, odrywają się od swojego pragmatycznego podłoża i zaczynają funkcjonować estetycznie, z właściwą przedstawieniu symbolicznemu siłą uogólnienia. Przemawia wtedy już właściwie nie pisarz jako człowiek, lecz wykreowana przez niego rola, z którą jednak może on się solidaryzować i nawet utożsamiać. Wiarygodność odniesień autobiograficznych wzmacnia to poczucie tożsamości, i jeżeli czytamy Herbertowską parafrazę wiersza Miłosza *W mojej ojczyźnie*: „W mieście kresowym, do którego nie wrócę...”<sup>2</sup> – to powstaje iluzja, że w tym wierszu mówi do nas Herbert, który urodził się i spędził młodość we Lwowie, a nie jakiś zamaskowany i niekompletny podmiot liryczny.

Autobiograficzne role podmiotu ujawniają się w obrębie pierwszoosobowej liryki Herberta w sposób trojaki: po pierwsze – jest to funkcja pamięci, która sięga do rzeczy i zdarzeń minionych, zdystansowanych przez wojenne i powojenne katalizmy, w planie zarówno osobistym, jak pokoleniowym; po drugie – są to zapisy aktualnych sytuacji, w których uczestniczy podmiot-autor, z włączeniem tu

zwrotów do drugiej osoby realnej, przesłań i listów poetyckich; po trzecie – określenia charakteru własnej poezji, definiowanie jej istoty, założeń i zadań. A więc role pamiętnikarza, uczestnika i kodyfikatora poetyki, które nierzadko przenikają się wzajemnie. W luźniejszym znaczeniu rola autobiograficzna wyraża się też postawą świadka, wtedy mianowicie, kiedy nie jest to naturalny i pośredni sposób świadczenia rzeczywistości przez literaturę, ale ostentacyjne tworzenie autorskiego punktu widzenia na sprawy bieżące, w rodzaju sugestii: widziałem lub wiem i proszę przyjąć do wiadomości, że miałem własne zdanie, byłem za lub przeciw. I stąd czerpię – co Herbert czyni zresztą tylko z rzadka – moralne prawo do wytyczania drogi, manifestujące się liryką apelu, jak w mającym autorską parafę przesłaniu Pana Cogito (które zostało niestety „zagadane” przez nazbyt częste cytowanie: „Bądź wierny Idź”<sup>3</sup>).

Rola pamiętnikarza przewija się przez całą poezję Herberta, od *Struny światła* rozpoczętej wspomnieniem „domu”<sup>4</sup>, „naszej ulicy”<sup>5</sup> i „września”<sup>6</sup>, z frazą: „wyrzucam sobie grzech niepamięci”<sup>7</sup>, po *Epilog burzy*, której ostatni wiersz zawiera apostrofę: „więc przy mnie bądź pamięci krucho / udziel swej nieskończoności”<sup>8</sup>. Szczególnie znaczenie tej roli polega na tym, że pamięć oficjalna jest odgórnie manipulowana, pomija doświadczenia istotne i wyolbrzymia albo wręcz narzuca pożądane (stąd sarkastyczne wyznanie: „Komu ja gram? Zamkniętym oknom / kłamkom błyszczącym arogancko...”<sup>9</sup>); sięgając do doświadczeń własnych i będąc im wiernym, poeta nie tylko zachowuje własną tożsamość, ale wbrew wszystkim barierom przeciwstawia się powszechniejszemu zakłamaniu. Odległe aluzje, zrozumiałe w ramach języka ezopowego, wypełniają się stopniowo konkretami: w *Cmentarzu warszawskim* „wapno na domy i groby / wapno na pamięć”<sup>10</sup> oznacza pogrzebanie pamięci powstańców i zastąpienie jej białą plamą, w *Prologu* wspomnienie rówieśników-żołnierzy Armii Krajowej inkrustuje się pseudonimami: „imiona krótkie niby salwa / «Gryf», «Wilk» i «Pocisk» kto pamięta / spłowieła w deszczu ruda barwa”<sup>11</sup>, podobnie jak w późniejszych *Wilkach*, którzy może byli przyjaciółmi poety, a w każdym razie tak to brzmi: „już nie zostanie agronomem / «Ciemny» a «Świt» księgowym / «Marusia» – matką «Grom» – poetą”<sup>12</sup>; w *Moim mieście* pojawiają się marginesowe (tzn. nie z pierwszego planu, zapewne aby nie wskazywać ostentacyjnie na Lwów) szczegóły topograficzne: „po lewej sklep Paszandy / trzecie gimnazjum księgarnie / widać nawet przez szybę / głowę starego Bodeka”<sup>13</sup>, podczas gdy w późnym *Wysokim Zamku*, dedykowanym Leszkowi Elektorowiczowi (ich znajomość trwała od czasów niemowlęcych, kiedy obaj byli wożeni po lwowskich parkach), już sam tytuł zdradza, o jakie miasto chodzi, a jego nazwa pojawia się tym razem w tekście: „odbity w szybach / ucichły / Lwów / spokojny / błady / świecznik łez”<sup>14</sup>. Także wiersz *Do Apollina* zdaje się odwoływać do realnego posągu boga, może stojącego w gimna-

zjalnym hallu<sup>15</sup>; w tymże gimnazjum czytało się zapewne Liwiusza<sup>16</sup> i tam nauczał *Pan od przyrody*<sup>17</sup> (nawet jeżeli czytelnik tych realiów nie zna, ma do autora zaufanie, że odpowiadają rzeczywistości, ponieważ zdaje się to wynikać z charakteru poetyki); 17 IX, wiersz o dacie, którą Herbert z pewnością dobrze zapamiętał, wita najezdźców zapowiedzią oporu<sup>18</sup> (jest to jakby uzupełnienie wiersza *Pożegnanie wrześnie*, którym Herbert debiutował w 1950 roku w „Dziś i Jutro”, a który ironizował słowa wodza, że nie oddamy „ani guzika”, i naigrawał się z ochotników-żywych torped, którzy potem, jako „żałosne niewypały”, szmuglowali słoninę). Guziki z żołnierskiego płaszcza są jednym ze zworników tej wojennej pamięci: w *Pożegnaniu wrześnie* przejmują rolę czynną, nie chcą oddać chłopców przyszłych do wrzosowisk, w *Prologu* chrzestczą w pudełku po zapalkach, w wierszu *Guziki*, poświęconym pamięci kapitana Edwarda Herberta (stryja poety), świadczą o zbrodni katyńskiej:

tylko guziki nieugięte  
potężny głos zamkniętych chórów  
tylko guziki nieugięte  
guziki z płaszczy i mundurów<sup>19</sup>

Osobne miejsce zajmują obrazy poetyckie ewokujące dom rodzinny, najbliższych, matkę i ojca, znajome sprzęty. Już w *Strunie światła* znalazły się wiersze o rodzicach: jakby schulzowski *Mój ojciec*, obejmujący stanowisko gubernatora na wyspie z palmami i liberalnym ustrojem<sup>20</sup> (widać stąd, że liberalizm ojca był nieco utopijny), i *Mama*, kochająca i troskliwa, lecz niezbyt dobrze rozumiejąca poczęcie syna<sup>21</sup> (we wcześniejszej wersji, przekazanej w 1950 roku Halinie Misiołkowej, sopoekiej miłości poety, matka martwi się o syna właśnie dlatego, że pisze on wiersze zamiast kształcić się na inżyniera albo doktora<sup>22</sup>). Matka siedzi pod lampą, która – ta albo inna, w każdym razie domowa i naftowa – wraca, aby od razu odejść, w modlitewnej *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, a towarzyszą jej inne, dziś nieco egzotyczne, ale opisane z wielką czułością sprzęty dzieciństwa i narzędzia inicjacji w rzemiosło literackie. Herbert nadaje rangę wydarzeniom drobnym i zwyczajnym, ponieważ właśnie one oddają barwę chwili, jak scena kupowania pióra z drewnianą obsadką w żydowskim sklepiku ze skrzypiącymi schodkami i dzwonkiem u oszklonych drzwi<sup>23</sup>. I tak samo wypatruje nie wielkich metropolii, lecz prowincjonalnych osobliwości i arcydzieł smaku, wartości niedostrzeżonych, miejsc, które odkrywa się – lub mija – samemu. Dlatego w *Przecuciach eschatologicznych* Pan Cogito będzie musiał tłumaczyć aniołom, że jest niezdolny do służby niebieskiej, i poprosi o pozwolenie powrotu na ziemię, ponieważ ciągle jeszcze widzi „sosnę na stoku góry” i „kamień z sinymi żyłami”<sup>24</sup>.

Od czasu utraty domu rodzinnego Herbert często występuje w roli bezdomnego podróżnika, a symbolem takich osobliwych miejsc jest Rovigo, miejscowość między Padwą a Ferrarą, oglądana z okien pociągu. Jej nazwa nasuwa niejasne skojarzenia z dramatem Goethego – zapewne z tragedią *Clavigo* – choć miasteczko jest „arcydziełem przeciętności”: widoczna w tle góra z czerwonym obrysem kamieniołomu jeśli coś przypomina, to świąteczną szynkę obłożoną jarmuzem<sup>25</sup>. Nie ma powodu, aby sądzić, że nie rozgrywają się tu takie same ludzkie dramaty, jak wszędzie, ale dla obserwatora redukują się one do jednego znaku, wskazującego zarazem na wszystko i nic. Tak samo kiedy Pan Cogito, będący niekiedy maską autora, przegląda stare kalendarze, odkrywa w nich miesiące nie zapisane żadną, choćby najbardziej banalną notatką<sup>26</sup>. Coś się wtedy musiało dziać, ale nawet gdy się utrwaliło, to w sposób nieczytelny dla właściciela kalendarza. Na marginesie dodajmy, że z takiego niebytu wydobył Herbert w tym tomiku jeden ze swoich wczesnych wierszy, *Pacyfik III*, który przed paroma laty wywołał sporo wrzawy, ponieważ miał służyć jako dowód zaangażowania w rzeczywistość PRL-u, konkretnie w ruch obrońców pokoju pod skrzydłami PAX-u<sup>27</sup>. Tymczasem tym, który dęli w surmy, przeciwstawił tu poeta swoją trąbkę Eustachego, nadającą się do tego, aby wygrać na niej pobudkę dla komarów, czyli tonem znacznie słabszym, a przy tym na własną udrękę, po cóż bowiem budzić lichy? Przedrukowanie tego wiersza z dawnej antologii młodej poezji było również autobiograficznym gestem poety, na równi z usprawiedliwieniem się z powrotów do kraju w historycznym kostiumie *Powrotu prokonsula*<sup>28</sup> czy z przewrotną motywacją postawy opozycyjnej w wierszu *Potęga smaku*<sup>29</sup> (zacytowanym na śmierć przez tych, którzy wbrew jego najgłębszemu sensowi wołali: proszę pamiętać, że ja byłem przeciw – bo i mnie się coś nie podobało).

A zatem to, co nie zapisane, intrygować może bardziej niż to, co udało się zapisać. Poczja jest obrysem milczenia – wskazaniem, gdzie tego milczenia można wysłuchać, i tym samym wskazuje na nie spełnioną powinność. Całe obszary doświadczenia wyobcowują się już w skali jednego życia: wiersz *Fotografia* zaczyna się stwierdzeniem, że z widocznym na zdjęciu małym chłopcem „nie mam nic wspólnego poza datą narodzin linią papilarną” (stąd hiperboliczne określenie drugiej wojny światowej jako drugiej wojny perskiej)<sup>30</sup>, a w *Próbie opisu* samego siebie, tzn. własnego ciała, obserwator tylko z małym palcem lewej ręki odczuwa wspólnotę daty urodzin i śmierci oraz wspólną samotność<sup>31</sup>. Przypomina to *Wstydlive sny*, zapisane „w atlasie naszego ciała” pradzieje gatunku, litery zapomnianej mowy<sup>32</sup>, i tak samo początek cyklu *Pan Cogito*, „przeegrany turniej z twarzą”, kiedy bohater, obserwując w lustrze własną twarz, dostrzega w niej ślady różnych atawizmów, za które nie ponosi odpowiedzialności, trudno mu więc poczuć się solidarnym z samym sobą<sup>33</sup>. Nic dziwnego, że to, co autobiograficzne, na prze-

mian kurczy się i rozciąga. Zamiast „dobrze skomponowanej sonaty” pojawiają się w *Brewiarzu* „porwane akordy”<sup>34</sup>. Tak jak chłopiec z *Fotografii* musi zostać zabity, aby narodziło się jego kolejne wcielenie, podobnie w wierszu *Mona Liza*, opisie pierwszej powojennej wyprawy do Louvre’u przez żelazną kurtynę, czyli „przez siedem gór granicznych / kolczaste druty rzek / i rozstrzelane lasy / i powieszone mosty”, portretowana kobieta, wyrwana z domu i historii, i umieszczona na tle pustego pejzażu, staje się figurą własnego życia – z przywołaniem symboliki tristanowego miecza: „między czarnymi jej plecami / a pierwszym drzewem mego życia / miecz leży / wytopiona przepaść”<sup>35</sup>. Najważniejszy dylemat, jaki poczyna ta wyraża, to sprzeczność między poczuciem nieciągłości życia a potrzebą wierności, Elzenbergowskim zobowiązaniem, i tym dylematem trafia ona w sam nerw powojennego doświadczenia moralnego.

Biografia Herberta odsłania się stopniowo, zarówno dzięki zapisom poetyckim i listowym (ogłaszanych pośmiertnie głównie przez „Zeszyty Literackie”), jak relacjom świadków i innym dokumentom. Znalazła się wśród tych świadectw również książeczka *Podwójny oddech*, z korespondencją miłosną poety, wierszami z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, poprzedzona wstępem Barbary Szczepuły, która opisała dzieje tej sopockiej miłości, potem rozwijającej się już z oddalenia. Spośród zamieszczonych tu 31 utworów trzy weszły, w zmienionych wersjach, w skład *Struny światła: Mama, Drzy i faluje* i *Wersety panteisty*, i jeden w skład *Hermesa, psa i gwiazdy: Niepoprawność*. Ta podwójność odbioru, przez wybraną osobę i przez publiczność literacką, uświadamia, jak różnie może ujawniać się aspekt autobiograficzny tego samego tekstu: jako utwór dedykowany aktywizuje on konotacje związane z konkretną sytuacją osobistą, jako utwór przeznaczony do powszechnej lektury włącza się w szereg wyznań poetyckich, będących programową autoprezentacją. *Niepoprawność* opisuje „niepoważne” i „kruche” piękno poety, które z lat przedwojennych ma być przeniesione „jak chleb i jak miłość”, minąć „tor żelaza”, aby znaleźć się na „lotnym piasku” plaży i miast kwiatu spotkać się z uderzeniem niesionego przez falę kamienia<sup>36</sup>. Jako list miłosny wiersz ten zdaje się mówić: będę zajmował się moimi płochymi sprawami, nawet jeżeli uznasz to za niepraktyczne i nie będziesz mi szczeniła z tego powodu wyrzutów, proszę więc o zrozumienie, ponieważ nie mogę się poprawić. W planie metapoetyckim jest to natomiast obrona imponderabiliów osobistych, czyli „rzeczy niepotrzebnych”, przed wyrównującym walcem epoki. Dzięki takim wierszom i ich odniesieniom życiowym rysuje się wizerunek Herberta-poety jako obrońcy wartości, spośród których na pierwsze miejsce wysuwają się wierność i czułość mimo wszystko. Obok *Tkaniny* z jej „krosnami wierności” kodę końcową tomu *Epilog burzy* stanowi wiersz *Czułość*, będący skrótowną prezentacją przebytej drogi, starciem się czułości z uczuciem, które wyciska łyż z kamienia (tak jak idący na wojnę chłopiec

wywołał w wierszu *Nike która się waha* tajony żal nieruchomego posągu bogini zwycięstwa):

Cóż ja z tobą czułości w końcu począc mam  
 czułości do kamieni do ptaków i ludzi  
 powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam  
 twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak  
 streszczasz tragedię na romans kuchenny  
 idei lot wysokopienny  
 zmieniasz w stękanie eksklamacje szloch

Opisać to jest zabić bo przecież twoja rola  
 siedzieć w ciemności pustej chłodnej sali  
 samotnie siedzieć gdy rozum spokojnie gwarzy  
 w oku marmurów mgła i krople sączą się po twarzy.

Jaki więc Herbert objawia się w świetle przytoczonych i innych, nie wymienionych tu wierszy? Jest dostatecznie często poetą pierwszej osoby, poetą wspominającym, zapisującym bieżącą chwilę w jej sytuacyjnym kontekście i odnoszącym się do sposobu uprawiania przez siebie poezji – zazwyczaj przez solilokwium, którego przykładem jest *Czułość* – aby można było mówić o znacznym stopniu utożsamienia autobiograficznej roli poetyckiej i osoby autora, który wypowiada się na swój własny temat, a czyni to ze świadomością (bądź „niepewną jasnością”, by użyć słów odniesionych do Pana Cogito), że mówić o sobie, to znaczy orzekać też o sobie-poecie, zarówno ze względu na temat, jak na język poetycki. Powstaje tkanina słów, które znaczą.

## Przypisy

- <sup>1</sup> I. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 1, s. 538.
- <sup>2</sup> *W mieście*, z tomu *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 52
- <sup>3</sup> *Przesłanie Pana Cogito*, z *Wierszy zebranych* (= WZ), Warszawa 1982, s. 256.
- <sup>4</sup> *Dom*, z tomu *Struna światła*, Warszawa 1956. Cyt. według WZ, s. 8.
- <sup>5</sup> *Trzy wiersze z pamięci*, cz. III, tamże; WZ, s. 10.
- <sup>6</sup> *Pożegnanie września*, tamże; WZ, s. 8.
- <sup>7</sup> *Trzy wiersze z pamięci*, cz. II; WZ, s. 10.
- <sup>8</sup> *Tkanina*, z tomu *Epilog burzy*, s. 76.
- <sup>9</sup> *Prolog*, z tomu *Napis*, Warszawa 1969; WZ, s. 173.
- <sup>10</sup> *Cmentarz warszawski*, z tomu *Struna światła*; WZ, s. 29.
- <sup>11</sup> *Prolog*; WZ, s. 173.



- <sup>12</sup> *Wilki*, z tomu *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 19.
- <sup>13</sup> *Moje miasto*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957; WZ, s. 85.
- <sup>14</sup> *Wysoki Zamek*, z tomu *Epilog burzy*, s. 53.
- <sup>15</sup> *Do Apollina*, z tomu *Struna światła*; WZ, s. 17.
- <sup>16</sup> *Przemiany Liwiusza*, z tomu *Elegia na odejście*, Paryż 1990. Cyt. według wyd.: Wrocław 1992, s. 7.
- <sup>17</sup> *Pan od przyrody*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*; WZ, s. 75.
- <sup>18</sup> *17 IX*, z tomu *Raport z obłązonego miasta*, Paryż 1983. Cyt. według wyd.: Wrocław 1992, s. 85.
- <sup>19</sup> *Guziki*, z tomu *Rovigo*, s. 21.
- <sup>20</sup> *Mój ojciec*, z tomu *Struna światła*; WZ, s. 16.
- <sup>21</sup> *Mama*, tamże; WZ, s. 32.
- <sup>22</sup> *Mama*, w książeczce: *Podwójny oddech*. Wiersze [Z. Herberta] dotąd nie publikowane. Wstęp napisała B. Szczepuła. Gdynia 1999, s. 73.
- <sup>23</sup> *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, z tomu *Elegia na odejście*, s. 47.
- <sup>24</sup> *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, z tomu *Raport z obłązonego miasta*, s. 43.
- <sup>25</sup> *Rovigo*, z tomu *Rovigo*, s. 59.
- <sup>26</sup> *Kalendarze Pana Cogito*, tamże, s. 52.
- <sup>27</sup> *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)*, w tomie *Rovigo*, s. 14. Pierwodruk w almanachu ... *każdej chwili wybierać muszę*, Warszawa 1954. Związane z tym perypetie przedstawiłem w artykule *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*, *Prace Polonistyczne*, seria XLVIII, 1993 (i nadbitka).
- <sup>28</sup> *Powrót prokonsula*, z tomu *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961; WZ, s. 147.
- <sup>29</sup> *Potęga smaku*, z tomu *Raport z obłązonego miasta*, s. 92.
- <sup>30</sup> *Fotografia*, tamże, s. 47.
- <sup>31</sup> *Próba opisu*, z tomu *Studium przedmiotu*; WZ, s. 154.
- <sup>32</sup> *Wstydlive sny*, z tomu *Raport z obłązonego miasta*, s. 39.
- <sup>33</sup> *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, WZ, s. 203.
- <sup>34</sup> *Brewiarz*, z tomu *Epilog burzy*, s. 11.
- <sup>35</sup> *Mona Liza*, z tomu *Studium przedmiotu*; WZ, s. 137. Poeta przemawia tu również w imieniu innych, sobie podobnych: „mieli przyjść wszyscy / jestem sam”. A. Franaszek zwrócił uwagę na podobieństwo tego wyznania do bezpośredniego oświadczenia poety: „Wyobrazić sobie, że jestem delegatem czy posłem tych wszystkich, którym się nie udało”. *Ciemne źródło. O twórczości Z. Herberta*. Londyn 1998, s. 131.
- <sup>36</sup> *Niepoprawność*, w książeczce *Podwójny oddech*, s. 57; w WZ, s. 68.