

Jacek Kopciński

Co jest za tą ścianą? : O "Drugim pokoju" Zbigniewa Herberta

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (62), 105-131

2000

Artykuł został 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.

Interpretacje

Jacek KOPCIŃSKI

Co jest za tą ścianą?

O *Drugim pokoju* Zbigniewa Herberta

1. Ona: Nie mogę na nią patrzeć.

On: Odwracaj się.

Ona: Tak zrobiłam.

On: Dzisiaj?¹

Inicjalne kwestie jednoaktówki Herberta z 1958 roku. Oszczędna, wychylona w stronę potoczności, naturalistyczna stychomytia dwojga bohaterów *Drugiego pokoju* wprowadza nas w sam środek jakiejś „sprawy”. Poza nazwaniem antagonistów, Herbert nie czyni nic, by przygotować nas do uczestnictwa w konflikcie, jaki rozgrywa się między NIM, NIĄ i tą trzecią, tajemniczą postacią, przez poetę określoną bezosobowo jako TO, CO JEST ZA ŚCIANĄ. Żadnych scenicznych wskazówek, kontekstowych podpowiedzi, charakterystyk, uwag. Wszystko, co uda nam się powiedzieć o sytuacji, w jakiej toczy się ten dialog, miejscu i okolicznościach zdarzenia, o postaciach dramatu – tych mówiących i tej natrętnie milczącej – zależy wyłącznie od naszej umiejętności budowania świata z wypowiedzianych, a częściej nie wypowiedzianych, słów. Dialogowa szermierka nie sprzyja konkretyzacji przedstawionego świata, tymczasem Herbert układa swoją sztukę niejako z samych kulminacji, dialogowych zawężeń, łączących ze sobą dojmujące, ale tylko domyślne, pasma wielogodzinnej ciszy. Kwestie dialogów są krótkie, trudne do wyizolowania. Mówiący, całkowicie od siebie zależni, wzajemnie się motywują, napędzają, jednak rodzące się między nimi kontrowersje mają charakter doraźny,

^{1/} Z. Herbert *Drugi pokój*, w: *Dramaty*, Wrocław 1997. Dalsze cytaty z dramatu Herberta pochodzą z tego wydania. Pierwodruk sztuki w 4. numerze „Dialogu” z 1958 roku.

Interpretacje

przejściowy. Ich znaczenie okazuje się drugorzędne wobec konfliktu właściwego, który pozostaje jednak silnie niedookreślony, rozgrywa się bowiem między postaciami mówiącymi a postacią milczącą, ukrytą za ścianą. Trudno ustalić jakiś stały układ sił w dramacie Herberta. Kto tu jest aktywny, a kto pasywny? Kto inicjuje działanie, a kto je spowalnia? Wydobywając z pierwszej części sztuki charakterystyczny mechanizm mówienia i funkcjonowania jego bohaterów, orientujemy się w „sprawie”, która ich połączyła.

Wydawałoby się, że stroną odpowiedzialną za rozwój wypadków jest Ona, a podstawowym motywem jej działań będzie odruch buntu, sprzeciwu, przeczenia. Jednak to On podsuwa kobiecie sposób na zerwanie („Odwracaj się”), co pozwala sądzić, że intencje obojga bohaterów są zgodne. Ona jest jedynie odważniejsza, bardziej zdeterminowana („Tak zrobiłam”). Stanowczość kobiety przez chwilę budzi w mężczyźnie wątpliwości, ale gdy Ona kilka razy potwierdzi swoje stanowisko, mężczyzna staje się śmielszy i sam zaczyna atakować trzecią osobę dramatu. W momencie, gdy On wzmacni swoją pozycję wobec tej trzeciej, kobieta usytuuje się w pozycji bardziej poszkodowanego:

Ona: Ciebie oszczędzała. Mnie opowiadała wszystko: porody, wesela, romanse ciotek, awanse wujów. Jakie lubili grzybki i jak wyglądali w trumnie.

Jej było ciężiej, dlatego teraz oczekuje wsparcia, tyle że On nagle wycofuje się z ataku na kobietę zza ściany; przyciskany, zaczyna wspierać sąsiadkę. To o niej powie:

On: Jest sama.

Ona nadal oczekuje od mężczyzny lojalności, atakuje więc tamtą:

Ona: No to co?

ale On tłumaczy już motywy postępowania starej kobiety. Jego kolejna kwestia to w istocie ukryty głos trzeciej osoby dramatu w coraz wyraźniej odsłaniającym się przed nami konflikcie:

On: Na początku mówiła, że będzie dla nas jak matka.

Ona: Dziękuję. Zwykły egoizm. Dlaczego nie chciała zgodzić się na przytułek?

On: Starzy boją się przytułku jak chłopci szpitala. Tam się idzie umrzeć.

Ona: Gdzieś trzeba.

On: Lepiej w domu. Człowiek wstydzi się śmierci. Wie, że będzie leżał na wznak z otwartymi ustami i wszystko będzie można z nim zrobić. Lepiej w domu.

Ona: Wszystko jedno.

Ona wie, że zrozumieć tę trzecią oznacza dla nich nadal trwać w sytuacji, którą właśnie dziś ostatecznie postanowiła zmienić. Nie może więc przyjąć argumentów mężczyzny. Zarazem jednak coraz trudniej jest jej argumenty te zanegować. Dlatego ustępuje, nadal szukając uzasadnienia swojej decyzji:

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

On: Trzeba coś mieć własnego. Prześcieradło, poduszkę.

Ona: Za życia. Ale potem.

Wydawałoby się, że mężczyzna chce przekonać kobietę, by odstąpiła od swego planu (zerwania z tą trzecią). Idzie jednak o coś innego. Powoli zaczynamy rozumieć, że ci dwoje, pewnie nie całkiem świadomie, prowadzą między sobą jakąś „grę”. To, czego słuchamy, to jakby ich prywatny, improwizowany „teatr” w teatrze projektowanym przez Herberta. Ich dialog zamienia się przecież w pozorowaną próbę sił między Nimi a kobietą zza ściany, przy czym rolę postaci milczącej odgrywa On – mówiąc. Mężczyzna usprawiedliwia tę trzecią, kobieta sprzeciwia się i powoli ustępuje, jednak po to, by zmusić mężczyznę do wypowiedzenia ostatecznego sądu, który okaże się zapowiedzią wyroku! Jej defensywa okazuje się więc podskórną ofensywą:

On: Potem także. Kawałek ziemi, deski na krzyż.

Ona: Po co? Żeby oznaczyć miejsce, gdzie się zlatują krewni.

Oboje zdążają do punktu, w którym ktoś będzie musiał ustąpić. Mężczyzna nadal przekonuje, w istocie i ją, i siebie samego:

On: Nie to. Chce się coś mieć. To chroni. Kiedy człowiek jest nagi – umiera. Ona też się broni: trzema garnkami, parawanem, kluczem do drzwi.

Ale właśnie dotarli do końca tej dziwnej „negocjacji”:

Ona: Śmierć wchodzi przez komin.

– wyrokuję Ona, a On niespodziewanie – jakby na przekór wszystkim swoim wcześniejszym argumentom – zgodzi się z kobietą:

On: I zastaje nas przy stole z ustami pełnymi chleba.

Kontrowersja wygasa, oboje nagle mówią jednym głosem. Oto przeprowadzili pozorowany spór z tą trzecią, by na koniec utwierdzić się we własnym postanowieniu:

Ona: Nie ma co się roztkliwiać. Trzeba radzić. Po cośmy tu wleźli.

Za chwilę, po p a u z i e, ta „gra” zacznie się jakby od początku, z możliwością chwilowej zamiany ról. Ona będzie atakować, a następnie wycofywać się na pozycję skrzywdzonej, by On mógł zaaranżować ich wspólny „dialog rozterek”, który zakończy się stwierdzeniem własnej bezsilności, co – paradoksalnie – doda im sił i popchnie do działania. Dopełnieniem myśli o śmierci będzie ich pomysł zastraszenia, wypędzenia, w końcu – co nigdy nie zostanie wypowiedziane – zgody na śmierć starej kobiety. Nic ich nie powstrzymuje. Skoro śmierć przekreśla wszystko, wszystkiego:

On: Można spróbować. Nie mamy nic do stracenia.

Interpretacje

Idzie im o jedno, oboje pragną pozbyć się starej kobiety zza ściany, mają więc wspólny cel, który zdaje się całkowicie ich motywować. Zarazem jednak to, co najbardziej uderzające w sposobie ich funkcjonowania, zdaje się tę podstawową motywację istotnie osłabiać. „Czyn” bohaterów Herberta ograniczy się przecież do bezwzględnego trwania przy ich pierwszej decyzji, wspartego jednym, jedynym działaniem, które mogło mieć – ograniczony jednak – wpływ na rozwój wypadków (fałszywy list z kwaterunku). Sposób funkcjonowania, a może nawet sposób istnienia bohaterów *Drugiego pokoju*, poddany jest jakiejś dziwnej, wewnętrznej regule, którą nazwałbym syndromem „nie-do”. Ich mówienie to przecież jakieś ciągle nie-do-mówienie, ich działanie to jakieś ciągle nie-do-działanie. Objawia się ono na rozmaitych poziomach „bycia” tych ludzi: ich uczuć i emocji, ich świadomości i decyzji. Krok w przód, krok w tył; gest i zaniechanie gestu. Stąd myśl o „grze” prowadzonej między nimi, o wyrachowanym udawaniu, jednak równie dobrze można mówić o anty-„grze”, o chaosie, przejawiającym się w ciągłej huśtawce współczucia i bezwzględności, odruchu i refleksji, ataku i ucieczce, aktywności i bierności. Chaosie, z którego niespodziewanie wyłania się jakiś odrębny od powziętego przez bohaterów, choć tajemniczo z nim związany, plan.

Syndrom „nie-do” określa nie tylko sposób istnienia bohaterów Herberta, ale też – w konsekwencji – mechanizm funkcjonowania samego dramatu i sposób konstytuowania się jego sensów. Wydaje się zrazu, że mamy tu do czynienia z odwzorowaniem klasycznej akcji, która zaczyna się już na poziomie czwartej kwestii tego oszczędnego dialogu („Dzisiaj?”) i, poprzez splot perypetii, zmierza do wyraźnego rozwiązania. Wieczór pierwszy jest rodzajem „ekspozycji” konfliktu, właściwa „dysputa” bohaterów rusza kilka dni później. Wieczór drugi, potem noc, wieczór trzeci, znowu noc, w końcu ranek, który przynosi oczekiwaną „katastrofę”. Zarazem jednak trudno mówić tu o jakimś wyraźnym rozwoju wypadków. TO już się zdarzyło (stara kobieta zatrzasnęła się w pokoju na kilka godzin przed początkiem akcji dramatycznej) i teraz tylko dojrzewa w całkowitej pustce. Po jednej i po drugiej stronie ściany – NIC, podszyte narastającą grozą. Tamta, milcząca i niewidoczna, umiera. Ci, gadający i widoczni, czekają na jej odejście. I dopiero w momencie śmierci starej kobiety, chwili, która zostaje przecież „rozciągnięta” na całą noc!, następuje jakiś przełom, wcale nie tak wyraźny, jak można by tego oczekiwać, jednak istotny, bo zmuszający nas do odmiennego spojrzenia na dramata Herberta.

Kwestie i działania dwojga bohaterów *Drugiego pokoju* zderza poeta z milczeniem i coraz bardziej znaczącą obecnością postaci trzeciej, nieobecnej na projektowanej scenie. Motorem dramatu staje się właśnie to COŚ, co pozostaje niewypowiedziane – i niewidoczne!, ukryte – za ścianą! oraz w podtekście, w supozycji, w wieloznaczności pozornie jednoznacznych, banalnych motywów, które nieoczekiwanie nabierają wymiaru „znikliwego” symbolu. Podskórny ruch sensów w dramacie Herberta, owo ciągle nie-do-powiedzenie powoduje, że sceniczne „tu i teraz” *Drugiego pokoju*, osadzone w domyślnym czasie historycznym i w znajomej przestrzeni, prześlizguje się w jakieś „zawsze i wszędzie”, tracąc dynamikę (kla-

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

sycznie pojętej) akcji dramatycznej. Bo też nie o akcję dramatyczną tu idzie, ale skonstruowanie pewnej figury (egzystencji bohaterów), domknięcie paraboli (ich losu), wypełnienie planu (ludzkiego doświadczenia), wreszcie – rozpoznanie tajemnicy (z pozoru jednoznacznego świata). Tajemnicy, która kryje się za ścianą „drugiego pokoju”.

„Gra”-nie gra dwojga ludzi zamkniętych w ciasnym pomieszczeniu ma swoje ważne zaplecze: historyczne, psychologiczne, egzystencjalne, wreszcie symboliczno-duchowe. W takim też porządku chciałbym prowadzić moją interpretację dramatu Herberta, traktując kwestie jego bohaterów jako słowny szkielet przeznaczony do ostrożnej, nie wykraczającej poza informacje zawarte w samym dialogu, konkretyzacji.

2. Gdzie się to wszystko rozgrywa? Bezpośrednio – w pokoju, gdzie Ona i On prowadzą swoją nerwową rozmowę. O jego kształcie decyduje przede wszystkim medium, jakie zaangażujemy dla wyobrażenia sobie tej przestrzeni. Jeżeli będzie nim teatr, pokój dwojga bohaterów dramatu okaże się typowym scenicznym pudełkiem z „czwartą ścianą” otwartą w stronę widowni. Ale Herbert projektuje nie jedno, a dwa takie pudełka. To drugie znajduje się za tym pierwszym, a ściślej: za widoczną ścianą pokoju dwojga bohaterów. Będzie to ów tytułowy „drugi pokój”, w którym znajduje się stara kobieta. Tam jednak Herbert nas nie zaprowadzi. O tym, co dzieje się w pokoju obok, dowiemy się tylko z relacji bohaterów sztuki. Z pokoju Jego i Jej przejścia do pokoju starej kobiety nie ma. Żeby się tam dostać, trzeba wyjść na wspólny korytarz i pokonać drzwi. Żeby tam zajrzeć, nie otwierając drzwi (względnie nie zaglądając przez dziurkę od klucza), trzeba wyjść z mieszkania, przejść na drugą stronę ulicy i przez okno klatki schodowej kamienicy naprzeciw spojrzeć w okno tamtego pokoju. Wiemy o tym od mężczyzny, który czyni tak w czwartej części sztuki, a potem opowiada o tym, co zobaczył z naprzeciwka. W ten sposób przestrzeń dramatu Herberta istotnie się poszerza, choć bezpośrednio nadal obcujemy tylko z tym, co rozgrywa się w pokoju dwojga bohaterów. Pudełko pierwszego pokoju jest cały czas otwarte – świat mężczyzny i kobiety zostaje nie tylko przedstawiony, ale wręcz obnażony. Pudełko „drugiego pokoju” jest przez cały czas zamknięte – świat starej kobiety pozostaje dla mówiących i działających postaci tajemnicą, z którą nie tylko im, ale także nam, obserwatorom i interpretatorom tych działań, przyjdzie się zmierzyć.

We wspólnym mieszkaniu jest też kuchnia – miejsce jedyne i tylko relacjonowanego, bo przeszłego, kontaktu trojga osób. W kuchni, jak się domyślamy, stoi jedna kuchenka. Herbertowi zdaje się zależeć na realizmie, choć niczego nam nie podpowiada. Zamiast didaskaliów – krótka retrospekcja na wstępie:

On: Dzisiaj?

Ona: Tak. Wchodzi do kuchni: „Czy mogę zagrzać wodę?”. Zdejmuję garnek. Ona stawia czajnik.

Interpretacje

Wie, że przeszkadza, więc pyta, prosi, stara się być – albo po prostu jest – uprzejma. Próbuje nawiązać rozmowę, potem wprost zwraca się do kobiety, która gotuje zupę. Dalszy ciąg relacji:

Ona: „Zimno”. Ja nic. „Co pani ma mi za złe?”. Odwróciłam się do okna. Bierze czajnik i wychodzi. Teraz będzie spokój.

Ten konflikt musiał narastać od dawna, ale dopiero dziś, kilka godzin temu, kiedy Jego nie było we wspólnym mieszkaniu, nastąpiło ostateczne zerwanie. Tamta próbowała jeszcze ratować sytuację, jakoś się dogadać. Komuś, z kim nie jest się „na ty”, nie zadaje się łatwo tak bezpośrednich pytań. Ale inaczej nie można już było zareagować, skoro Ona całkowicie zamilkła, nie podtrzymując nawet konwencjonalnej rozmowy o pogodzie. Zrobiło się naprawdę „zimno”, więc potrzebne było otwarcie, ruch ku, bez maski, bez zdawkowej uprzejmości. Tymczasem – milczeniem, ostentacyjnym gestem, odwróconym wzrokiem, Ona zbudowała między nimi ścianę. Między Nimi i tą trzecią:

Ona: Ona jest ambitna. Tylko ty nie mów do niej. Ani słowa. Powietrze.

Ściana, ta realna, z cegły i wapna, dzieli ich nie od dziś. Mieszkają przecież obok siebie, przez ścianę właśnie. Nie wiemy, kim są Oni, nie wiemy, kim jest tamta kobieta. Wiemy jedynie, że są razem od trzech lat. On pracuje, Ona cały dzień siedzi w mieszkaniu, znosząc obecność drugiej kobiety. Zamieszkali tu pewnie po ślubie, jako dokwaterowani sublokatorzy, licząc na szybką śmierć starej kobiety, choć pewnie nigdy o tym głośno nie mówili. Teraz także nie potrafili złamać ich wspólnego tabu. Mówią o śmierci w ogóle lub stosują podtekst:

On: Skończmy.

Ona: No właśnie, skończmy.

Ona czyni męża odpowiedzialnym za trzy lata życia w jednym pokoiku z sąsiadką za plecami i zmusza go do rozwiązania sprawy, czyli pozbycia się starej kobiety. On wątpi w to, że tamta się wyprowadzi, a na żądanie żony reaguje gwałtownie, otwartym tekstem:

On: Mam ją zarąbać siekierą?

Jednak szuka jakiegoś wyjścia, sugeruje kłamstwo o dziecku, proponuje dać starej pieniądze. Ona ma lepszy plan:

Ona: Napiszmy list do niej.

On: Jaki list?

Ona: Niby urzędowy. „Na podstawie uchwały z dnia...wzywa się do opuszczenia bezprawnie zajmowanego lokalu”. Podpis nieczytelny. I wysłać pocztą.

Dramat kwaterunkowy. Dramat ludzi ustawowo wtłoczonych w ciasne klatki wspólnych mieszkań, prawnie pozbawionych koniecznej do życia przestrzeni, re-

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

gulaminowo ograbionych z intymności. Kilkanaście kwestii bohaterów *Drugiego pokoju* odsłania ważny, choć zwykle pomijany, aspekt historii PRL-u. Historii oglądanej nie z perspektywy politycznych decyzji i spektakularnych przełomów, ale codziennego znoju życia w beznadziejnych warunkach materialnych i lokalowych². Ale konflikt skazanych na siebie lokatorów ciasnego mieszkania to tylko powierzchnia sztuki Herberta. Relacje między Nimi a Nią są bowiem skomplikowane i nie sprowadzają się do dzielenia sublokatorskiej niechęci wobec starej kobiety. Zerwanie kontaktu z sąsiadką okazuje się dla tych dwojga bardzo trudne. Rzecz jasna, w ogóle o tym nie mówią, ale pod wzajemnymi zapewnieniami: „teraz będzie spokój”, kryje się przecież ogromny ładunek sprzecznych emocji: nienawiści i współczucia, obojętności i zaangażowania, lęku i bezwzględności. Oboje mają dość starej, ale czy tylko z powodu ciasnoty i jej sklerotycznego natręctwa, w które zresztą możemy wątpić (tam w kuchni kobieta była bardzo taktowna)? Swoimi wspomnieniami stara wciągała ich w historię, której oni nie chcieli słuchać. Teraz streszczają ją ze złością i szyderstwem, a w kwestiach tych kryje się jakiś psychologiczny węzeł, jakaś rana, która co chwila daje o sobie znać. Ona czuje się wręcz prześladowana opowieściami kobiety, która chciała im matkować, sama utraciwszy przed laty swoje dziecko. Nie wiemy nic o rodzicach kobiety i mężczyzny, pewne jest jednak, że Ona matki nie potrzebuje, a opowieści starej wywołują w niej coraz większą agresję. Mówiąc o przytułku, jest dla starej bezwzględna, nawet cyniczna, ale przecież walczy... Oni „wleźli” do tego mieszkania, by żyć, tamta chroni się tu, by umrzeć. Między nimi nie może być żadnego porozumienia. Co więcej, w imię życia (może także w imię niemożliwego w tych warunkach macierzyństwa) młoda kobieta gotowa jest starą zabić. Paradoks dawno oswojony przez literacki naturalizm. Ale właśnie w tym miejscu Herbert ucieka od naturalizmu, nie pozwala nam myśleć o pojedynku dwóch kobiet wyłącznie w kategoriach instynktu i walki. Z naturalistycznego dialogu dwojga ludzi pozbawionych możliwości życia we własnym mieszkaniu wyłania się dodatkowy splot znaczeń, który odsłania przed nami o wiele głębszy dramat – dramat ludzkiej bezdomności.

^{2/} „Powinieneś uświadomić sobie, Staszku – pisał po latach Herbert w głośnym, publicznym *Liście do Stanisława Barańczaka* – że nie tylko ideologiczny gnioł totalitarny, ale także fatalne warunki mieszkaniowe (szczury w klatce, które się zagryzają), pensje zbyt niskie, żeby żyć, za wysokie, żeby umrzeć, doprowadziły do kompletnego rozkładu społeczeństwa. Treścią życia stała się gonitwa za najprostszymi środkami utrzymania, redukcja wyższych form duchowości”, „Gazeta Wyborcza” 1990 nr 203, s. 6-7. Doświadczenie życia w małym, sublokatorskim pokoiku, z sąsiadem za ścianą, nie ominęło klepiącego biedę w latach pięćdziesiątych Herberta. „Zbyszek mieszkał przez bodaj kilka lat na Wiejskiej [w Warszawie], po nieparzystej stronie, naprzeciwko «Czytelnika». Wynajmował razem z Władziem Walczykiewiczem pokój na pierwszym piętrze – zresztą ten pokój potem występuje w *Drugim Pokoju*, gdzie pojawiają się dwie panie, które wynajmowały ten pokój [...] To był szalenie wysoki, zagracony, z mnóstwem książek, pokój dwóch ludzi, którzy mieli bardzo mało pieniędzy”, Z. Najder *Pierwsze wspomnienie*, w: *Poznanie Herberta*, t. 2, Kraków 1999, s. 67.

Interpretacje

3. Szyderstwo młodej kobiety, jej cyniczny stosunek do sąsiadki zza ściany wynikają przede wszystkim z bezradności człowieka pozbawionego kulturowych zabezpieczeń w trudnej „sprawie” ze śmiercią. On takie zabezpieczenie zna:

On: L e p i e j w d o m u [podkr. J.K.]. Człowiek wstydzi się śmierci. Wie, że będzie leżał na wznak z otwartymi ustami i wszystko będzie można z nim zrobić. Lepiej w domu.

Zauważmy, w jednej kwestii młodego mężczyzny dwa razy pada słowo „dom”. Jest to słowo kluczowe dla ekspozycji dramatu Herberta. Zaraz po nim pojawia się słowo „matka”, za chwilę młody mężczyzna powie o „kawałku ziemi” na grób, „deskach na krzyż”, „trzech garnkach, parawanie, kluczu”. W kilku następujących po sobie kwestiach bohater dramatu Herberta buduje pewien krąg znaczeń realno-symbolicznych, któremu Ona zdecydowanie się przeciwstawia, na „dom” odpowiadając „przytulkiem”. Kobieta rozumie, że „za życia” „trzeba mieć coś własnego”. „Ale potem?”:

On: Potem także. Kawałek ziemi, deski na krzyż.

Ona: Po co? Żeby oznaczyć miejsce, gdzie zlatują się krewni?

Rodzina, dom, wiara nie chronią przed zdradziecką śmiercią, nie stanowią więc żadnej wartości. Ziemskie, domowe rytuały umierania okazują się nieskuteczne, a więc fałszywe, zawieszony w pustce ludzkiego lęku. Dom nie „chroni”, skoro:

Ona: Śmierć wchodzi przez komin.

jak w baśni, której może słuchali w dzieciństwie:

On: I zastaje nas przy stole z ustami pełnymi chleba.

Pointa mężczyzny jest porażająca. Uświadamia beznadziejność życiowych zabiegów, łącznie z tym elementarnym, jakim jest odżywianie własnego ciała. Jedzenie, które reprezentowane jest tu przez pokarm najważniejszy – chleb, przywraca nas życiu, ale nie chroni przed śmiercią. Człowiek umiera z chlebem w ustach, a jeżeli w tym strasznym, fizjologicznym obrazie dostrzeżemy daleki znak sakramentu komunii (chleb, stół), będzie to aluzja demaskująca metafizyczną pustkę, w jakiej znaleźli się bohaterowie dramatu Herberta.

Czy Ona i On – tęskniąc za własnym domem, walcząc o niego – w ogóle potrafiły go zbudować? Ich pragnienie – osobności, izolacji – biegnie dokładnie w odwrotnym kierunku niż wspomnienia starej o „prawdziwym” domu. Domu rodzinnym, w którym przychodziło się na świat, i w którym ze świata się odchodziło, gdzie żyli ze sobą wszyscy, starzy i młodzi; domu, który trwał mimo zmieniających się pokoleń, domu-ziemskiej wspólnoty, domu-środku uniwersum. O takim domu On i Ona nie potrafią nawet marzyć. Ich ideałem jest mały pokój nad morzem, „osobny, na stryżku”, gdzie latem mogli być sami. Kiedy przez chwilę będą się „rozweselać” myślą o wygranej na loterii, najpierw w ich planach pojawi się samochód – środek lokomocji, którym można się przemieścić, wyje-

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

chać, uciec, dopiero potem „domek”. Ale czy w sublokatorskim pokoiku jest miejsce na takie marzenia?

Ona: Nie umiesz marzyć.

On: Spij lepiej. Już późno.

Wygląda na to, że tych dwoje znalazło się w sytuacji bez wyjścia, materialnie i mentalnie, że już „na starcie” pozbawieni zostali szansy zbudowania domu, że ich jedyny „prawdziwy” dom to pokój z cudzymi meblami, że są bezdomni w sensie głębszym, bo egzystencjalnym, oznaczającym w poezji Herberta „poczucie utraty więzi człowieka z transcendencją, brak możliwości uporządkowania świata wokół Domu-centrum oraz zburzenie tradycyjnej aksjologii”³. Warunki zewnętrzne jedynie obnażyły ich duchowe kalectwo. Czym spowodowane? Tego możemy się zaledwie domyślać, w swoich przypuszczeniach kierując się przede wszystkim tropem obrazów i sytuacji lirycznych, zapisanych m.in. w takich wierszach Herberta, jak: *Dom, Pokój umeblowany, Mama, Nigdy o tobie, Domy przedmieścia, Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, a konkretyzowanych w interesującym nas dramacie. Wiersze te tworzą w dziele Herberta fragment o wiele większej „konstelacji wydziedziczenia”. Jej środkiem stanowi poetycka figura Domu, która pojawia się jako „autobiograficzna reminiscencja, wyrażająca indywidualne doświadczenie wojenne, ale w tekście poetyckim utajona, opowiedziana poprzez mit gniazda lub raj u utraczonego dzieciństwa”. „W ten sposób – jak przekonuje Anna Legeżyńska – doświadczenie utraty domu zostaje przypisane całemu rodzajowi ludzkiemu i nabiera znaczeń katastrofy, powtarzającej się w różnych czasach i przestrzeniach”⁴.

Naczelną metaforą katastrofy wydziedziczenia będzie u Herberta przestrzeń pustego, obcego, martwego pokoju, w którym koczuje pogrążony w półletargu samotny lokator (*Pokój umeblowany*). Zimny pokój z „odrapanymi ścianami” jest miejscem, z którego zniknął dom żywy, dom dzieciństwa, ojca, matki i siostry, dom zwierząt i roślin, dom prostej wiary, pozostawiając po sobie „kwadrat pustej przestrzeni / pod nieobecną gwiazdą” (*Dom*). Tej pustej przestrzeni, która jest przede wszystkim przestrzenią mentalną, nie sposób na powrót przekształcić w dom, mimo iż lokatorzy pustych pokoi wnoszą doń swoje walizki. Ich bezdomność rozrasta się: martwe mieszkania tworzą chore kamienice (*Domy przedmieścia*), te z kolei wypełniają żałobne miasta umarłych (*Pożegnanie miasta*). Pusty pokój, chora kamienica, martwe miasto zatrzymują się wokół ludzi niczym więzienie. Są miejscem pogłębiającej się degradacji człowieka, dnem jego bolesnej egzystencji, „świątynią absurdu”, w której jednak – za sprawą podmiotu świadomego istoty doświadczonego upadku – objawia się nagle inny porządek (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*).

3/ A. Legeżyńska Zbigniew Herbert: *Dom na ziemi niczyjej*, w: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 37.

4/ Tamże, s. 97.

Interpretacje

Właśnie w takim świecie żyją Oni, bohaterowie *Drugiego pokoju*, ludzie bez imion, biografii, pamiątek; anonimowi lokatorzy ciasnego mieszkania i „lokatorzy” świata po katastrofie, który w wyobrażeniu młodego mężczyzny przypomina miejsce masowej, rozciągniętej na kilkadziesiąt lat życia w tłoku, egzekucji:

On: Za dużo ludzi na ziemi.

Ona: Włóż sobie na plecy.

On: W końcu będziemy stać ciasno sfłoczeni od oceanu do oceanu. Na brzegach będzie się topiło starców.

Ich starzec jest już na brzegu:

Ona: Ostatnio bardzo wyłysiała. Przedtem wiązała sobie na karku mały koczek.

Niedawno stanęła tyłem do mnie. Zobaczyłam, że środek głowy ma łysy. Widać było po prostu różową, piegowatą skórę.

On: I chodzi tak, jakby związana była sznureczkami. Pociągnąć mocniej, a wszystko się rozsypie.

I młodzi robią to pewnego wieczoru, w swojej małej skali powtarzając mityczną historię buntu, wydziedziczenia i zbrodni.

Stara kobieta długo nie dawała się zepchnąć do morza. Chronił ją nieobecny, ale nadal żywy dom, który zachował się wśród martwych pokoi tej chorej kamienicy. „Trzy garnki, parawan, klucz” w szczątkowej opowieści to atrybuty zakorzenienia, intymności, elementarnej własności. Światło w pokoju, firanka w oknie są znakami domowego ogniska, życiowego centrum. Dom starej to także wspomnienia, to ciotki i wujkowie w ramach na ścianie, wiedza o życiu i osobisty dramat, z którego rodzi się jej gotowość zastąpienia młodym matki. Wreszcie – miejsce godnej śmierci, godnego wyjścia (drogowskazem będą tu dwie „deski na krzyż”). Tego wszystkiego brakuje tamtym, pozornie silniejszym. „Kiedy człowiek jest nagi – umiera”. W sztuce Herberta nadzy są Oni, chociaż żyją.

Paradoks naturalistyczny zamienia się w paradoks egzystencjalny, tam bowiem, gdzie w dramacie Herberta zjawia się śmierć, znajduje się „dom”, tam, gdzie jest życie – domu nie ma. Jest antydom, przestrzeń, która oddziela, alienuje, klatka, może – pułapka. Z pozoru to oni zastawili pułapkę na starą. Gdy zatrzęsnęły się za nią głucho drzwi, do dyspozycji młodych pozostała reszta mieszkania. Powinni więc byli poczuć się swobodniej, obszar ich wolności znacznie się przecież poszerzył. Tymczasem młodzi całymi godzinami tkwią przy ścianie, ich wywalczona przestrzeń kurczy się do wymiaru łóżka, w którym boją się nawet poruszyć. To tam, za ścianą, znajduje się przestrzeń właściwa, centrum, do którego młodzi bardzo chcieliby się dostać, a dążenie to w dramacie Herberta nabiera cech obsesji uniemożliwiającej im życie poza pokojem starej. Odbijając się od jego ściany niczym zwierzęta od ścian klatki, coraz bardziej pragną zmienić swoją sytuację. Problem w tym, że jedyne, co mogą uczynić z wolnością, którą dysponują, to czekać na śmierć swojej ofiary.

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

4. Przestrzeń realna w dramacie Herberta zyskuje wymiar przestrzeni egzystencjalnej, określając zarazem granicę komunikacyjnych i poznawczych możliwości dwojga bohaterów *Drugiego pokoju*:

On: Kiedy byłem mały, złapałem jeża. Wsadziłem go do pudła od butów i związałem sznurkiem. Rozmawiałem z nim, stukalem palcem, a on się ruszał. Potem przestał.

Ona: Do czego zmierzasz?

On: Do niczego. To wspomnienie.

Jedyne, na jakie stać będzie młodych lokatorów „kołchozowego” mieszkania... Jakże jednak wymowne. Obojgu przynosi ono czytelną przestrożę, którą jednak bohaterowie *Drugiego pokoju* zlekceważą. Ale nie tylko o klasyczne ostrzeżenie tu idzie. Historia z jeżem odgrywa w dramacie poważniejszą rolę. Jest mini figurą sytuacji, która właśnie się rozgrywa.

Wspomnienie mężczyzny to opis pewnego „eksperymentu”. Chłopiec łapie jeża i zamyka go w pudle po to, by się do niego zbliżyć, by z nim rozmawiać, nawiązać kontakt. Jego działanie jest rzecz jasna paradoksalne. Oto bowiem, żeby porozumieć się ze zwierzęciem, wejść z nim w jakąś relację, trzeba najpierw wykazać nad nim swoją przewagę, pojąć je i uwięzić. Bez tej wstępnej agresji nie doszłoby do żadnego zbliżenia, zwierzę na wolności nigdy nie dopuściłoby chłopca do siebie – nie pojmane, na zawsze pozostałoby niepojęte. A przecież o to właśnie idzie, by przeniknąć do świata nieprzeniknionego, zazdrośnie strzegącego swojej tajemnicy. Kolczasty, niedostępny jeż jest tajemnicy tej świetnym reprezentantem. Chłopiec stuka palcem, a jeż się porusza, ale czy mamy tu do czynienia z jakąkolwiek „rozmową”? Chłopcu wydaje się, że tak, zaprzyjaźnia się ze zwierzątkiem, darczy je uczuciem. Tymczasem jeż walczy o życie. Jego sygnały są odrębnym, równoległym i jakże dramatycznym komunikatem, którego chłopiec nie rozumie i błędnie interpretuje jako odpowiedź. Jednak nie możemy powiedzieć, że kwestie tego pudełkowego dialogu całkowicie się mijają. Oni „mówią” do siebie co innego, czego innego oczekują, ale swoje znaki wysyłają w reakcji na sygnały drugiej strony. W tych skomplikowanych warunkach narzuconej „przyjaźni” między chłopcem i zwierzęciem rodzi się jednak jakaś ułomna więź, której nie zniszczy śmierć be-myślnie zabitego jeża.

Kiedy stara kobieta zatrzasnęła się w pokoju, tamci zaczęli nasłuchiwać. Dawniej usiłowali nie zwracać na lokatorkę uwagi, teraz ich uwaga skupiona jest wyłącznie na niej:

Ona: Może umrzeć i nawet nie będziemy wiedzieli.

On: Trzeba nasłuchiwać. Cicho.

Takie wezwania i ostrzeżenia w drugiej, trzeciej i czwartej części dramatu Herberta stają się ciągle powracającym refrenem ich natężonego dialogu. Ale zza ściany słychać tylko dźwięk upadającej pokrywy i tykającego zegara. Poza tym – nic. Żadnej reakcji. Mija czas. Napięcie rośnie, mężczyzna i kobieta przecież spodziewają się i obawiają śmierci starej. I wtedy, w tej coraz bardziej przerażającej ciszy,

Interpretacje

rozpoczyna się ów dziwny „eksperyment”, próba porozumienia bez porozumienia, która potrwa – z przerwami – kilkadziesiąt godzin. Mogliby przecież wejść do pokoju, ale tego właśnie uczynić nie chcą:

On: Warto zajrzeć.

Ona: Oszałałeś!

On: Nie mówię, żeby wchodzić. Ale zobaczyć.

Ona: Próbowałam przez dziurkę od klucza. Nic nie widać. Na kłamce wisi coś białego.

Ona go odwodzi, ale nie jest w stanie powstrzymać męża, który bardzo „chciałby wiedzieć”. Najpierw zastuka w ścianę. Nie po to jednak, by nawiązać komunikację, ale jedynie wywołać reakcję kobiety:

On: Zróbmy d o s w i a d c z e n i e [podkr. J.K.]. Udawajmy, że przybijamy obraz. To tak, jakbyśmy do niej pukali. Jeśli się odezwie, to będzie dowód.

Ale żadnych „dowodów” nie będzie, kobieta nie odpowiada na ich „sygnały”. Nie chce nawiązać „rozmowy”, czy też wyczuwa, że nie o dialog tu idzie? Tamci, mimo niepowodzeń, nie przerywają swojego doświadczenia. Chcą się przekonać. Wytężają nie tylko słuch, ale także węch („On: Czy na korytarzu nic nie czułaś?”), czekają na „wiadomość”, za ścianą panuje jednak kompletna cisza i wreszcie ona sama staje się dla nich sygnałem. Sygnałem pustki:

Ona: Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej.

On: Co to znaczy?

Ona: Nie ciszej, ale bardziej głucho. Wczoraj było tak, jakby tam ktoś był, ale cicho siedział. Dzisiaj jest tak, jakby nie było nikogo.

Zatrzaśnięci w ciemnym pomieszczeniu, uwięzieni w p u d e ł k u z m y s ł ó w, nie są w stanie przeniknąć tajemnicy drugiego pokoju. Tajemnicy, bo przecież to ich stukanie, wężanie, nasłuchiwanie szybko przekracza w dramacie Herberta ramy fabularnego epizodu. W zderzeniu z ciszą tamtej strony działanie uczestników akcji dramatycznej jawi się jako dziwny obrządek niemożliwego poznania. TO, co jest za ścianą, to nie tylko zniechęcona sublokatorka, nie tylko pokój, którego młodemu brakuje do rodzinnego szczęścia, nie tylko dom, do którego tamci – „wydziedziczeni” – nie mają wstępu. To przede wszystkim DRUGA STRONA ich ograniczonej, bolesnej i paradoksalnej egzystencji, skąd nie dochodzą ich żadne sygnały. Ci ludzie żyją w całkowitej pustce, której jakby przybywa (czym więcej ciszy, tym więcej nieobecności „tego, co jest za ścianą”), a raczej – są całkowicie ślepi, noszą na oczach bielmo („coś białego” na drzwiach starej kobiety). Żeby przejrzeć, muszą wyjść ze swojego pokoju, przedostać się w inną przestrzeń, przekroczyć własne ograniczenia.

W piątej części dramatu Herbert daje im taką szansę. Mężczyzna wychodzi z pokoju na ulicę, potem wraca i opowiada o tym, co zobaczył: kawałek szafy, krzesło, bieliznę starej kobiety. Wszystko, czego mogli się domyśleć bez zagląдания

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

przez okno... Stara „prawdopodobnie” leży w łóżku. Poza tym: „Nic”. Młoda kobieta jest dociekliwa:

Ona: Żadnego ruchu?

On: Raz jakby coś przemknęło. Ale to była skaza na szybie.

Więc jeszcze szyba – krzywa, zarysowana – oddziela ich od wiedzy. Jeszcze jedna przeszkoda, chociaż nie jest to już zasłona, może jednak zniekształcić obraz i zmylić poznającego. Stąd dodatkowe pytanie kobiety:

Ona: To wszystko?

On: Wszystko.

Ona: Niewiele.

Ale nagle mężczyzna jeszcze coś sobie przypomina, coś, co według niego ma dużą wagę, ponieważ jest długo przez nich oczekiwanym z n a k i e m:

On: Ważne, że światło się pali. Tam jest bardzo jasno. Pali się górne światło i pewnie jeszcze nocna lampka.

Ona: Ona nigdy tak długo nie pali światła.

On: Tak, chyba że jest sama. W ciemnościach człowiek jest samotny. Nawet sprzęty nie mogą go pocieszyć. Kiedy wychodziliśmy, paliła wszystkie światła. Ona bała się ciemności.

Kwestia mężczyzny z piątej części dramatu jest kontynuacją myśli wypowiedzianych przez niego w części pierwszej. Mężczyzna znowu próbuje tłumaczyć przed żoną potrzeby i lęki starej kobiety, po raz kolejny wskazując na jej samotność. Dobrze pamięta przyzwyczajenia sąsiadki, rozumie jej reakcje, jakby współczuje z kobietą zza ściany. Poprzednio ta jego – może tylko udawana, raczej ułomna empatia – odstąpiła przed nami sytuację bezdomności dwojga lokatorów sublokatorskiego mieszkania. Obecnie otwiera nam oczy – nam, a nie im – na nową perspektywę poznania rzeczywistości, w której tych dwoje funkcjonuje.

Otóż mężczyzna, wyszedłszy wieczorem na klatkę schodową sąsiedniej kamienicy, zajrzał do pokoju kobiety i zobaczył, że pali się tam światło. Potem przed żoną łatwo wytłumaczył to zjawisko, jednak w jego kwestiach czai się jakaś dodatkowa informacja. Decyduje o tym kształt wypowiedzi mężczyzny oraz jej semantyczny potencjał. Najpierw pojawia się modalna rama wypowiedzi, zasygnalizowana zwrotem: „ważne, że”... Zwrot ów ma swoje uzasadnienie akcyjne, jest próbą ratowania sensu wyprawy do „kamienicy naprzeciw” i sygnałem zmieniającej się sytuacji za ścianą. Ale przecież wnosi także do tej natężonej konwersacji wyraźnie wypowiedziany osąd. Przypomnijmy sobie finał pierwszej i drugiej rozmowy bohaterów, w pierwszej części dramatu rozdzielonych *paузą*. W obu przypadkach dochodziło do całkowitej redukcji świata i sensu. Najpierw była to redukcja do bezsensownej śmierci, potem do niczym nie ograniczonej wolności, która uzasadnia zbrodnię. W poznawczym „eksperymentcie” z piątej części dramatu „wszystko”

Interpretacje

także sprowadziło się do „niczego”, ale tym razem to jeszcze nie był finał dialogu. Jest „nic”, ale – „światło się pali”. Mężczyzna pozostaje pod wrażeniem tego, co zobaczył. Owszem, za chwilę będzie potrafił to uzasadnić, mówiąc o „górnym świetle” i „nocnej lampce”, a następnie o nawykach starej, samotnej kobiety. Teraz jednak opisuje zjawisko, odrywając się na moment od realiów, motywacji, uzasadnień. Powie: „Tam jest bardzo jasno” i to właśnie wyda mu się „ważne”.

W wypowiedzi mężczyzny o świetle dostrzegam motyw symboliczny, który nie oznacza wyłącznie pustki (realnej i metafizycznej). Dla bohaterów dramatu światło w oknie jest znakiem sytuacji w pokoju za ścianą, dla obserwatorów ich działań może być także znakiem przekroczenia granic świata, w którym Ona i On funkcjonują. Bohaterowie sztuki stają się dla nas jakby nieświadomymi przewodnikami, zamknięci w „pudełkach zmysłów”, naprowadzają nas na ślad transcendencji. Mocne światło nie jest jedynym takim śladem. Autor w tym samym fragmencie sztuki zestawia go z innym, równie doniosłym:

On: [...] Słyszałaś coś?

Ona: Zdawało mi się, że ktoś krzyknął. Ale to pewnie na ulicy.

On: Pewnie na ulicy.

Ona: To był wysoki krzyk. Tak nawołują się młodzi. Może w ogóle mi się przesłyszało.

W *Drugim pokoju* raz już krzyk słyszeliśmy. To mężczyzna naśladował przed żoną własny krzyk, wywołany niemożliwością wyrwania się z ich ciasnego pokoju, miasta, świata. Zduszony krzyk mężczyzny oznacza zamknięcie, „wysoki”, chłopiący krzyk z ulicy, właśnie dlatego, że dobiega z zewnątrz i w chwili, kiedy mężczyzna był poza pokojem – jest znakiem otwarcia. A więc wtedy, gdy On zobaczył, że „tam jest bardzo jasno”, Ona usłyszała „wysoki krzyk”. Potem sytuacja w „drugim pokoju” odmieniła się całkowicie. Zapanowała tam „cisza jak przepaść”. Stara umarła. Ale w chwili jej śmierci w pokoju wydarzyło się coś „ważnego”, coś, co – podobnie jak w przypadku egzystencjalnej sytuacji bohaterów – chciałbym wyjaśnić, odwołując się do poezji Zbigniewa Herberta.

5. Myślę tu przede wszystkim o wierszu *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, w którym motyw „wysokiego krzyku” odgrywa rolę kluczową, wprowadzając do naszkicowanej wcześniej „konstelacji wydziedziczenia” zupełnie nową perspektywę odkupienia przez cierpienie. O moim wyborze decyduje także sama konstrukcja przedstawionego w *Zapiskach...* świata, bardzo przypominająca konstrukcję świata *Drugiego pokoju*, a także sytuacja podmiotu lirycznego wiersza, której analiza pozwoli ściślej określić naszą sytuację obserwatorów i komentatorów zdarzeń w dramacie Herberta.

Znajdujący się w więzieniu autor „zapisków z martwego domu” opowiada o pewnym zdarzeniu, które miało miejsce w bliżej nieokreślonej przeszłości, a następnie powtórzyło się kilka razy. „Kronikarz” Herberta znajduje się w celi zbiorowej, pośród leżących „pokotem”, „gnijących osobno”, „wyzbytych / ambicji / istnienia” więźniów. Obok, „zamknięty szczelnie / w miejscu niedostępnym”, praw-

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

dopodobnie w więziennej izolatce, znajduje się inny, samotny więzień, przez tamtych nazwany Adamem. Wieczorem Adam „rozpoczął koncert”, czyli zaczynał krzyczeć, a jego głos w ciągu kolejnych wieczorów staje się dla słuchających „epifanią”. Opowieść o tym realno-duchowym doświadczeniu przybiera pod piórem „kronikarza” kształt biblijnego apokryfu. Mówiąc o cierpiącym więźniu, autor „zapisków” mówi zarazem o ofierze Ukrzyżowanego, wydarzenie na Golgocie sytuując w kontekście ofiary składanej w Świątyni Jerozolimskiej: „był / pomazańcem / zwierzęciem ofiarnym / psalmistą”. Izolatkę Adama nazwie słowem *debir*, oznaczającym najważniejszą część Świątyni Jerozolimskiej, „Święte Świętych”, sam Przybytek, w którym, od momentu umieszczenia w nim Arki, zamieszkał Jahwe. „G ł o s miał jak głos wód wielkich, a ziemia się ś w i e c i ł a od majestatu jego” – tak prorok Ezechiel głosił chwałę Boga (Ez 43, 2, przekład ks. Wujka, podkr. J.K.). Jahwe jest jasnością (Jezus Chrystus jako Boży „pomazańiec” powie o sobie: „Ja jestem światłością świata”, J 8, 12), a wizję tę symbolizuje wystrój Przybytku „odzianego” – jak przełoży Wujek (3 Krl 6, 20) – „s z c z e r y m z ł o t e m” (podkr. J.K.). Jahwe jest też potężnym głosem, na który ludzie odpowiadają głosem chwaleńców Pana psalmistów. Ale szczerozłota świątynia w dniach kultu rozbrzmiewała nie tylko głosami ludzi śpiewających psalmy, lecz także głosem zarzynanych na ofiarę zwierząt, który to ryk autor „zapisków” skojarzy z tragicznym krzykiem Jezusa na krzyżu. Głos Adama w wierszu Herberta to zarazem krzyk i śpiew, to konglomerat cierpienia i transcendencji, dwie strony tej samej ludzko-boskiej rzeczywistości, w swej pełni możliwej do rozpoznania tylko przez wtajemniczonych. Dla „profanów” ofiara „pomazańca” będzie krwawą egzekucją, dla obdarzonych „słuchem” wiary cierpienie, zwątpienie i śmierć Ukrzyżowanego stają się objawieniem samego Boga, „epifanią”, która scala świat w eschatologiczną pełnię⁵. Oto po „nagłej pauzie” – śmierci Ukrzyżowanego – następuje w wierszu Herberta „rozdarcie przestrzeni”, jakby była ona tylko płaską zasłoną oddzielającą nasz świat od jakiejś zewnętrznej rzeczywistości, jak płaska była zasłona oddzielająca *hekal*, nawę świątynną, w której podczas obrzędu znajdowali się jego zwykli uczestnicy, od *debir*, miejsca, gdzie przebywał sam Bóg. Śmierć Jezusa zasłonę tę rozdziera, odsłaniając to, co zakryte przed ludzkim wzrokiem i słuchem, a zarazem czyniąc jednym to, co do tej pory znajdowało się po dwóch stronach, przedzielone, niedostępne⁶.

Te same dwa motywy, jasności i głosu, pojawiają się w chwili śmierci starej kobiety i sądzę, że oba funkcjonują w *Drugim pokoju* w zgodzie z tą samą zasadą, co w wierszu *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, wydanym dwadzieścia pięć lat później. Po pierwsze – w swoim konkretnym wymiarze współtworzą one naturalni-

5/ „Okolo godziny dziewiętej Jezus zawołał donośnym głosem *Eli, Eli, lema sabachthani?*, to znaczy: Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił? Słyszac to, niekörtory ze stojących tam mówili: «On Eliasza woła» [...] „A Jezus raz jeszcze zawołał donośnym głosem i wyzonoł ducha” (Mt 27, 46-47. 50). B. Burdziej *Objawienie w Martwym Domu wedlug Zbigniewa Herberta*, w: *Poznanwanie Herberta*, s. 405-436.

6/ „A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół” (Mt 27, 51).

Interpretacje

styczną warstwę świata przedstawionego, który Herbert w obu utworach organizuje w bardzo podobny sposób (dwa pomieszczenia, grupa osób, oddzielona ścianą od osoby niewidocznej, powtarzające się wieczorami czuwania i nasłuchiwanie „tego, co jest za ścianą”). Po drugie – dzięki swej symbolicznej potencji przemieniają ów świat w rodzaj poetyckiej paraboli (realni więźniowie i realni lokatorzy, wtrąceni w analogiczną sytuację egzystencjalną, która za sprawą tego, co jest za ścianą, nabiera nowego wymiaru). Po trzecie – jako znaki pochodzące ze ściśle określonej tradycji, parabolę tę sytuują w relacji do konkretnego systemu filozoficzno-religijnego (Biblia, chrześcijaństwo jako „wypełnienie” tradycji starotestamentowej).

Do chwili pojawienia się w dramacie „bardzo jasnego” światła i „wysokiego krzyku” czytaliśmy *Drugi pokój* jak naturalistycznie ukonkretnioną metaforę egzystencjalnej bezdomności i kulturowego wydziedziczenia. Jeżeli jednak w śmierci starej kobiety dostrzeżemy rzeczywistość symboliczną, jeżeli w naznaczonym znakami boskości „drugim pokoju” ujrzemy świątynię, to nie możemy wykluczyć, że także to, co zdarza się w pokoju „pierwszym”, przylegającym do tego „drugiego” niczym *hekal* do *debir*, ma charakter symboliczny, czyli duchowy. Świat przedstawiony *Drugiego pokoju* zaczynamy więc odczytywać jako transpozycję zmieniającej się świadomości bohaterów, a intuicję tę potwierdza cała seria znaków, pojawiająca się w dramacie Herberta od momentu śmierci starej kobiety, a więc w szóstej i siódmej części *Drugiego pokoju*. Znaki te odkrywamy na kilku poziomach stylistycznych tekstu dramatycznego (słownictwo, frazeologia, metaforyka, symbolika), a ich obecność staje się szczególnie zauważalna dzięki refrenowym paralelizmom wybranych kwestii-fraz (np. powtórzonego dwa razy w czwartej części dramatu oznajmienia: „Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej”), lub też za sprawą znaczących przekształceń składniowych (np. inwersji, zastosowanej najpierw w zdaniu z części pierwszej: „Napiszmy list do n i e j”, a potem w części szóstej: „Jest tak, jakbyśmy całą noc czuwali nad n i a” – podkr. J.K.). Zabiegi te niespodziewanie czynią z naturalistycznej stychomytii *Drugiego pokoju* rodzaj dialogu poetyckiego, który w szczególny sposób (stała nadwyżka sensu, semantyczne „współbrzmienie” mniej lub bardziej oddalonych od siebie słów, rozszerzanie i wzbogacanie ich kontekstu) modeluje świat bohaterów sztuki Herberta^{7/}.

Modeluje świat, ale czy przemienia jego mieszkańców? Wydaje się, że to nie bohaterowie rozpoznają znaki, ale jedynie wirtualni czytelnicy *Drugiego pokoju*, pro-

^{7/} Konstruując dialog *Drugiego pokoju* (a także *Lalka*, por. J. Kopciński *Rejestracje i rytuały. O „Lalku” Zbigniewa Herberta*, w: *Poznanie Herberta* cz. 2), Herbert zdaje się świadomie nawiązywać do koncepcji „muzyczności” słowa poetyckiego, wyłożonej w szkicu T.S. Eliota *Muzyka poezji*, w: *Szkice krytyczne*, wybór, przekład i wstęp M. Niemojewska, Warszawa 1972, s. 25-26. Także sama koncepcja dramatu poetyckiego, przedstawiona przez Eliota w kilku klasycznych już szkicach (por. cz. II wymienionego tomu) pozostaje, w moim przekonaniu, bardzo ważnym kontekstem dla całej dramaturgii Zbigniewa Herberta. Na liryczną konstrukcję *Drugiego pokoju* wskazuje A. Krajewska: *Teatralna persona, czyli Herberta poetyka scety*, w: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Warszawa 1996.

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

wadzeni niewidzialną ręką podmiotu czynności twórczych. Świadomy „kronikarz” wspólnych doświadczeń, ów myślący i analizujący świat Pan Cogito z wiersza Herberta, w dramacie nie istnieje. To my jesteśmy komentatorami zdarzeń, które mają miejsce w obu pokojach, i egzegetami znaków, którymi Herbert zdaje się nasycać tę akcję. Jeżeli ta teoretycznoliteracka „perwersja” jest dla nas do zaakceptowania, warto także zauważyć, że to właśnie Pan Cogito nadaje przeżywanym wspólnie ze „współwięźniami” zdarzeniom formę i sens, snując swoją apokryficzną opowieść. Należy bowiem odróżnić samo doświadczenie od jego świadomości, w przypadku Pana Cogito niezwykle głębokiej, bo sięgającej początku i końca rodzaju ludzkiego, ujętych w ramę wydarzeń kosmicznych. Czy pozostali, milczący „bohaterowie” wiersza w podobny sposób przeżywają „koncert” krzyczącego więźnia? Tego nie wiemy, bowiem za nich mówi Pan Cogito – „ewangelista” tej wspólnoty (stąd owe wspólnotowe „nazwaliliśmy go” w *Zapiskach...*). Pewne jest jednak, że więźniowie, choć odcięci od przestrzeni, w której znajduje się Adam, nie są „profanami”, ludźmi nie wtajemniczonymi. A ściślej, nie są nimi od momentu objawienia się im „głosu”. Bohaterowie *Drugiego pokoju*, „gnijący osobno / każdy na swój sposób” („ON: No to zgnijemy tu”), nie przeżywają takiego wyraźnego przełomu. W czwartej i piątej części dramatu mężczyzna i kobieta „badają” świat zewnętrzny niczym ludzie trochę ślepi i trochę głusi, a przez to niepewni swoich doznań, zarazem jednak koncentrujący się na nich. Dzięki tej wzmoczonej koncentracji i On, i Ona kierują naszą uwagę na te fragmenty rzeczywistości, które w naszej lekturze mogą stać się znakiem, lub też symptomem tych znaków sami z siebie wysnuwają, przemycając je niejako w „muzycznie” skomponowanych słowach i manifestując w wyobrażeniach. Od nas jednak zależy, co ze znakami tymi uczynimy. Czy odnotujemy je jako słaby sygnał zdegradowanej świętości w czasach powszechnej „głuchoty”, czy też ułożymy z nich symboliczną opowieść o umierającej i powoli odradzającej się duszy tych dwojga, wierząc, że kosmiczny plan upadku i odkupienia przerasta historyczno-egzystencjalny determinizm. Dodajmy, że układając taką historię, w pewnym sensie sami stajemy się jej uczestnikami, co tłumaczyć może zainteresowanie Herberta dla dramatu jako gatunku, jak również nasze trudności związane z lekturą *Drugiego pokoju*. Sądzę, że wymaga ona pewnego szczególnego nastawienia, które nazwać by chyba należało (za Heideggerem) odpowiednim „nastrojeniem”.

6. A więc posłuchajmy tej melodii, która szczególnie wyraźnie zaczyna brzmieć w piątej części „muzycznego” dramatu Herberta. Ostatniego wieczoru, kiedy On zobaczył światło, a Ona usłyszała głos, zdarzyło się coś jeszcze. Po powrocie mężczyzny do mieszkania ich „eksperyment” wcale się przecież nie zakończył. Bohaterowie dramatu zmagają się teraz z samą ciszą, która jest „jak przepaść”. W pewnym momencie postanawiają ją... zagłuszyć. Kobieta włącza radio, Herbert napisze w didaskaliach *Hałasliwa muzyka*. Musiała być naprawdę głośna, skoro mężczyzna tak szybko wrócił, krzycząc:

Interpretacje

On: Zamknij, d o d i a b ł a! [podkr. J.K.]

Tam, w korytarzu, pod drzwiami „drugiego pokoju”, był o wiele dalej od źródła dźwięku niż kobieta, a jednak to On – w tej częściowo zewnętrznej przestrzeni – odczuł hałas jako coś niestosownego: „To świństwo. To nie ma s e n s u. Teraz powinien być spokój” (podkr. J.K.). Nie ukrywajmy, pomysł kobiety w porównaniu z tym, co oboje od wielu godzin wyczyniają z lokatorką zza ściany – wyczyniają i nie wyczyniają! – jest w istocie niewinny... Ale nie taka motywacja zdaje się konstituować sens zdarzenia na korytarzu. Radiowy jazgot uderza w drzwi „świątyni”, zagrażając porządkowi, który objawił się nam w „jasnym świetle” i „wysokim krzyku” z ulicy, a teraz zostaje potwierdzony poprzez jego przeciwieństwo, poprzez hałas, który mężczyzna przeklął, ukazując bezwiednie transcendentne źródło jego mocy.

Gdy radio cichnie, znowu zastanawiają się, czy nie wejść do pokoju starej. Tym razem to Ona zaczyna się niecierpliwić:

Ona: Trzeba się w końcu na coś zdecydować.

i wtedy padają najbardziej zagadkowe słowa tej części dramatu:

On: R o b i m y w s z y s t k o, c o m o ż n a z r o b i ć. [podkr. J.K.]

Słowa niezwykle bulwersujące, nawet budzące wstręt. Mężczyźnie wydaje się, że „robią wszystko”, tymczasem nie robią nic. Nie robią nic, żeby pomóc starej kobiecie, za to rzeczywiście „wszystko”, by nie przeszkodzić jej w śmierci. Mężczyzna opóźnia wejście do „drugiego pokoju” w obawie, że mogłoby ono uratować kobietę:

Ona: Trzeba tam wejść.

On: Lepiej trochę później.

Zwleka, chce, by stara umarła na pewno, postanawia czekać do rana, tamtą skazując na śmierć, siebie i żonę – na całonocne wyczekiwanie. I tu właśnie, w tej strasznej symetrii, kryje się tajemnica słów mężczyzny. Tamta leży w łóżku i pewnie już nie żyje, ci kładą się do łóżka, by... umierać razem z nią. Próbują zasnąć, ale to nocne „czuwanie” szybko zamienia się w jakiś przeraźliwy, nieruchomy obrządek („On: Jest tak, jakbyśmy całą noc czuwali nad nią”), z którego powoli wyłania się ukryty sens ich działania:

On: [...] Gdy zasypiam, czuję, że umieram.

Ona: To nieprzyjemne.

On: Nic nie boli. Coś się od nas oddziela i potem nie może wrócić. Krąży nad zamkniętym ciałem i nie ma którejś wejść.

Kim Oni teraz są? Ludźmi myślącymi i mówiącymi o śmierci, czy może już, na progu jawy i snu, symbolicznie umierającymi? Leżą i boją się zasnąć, by nie umrzeć, zarazem pogrążając się w tym stanie, a ich doświadczenie staje się tajemniczym „rytuałem przejścia”, który zaprowadzi ich na próg świadomości. Oto bo-

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

wiem śmierć w kwestii mężczyzny przybiera formę fantazmatu pokrewnego tradycyjnym wyobrażeniom o duszy ulatującej z ciała niczym powietrze z pękniętego balonu. Dusza ciało to dotychczas nie tylko wypełniała, ale je także poruszała, „animowała” (łac. *anima* to właśnie dusza), była zasadą jego fizycznego bycia w czasie i przestrzeni. Ciało przez duszę „opuszczone” przestaje być tym samym „zbiornikiem”, zmienia się, traci „formę” i nie nadaje się już do ponownego „wypełnienia”. W wyobrażeniach chrześcijańskiego średniowiecza dusza porzuca martwe ciało i odchodzi, zdążając ku bożej światłości. Jednak nie każda dusza tak się zachowuje. Niektóre z nich nie potrafią oderwać się od ciała, nagle od niego uwolnione – pragną powrotu. Dla takich dusz tradycja wcześniejsza niż chrześcijaństwo rezerwuje pogardliwie-litościwe miano „duszyczek”. To „coś”, co się „oddziała”, a potem „krąży nad zamkniętym ciałem i nie ma którędy wejść”, to właśnie duszyczka.

Różnicę między duszą i duszyczką objaśnia J.M. Rymkiewicz w głośnym eseju *Animula, vagula, blandula*, wskazując przede wszystkim na świadomość transcendentnego celu istnienia – dusza ją posiada, duszyczka nie⁸. Według Marka Aureliusza, do którego Herbert zwracał się w znanym wierszu na dwa lata przed opublikowaniem *Drugiego pokoju*, „dusza ukształcona i mądra” to ta, „która jest świadoma początku i końca, i rozumu przenikającego całe istnienie, i zarządzającego wszystkim od wieków w pewnych okresach”⁹. „Duszyczka” – „nieukształcona i nieuczona” – jest jej przeciwieństwem.

Stoicki podział na dusze i duszyczki miał stać się podstawą chrześcijańskiego podziału na czyste dusze, świadome Rozumu przenikającego całe istnienie, i nieświadome, ślepe dusze, żyjące w grzechu i uwikłane w rozkosze pięciu zmysłów

– pisze Rymkiewicz. Miano duszyczek w tradycji poetyckiej, poczynając od epigramatu cesarza Hadriana, rozpoczynającego się słowami: „Duszyczko, błędniczko kochana”, a na poematach i dramatach T.S. Eliota skończywszy (nie jest to wszak ostatni z wielkich poetów, który pisał o „duszyczkach”), przypisywano przede wszystkim ludziom biernym i pozbawionym głębszych uczuć, żyjących teź różnorodnością i nadmiernie uwikłanym w codzienność, duchowo niedojrzałym, cierpiącym – nie wiadomo po co, zgorzkniałym – nie wiadomo dlaczego. I przerażonym przecuciem ostatecznego końca w grobowym dole. W nich właśnie rozpoznawano dusze skarłate, które po śmierci żądały powrotu do ciała. „Krążenie” nad ciałem, dramatyczne zawieszenie między życiem a śmiercią, stanowiło przedłużenie ich głupio bez trosk, chaotycznej i zarazem bolesnej egzystencji, będąc jednocześnie karą za ich zmarnowane życie. Nierzadko tak właśnie wyobrażano sobie piekło, przez które duszyczka musiała przejść, by odrodzić się jako dusza.

Czy On, bohater *Drugiego pokoju*, jest właśnie taką umierającą duszyczką? Wydaje mi się, że tak, Herbert bowiem rozważaniami mężczyzny o własnej śmierci

^{8/} J.M. Rymkiewicz *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.

^{9/} Tamże, s. 144.

Interpretacje

bardzo wyraźnie „wypełnia” interesujący nas topos¹⁰. Podobnie w przypadku kwestii wypowiedzianej tej samej, bezsennej nocy przez kobietę:

On: Niedługo świt.

Ona: Nie lubię świtu. To tak, jakby do gardła lali eter.

Niezwykłe, tajemnicze porównanie. Zjawisko kosmiczne zostaje zestawione z czynnością kojarzącą się z zabiegiem usypiania pacjenta przed operacją. Jednak zabieg anestezyjologiczny wygląda inaczej, eteru nie „leje się do gardła”, eterem nasyca się tampon, który potem przykłada się do nosa. Chodzi o oddech, a nie o picie, połykanie. Czy eter w ogóle można pić? Nie, ciekły eter jest trucizną! W łączności z ludzkim ciałem ta lodowata ciecz zaczyna natychmiast parować, wtrącając człowieka w stan chwilowej euforii, zadaje mu ból, dusi („Ciasno, aż w gardle ściska” – powie wcześniej kobieta). Wyobrażona przez nią sytuacja, w której bezosobowi wykonawcy czynności leją eter do gardła człowieka, to sytuacja tortury poprzedzonej poczuciem momentalnego szczęścia! Torturą jest dla kobiety świt, w najstarszych tradycjach zawsze kojarzony pozytywnie, jako wyjście z ciemności, radosny początek, narodziny, odrodzenie, nawet zmartwychwstanie. Gdyby kobieta porównała świt do lotnego eteru, gdyby powiedziała o usypiającej narkozie, obraz ów miałby sens odwrotny niż tradycyjna symbolika świtu, ale zbliżoną wartość emotywną (ulga). Świt, zamiast budzić, usypiałby żyjącego przed bolesną operacją, w której domyślamy się samego życia. Byłby więc rodzajem środka znieczulającego, jak w słynnym wierszu Eliota *Animula*:

Na koniec ból istnienia i n a r k o z a s n ó w [podkr. J.K.]

Skręca duszyczkę w fotelu przy oknie.¹¹

Herbert idzie jednak o krok dalej. W kwestii wypowiedzianej przez kobietę sam znieczulający środek zadaje ból, powoduje cierpienie, przed którym miał przecież chronić. A więc nie odrodzenie, nawet nie znieczulenie, ale śmierć. Cieleśna i duchowa, pamiętajmy bowiem, że eter w tradycji chrześcijańskiej łączy się ściśle z symboliką duszy, jako ulotny gaz często staje się jej synonimem. Istotne jednak, że nie o „wyjściu” duszy z ciała mówi Ona – także *animula* – ale o jej niemożliwym, bolesnym powrocie. Stan ten utożsamiony z dniem codziennym, z życia czyni mękę, a z żywego wciąż człowieka przedmiot, jak w prozie poetyckiej Herberta, zatytułowanej *Samobójca*:

[...] Spadł jak płaszcz rzucony z ramion, ale dusza stała jeszcze jakiś czas, potrząsając głową coraz lżejszą, coraz lżejszą. A potem ociągając się, weszła w to zakrwawione u szczy-

^{10/} Herbert doskonale znał topos „duszyczki”. Jednym z bohaterów *Rekonstrukcji poety* uczynił przecież Elpenora, pierwszą „duszyczkę” w literaturze europejskiej, opisaną przez Homera w *Odysei*. Elpenor-„duszyczka” błąka się u wejścia do Hadesu w oczekiwaniu na kogoś, kto zechce pogrzebać pozostawione przez niego ciało. Uczyni to Odys. Warto dodać, że Elpenor Herberta jest kimś zupełnie innym.

^{11/} T.S. Eliot *Animula*, przeł. K. Boczkowski, w: *Wybór poezji*, Wrocław 1990.

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

tu ciało w chwili, gdy wyrównywała się jego temperatura z temperaturą przedmiotów, co – jak wiadomo – wróży długowieczność.

[Hermes, pies i gwiazda]

Przerazający obraz wlewania eteru do gardła zostaje w szóstej części dramatu poprzedzony obrazem podwójnej egzekucji:

On: Jak pada w górach deszcz, to s i ę można p o w i e s i ć.

Ona: Jak pada nad morzem deszcz, też s i ę można p o w i e s i ć. [podkr. J.K.]

a następnie dopełniony motywem „piekielnego zmęczenia”, o którym mówi mężczyzna w finale tej części sztuki:

On: Jestem piekielnie zmęczony. Nic nie robiłem, a jestem piekielnie zmęczony.

Mężczyzna dwa razy powtarza swoją kwestię, wybijając przysłówkę „piekielnie” (nad ranem, gdy wróci z pokoju starej kobiety, powtórzy tę kwestię po raz trzeci). Wcześniej, przeklinając hałaśliwą muzykę, użył słowa „diabeł”. Czy te leksykalne zbieżności, wyrażające emocje bohatera, pełnią w dramacie Herberta jakieś dodatkowe funkcje? Wydaje mi się, że tak. Oto za sprawą serii pokrewnych sobie motywów cała szósta część *Drugiego pokoju*, w której Ona i On leżą w łóżku z trupem za ścianą, jawi nam się jako prawdziwe „piekło” ich egzystencji. Śmierć kryje się wszędzie: za ścianą, w supozycji kolejnych kwestii szóstej części dramatu, także w ostatnim poleceniu kobiety:

Ona: To nerwy. Zamknij oczy.

i ostatniej woli wyrażonej przez młodszą:

On: Chciałbym, żeby już było po wszystkim

Podczas tej wstrząsającej nocy oboje nie tylko (nieomal) umierają, ale też zaczynają uświadamiać sobie, kim naprawdę są. Zauważmy, nie mówią o śmierci w ogóle, czy też o śmierci starej kobiety, jak poprzednio, ale o śmierci własnej, przywołując symbolikę duszy, która nie może powrócić do ciała lub, powracając, ciało to torturuje i zabija. W istocie mówią o sobie. Bo leżąc w tym ich małżeńskim łóżku z trupem za ścianą są przede wszystkim złęczonymi, choć zarazem niezwykle bezwzględnymi duszyczkami, które, zabijając kobietę, same popełniają duchowe samobójstwo. Stara kobieta – „lekka”, traktowana przez nich jak „powietrze”! – staje się w takim ujęciu symbolem ich umierającej duszy, którą oboje pragną zarazem poznać (inny wymiar ich „obsesyjnego” czuwania przy ścianie).

I On, i Ona są w dramacie Herberta obrazem ludzi uwiecznionych w klatce zmysłów i materialnie zdeterminowanej świadomości, którzy poprzez swoją duchową śmierć zostają przygotowani do przemiany. Mimo tak niesprzyjających okoliczności realnego i kulturowego „wydziedziczenia”, w jakie ci anonimowi reprezentanci XX-wiecznej ludzkości zostali wrzuceni. „Zasada takiego bycia człowiekiem, dzięki której istota materialna i przestrzenno-czasowa może dojść do

Interpretacje

samej siebie, określić samą siebie i w ten sposób przekroczyć czysty determinizm tego, co materialne, nazywa się duszą...”¹². Nie wiemy, czy Oni zdołają na nowo ją zbudować, nieustannie w szóstej części dramatu balansując między świadomością tragicznego zdarzenia i głupawą nieświadomością jego konsekwencji, między porażającym lękiem, nawet cierpieniem, i płaskim dzieleniem doznań na „nieprzyjemne”, nie wystarczająco wesołe, spowodowane „nerwami”. Pamiętamy, że konwersację taką bohaterowie Herberta prowadzą od kilkudziesięciu już godzin, że świetnie opanowali jej zasady. Ale właśnie na tym polega życie nieszczęsnych duszyczek... Zarazem jednak oboje nie tylko wiedzą, czym jest śmierć, ale wiedzą także, że sami umarli, chociaż żyją, że ich życie jest śmiercią, a ten „kto ma świadomość własnej śmierci, kto umierał za życia i wie, że umierał, jest już na drodze do innego życia i do innej śmierci”.¹³ „*We all gotta do what we gotta do*” – mówi Sweeney, bohater „arystofanicznego melodramatu” Eliota, *Sweeney Agonistes*, duszyczka, która, uświadamiając sobie czysto zwierzęcy wymiar swojej trupiej egzystencji, stanęła na progu wewnętrznej przemiany¹⁴. „Robimy wszystko, co można zrobić”, odpowiada jakby echem bohater *Drugiego pokoju*, działając zgodnie z jakimś innym planem, w którym przewidziano dla nich całkowity upadek, prawdziwą duchową śmierć, ale także – duchowe odrodzenie.

7. Jak pogodzić naturalistyczno-egzystencjalną interpretację *Drugiego pokoju* z jego odczytaniem symbolicznym? Jak związać ze sobą dwa odnalezione przez nas porządki świata przedstawionego w sztuce Herberta? Czy w ogóle istnieje taki „węzeł”, który połączyłby wewnętrzne doświadczenie zabijania własnej duszy z zewnętrzną zgodą na śmierć starej kobiety? W perspektywie finału dramatu Herberta odpowiedź na postawione pytania wydaje się szczególnie trudna.

Drugi pokój zaczyna się buntem (wobec starej), a kończy (jej) zgonem. Zerwanie, pierwsza samodzielna decyzja (młodych), okazuje się w konsekwencji wyrokiem, od którego nie ma odwołania. On i Ona, „bezdumni” i „wydziedziczeni”, „wynnani z raj” i, znajdując w śmierci największego przeciwnika, a zarazem największą – i jedyną – tajemnicę. Próbują ją pokonać i zgłębić, ale śmierć – i tajemnica! – wymyka się im wraz z umierającym człowiekiem. Zostaje zimne ciało i pusty pokój, teraz już otwarty. Z chwilą, gdy On wreszcie TAM wszedł – drzwi starej wcale nie były zamknięte! – po kilkudziesięciu godzinach niewiadomej wszystko stało się nagle „pewne”, to znaczy: takie samo, jak po tej stronie. Ich pokoju i domu starej nie dzieli już ściana, tylko że dom zniknął, przesunął się za kolejną ścianę. Oni sami

^{12/} K. Rahner, H. Vorgrimler *Mały słownik teologiczny*, przełożyli T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, hasło: *Dusza*, s. 98.

^{13/} J.M. Rymkiewicz *Czym jest klasycyzm...*, s. 159-160.

^{14/} T.S. Eliot *Sweeney Agonistes. Fragments of an Aristophanic Melodrama*, w: *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, Londyn 1974. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo obu dramatów w ich warstwie dialogowej (jednowersowe kwestie o charakterystycznej „melodii” wierszowej, u Eliota przechodzące w dłuższe, kilkuwersowe tyrady chóru).

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

go likwidują. Świetnie wiedzą, co „trzeba”, czego „nie można”, co „musiało się stać” i co stać się „musi”, co „najlepiej” zrobić i co zrobić „żeby”... Ostatnia, siódma część dramatu to prawdziwa litania pewności, którą ci dwoje zagadują strach i wyrzuty sumienia. Wygrali, stara nie żyje, choć nie dotknęli jej palcem. Teraz tylko chodzi o to, by zająć pokój (Ona: „Musimy występować jako rodzina”) i dostosować go do życia, to znaczy w pierwszej kolejności – pozbyć się śladów śmierci. Po odmalowaniu „drugiego pokój” zamieni się w mieszkanie ich marzeń. Ale marzenie to podszyte jest winą i chociaż nie jest to wina bezpośrednia – Herbert umiejętnie konstruuje sytuację odpowiedzialności nie wprost – młodzi nie będą potrafili się jej pozbyć. Kosmetyka „drugiego pokoju”, nawet poparta tak mocnym imperatywem przetrwania, nic tu nie pomoże, a czasu na „rozpamiętywanie” tego, co się stało, oboje będą mieli aż nazbyt. Czekają ich przecież wiele wspólnych wieczorów w odnowionym mieszkaniu. Te wieczory będą jedyną karą, jaka ich spotka. Wszystko bowiem niewątpliwie uda im się załatwić. Żadnych dochodzeń, przesłuchań, aresztów. *Drugi pokój* nie jest przecież sztuką sensacyjną. Jest dramatem ludzkiej egzystencji, której żadne sądy zmienić nie potrafią.

Pod grubą warstwą gryzącej ironii, z jaką poeta przygląda się działaniom swoich – nagle ożywionych – bohaterów, odnajdują jednak nikły ślad nadziei na ich ocalenie. Oto po serii „piekielnej” z szóstej części dramatu, w jego części siódmej pojawia się zupełnie inna seria funkcjonalnie pokrewnych znaków, które domykają poetycką parabolę Herberta. Kiedy nad ranem mężczyzna wejdzie do pokoju starej kobiety, dramatyczna i symboliczna symetria pomiędzy tym, co przed, i tym, co za ścianą, stanie się szczególnie wyrazista. Oto trup spotyka trupa:

Ona: Błady jesteś.

On: Muszę trochę posiedzieć.

Ona: Jak wygląda?

On: Dobrze. To musiało się stać niedawno.

Pewnie o świcie, kiedy tanci wyobrażali sobie własną śmierć – sami umierali. Rano rzeczywiście „wszystko inaczej wygląda”. Wygląda – „dobrze”. Tak mówi się o świeżych jeszcze zwłokach i ciele, którego nie zniekształcił spazm agonii. Ale owo krótkie „dobrze” mężczyzny wchodzi zarazem w związek z jego wcześniejszym, krótkim powiadomieniem: „koniec”, budując wokół śmierci starej kobiety pewną aurę, która rozsada „praktyczne” plany tych dwojga. W naturalistyczno-egzystencjalnym rejestrze *Drugiego pokoju* jest to „koniec” tragiczny, w jego rejestrze duchowym to w istocie „dobry” „koniec”. Po śmiertelnej nocy następuje odrodzenie. Cóż oni bowiem robią, co planują zrobić, wypowiadając tę swoją „litanię pewności”? Zapowiadają realne działanie, które ma zarazem ewidentny wymiar symboliczny. Dla jednych będzie to zaledwie tandetny ślad po zapoznanym (tape-ta, żółta farba), dla innych – znak przeczuwanego dopiero celu egzystencji obojga bohaterów, który istnieje i w tym tandetnym świecie czeka na rozpoznanie. W finale Ona i On, projektując remont swojego nowego pokoju, budują zarazem zupełnie

Interpretacje

nową przestrzeń (swojej duszy), nie ograniczoną ścianami naturalistycznego pudelka (sceny i zmysłów). Budują niewidzialną „świątynię”.

W miejscu, gdzie ma być „bardzo jasno”, musi najpierw nastąpić „rytualne” oczyszczenie, przede wszystkim musi zniknąć trup i wszelkie rzeczy z nim związane¹⁵:

Ona: Trzeba jej rzeczy zapakować i znieść do piwnicy. Zostawimy tylko łóżko. Do czasu aż ją zabrają.

Z oczyszczeniem wiąże się także czynność wietrzenia:

On: Trzeba wywietrzyć. Trzeba dużo wietrzyć.

wiórkowania podłogi:

Ona: Podłogę najlepiej wywiórkować. Czy tam jest tapeta?

i zrywania tapety:

On: Tapeta.

Ona: Trzeba ją zedrzeć. I pomalować. Najlepiej na jasny kolor.

przy czym każde z tych działań ma swoje dodatkowe, równie istotne znaczenie. Wietrzenie to przecież nie tylko wpuszczanie do wnętrza świeżego powietrza. „W języku Biblii nie ma odrębnego słowa na określenie ducha: pojęcie to wyrażano za pomocą metaforycznych słów, które dosłownie znaczą wiatr i oddech (hebr. *ruah*, gr. *pneuma*)”¹⁶. Tę semantyczną podwójność Herbert niejednokrotnie wykorzystuje w swojej poezji, sytuacji oddychania, zachłystywania się świeżym powietrzem, przydając znaczenie dosłownego i symbolicznego „ożywienia”, przy czym istotną jest tu pewna ironiczna ambiwalencja, ukryta w takich pojęciach, jak: „zaduch”, „duszny”, „duchota”, „dusić”, czyniąca jakby śmierć fizyczną warunkiem życia duchowego w pełnym znaczeniu tego słowa (tj. po opuszczeniu martwego ciała). Zaciśnięte i wypalane eterem gardło młodej kobiety byłoby w tym ujęciu znakiem jej symbolicznego „przechodzenia” na drugą stronę bolesnej egzystencji. W „ciemnych i nie przewietrzanych pomieszczeniach” przebywają umarli (*Umarli*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), przy czym pomieszczeniem takim będzie nie tylko trumna, ale także „pokój umeblowany”: „kiedy otwieram drzwi /sprzęty nieruchomieją /ogarnia mnie zapach znajomy /pot bezsenności i pościel” (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), i kościół, w którym ksiądz odprawia żałobną mszę:

^{15/} Kontakt ze zwłokami to w tradycji starotestamentowej jeden z pięciu, obok połogu, menstruacji, ejakulacji i choroby, stan „zabrudzenia”, który podlegał nakazom „czystości rytualnej”. Por. *Słownik wiedzy biblijnej*, red. nauk. B.M. Metzger, M.D. Coogan, tłumacze różni, Warszawa 1996, hasło *Czystość rytualna*.

^{16/} Tamże, hasło: *Duch Święty*.

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

ksiądz
spaceruje aleją
siedmiu zapalonych lilii
organy buczą
zdaje się że otworzą
i będzie p r z e w i e w [podkr. J.K.]

Jednak „otwarcie” – nie tylko przecież kościelnych drzwi – nie następuje, „wszystko” pozostaje „zamknięte”. Jest gorąco:

klęczymy w upale
w ponumerowanej ławce
przytwierdzeni do ziemi
nitką potu

wreszcie koniec
wychodzimy pospiesznie
i zaraz za progiem
następuje akt strzelisty
głębokiego o d d e c h u [podkr. J.K.]

[*Ostatnia prośba, z tomu Studium przedmiotu*]

„Oddech jest małym wiatrem, a metaforyczne użycie tego słowa nabrało bardziej precyzyjnego i pozytywnego znaczenia, ponieważ oddech jest istotny dla życia”¹⁷. Fizycznego i duchowego, czego Biblia nie rozdziela, „duchem żywota” łącząc „ciało” z „niebem”¹⁸. Tam też – w symbolicznym wymiarze wiersza Herberta – adresowany jest „akt strzelisty głębokiego oddechu”, który następuje po „końcu” i wskazuje kierunek przyszłej wędrówki uwolnionej z ciała duszy. Wietrzenie, jakie planują nowi lokatorzy „drugiego pokoju”, staje się więc czynnością napełniania „dusznej” przestrzeni umarłych ożywym, „świętym” wiatrem. Z kolei „wiórkowanie” drewnianej podłogi przywodzi na myśl czynność wykładania drewnem podłogi w Świątyni Jerozolimskiej. „I zbudował [Salomon] ściany domu wewnątrz z desek cedrowych, od podłogi domu aż do wierzchu ścian i aż do stropu okrył ściany drzewem cedrowym wewnątrz; a podłogę domu wyłożył tarciami jodłowymi” – czytamy w Wujkowym przekładzie Starego Testamentu, szczególną uwagę zwracając na owe jodłowe „tarcice”, czyli proste, surowe, białe deski (3Krl 6, 15). I wreszcie tapeta, którą trzeba „zdrzeć”, by pokryć pokój na nowo. Świątynię Jerozolimską Salomon pokrył „szczerem złotem”, Oni planują swój pokój pomalować:

^{17/} Hasło: *Duch Święty*.

^{18/} „Oto ja przywiodę wody potopu na ziemię, aby wytracić wszelkie ciało, w którym jest duch żywota pod niebem”, Rdz 6, 17, przekład Wujka.

Interpretacje

On: Najlepiej na jasny kolor.

Ona: Żółty.

On: Tak, żółty. Żeby było zawsze jasno.

– jak nocą w pokoju starej kobiety. Uderzające są te powtórki. „Wywietrzyć” – „wietrzyć”, „tapeta” – „tapeta”, „żółty” – „tak, żółty”, „na jasny kolor” – „żeby było zawsze jasno”. Oni nie tylko wzajemnie utwierdzają się w swoich postanowieniach. W tych finałowych kwestiach zdaje się obowiązywać jakaś dodatkowa reguła: amplifikacji, wzbogacenia, wzmocnienia. Powtórzone dwa razy w tradycji hebrajskiej oznacza „pełnię”, jak w przypadku wyrażenia „Święte Świętych” używanego na oznaczenie jerozolimskiego sanktuarium. Oni „oznaczają” swój „drugi pokój” w analogiczny sposób.

8. Upadli i oto podnoszą się w zgodzie z jakimś tajemniczym planem. Ale przecież tamta nie żyje naprawdę, jak więc w tym planie pomieścić jej realną śmierć i ich realną winę? Brakuje nam jeszcze jednego elementu w tej – wydawałoby się niemożliwej do złożenia – tragicznej układance. Taki element istnieje, choć trudny jest do pojęcia. Otóż wydaje mi się, że dopiero wtedy to, co symboliczne, przyniknie i przemieni realną rzeczywistość bohaterów *Drugiego pokoju*, gdy On i Ona – pogrzebawszy „trupa” swoich małych dusz – dostrzegą ostateczny sens śmierci starej kobiety. A potem uczynią go sensem własnego życia. O jakim sensie mowa? Rzeczywistość tego, co jest za ścianą, w dużej mierze także dla nas pozostaje tajemnicą. Herbert ani na chwilę przecież nie pozwala nam wejść do „drugiego pokoju”. Gdybyśmy mogli dostać się tam, zanim drzwi do pokoju zmarłej zostaną otwarte, i spędzić tych kilkadziesiąt strasznych godzin blisko jej łóżka. Co zobaczylibyśmy w oczach starej kobiety? Czy tylko strach i rozpacz? Całkowita i jednak dobrowolna izolacja starej kobiety wskazywać może na jej lęk, depresję, samobójczą rezygnację z życia. Ale nie wyłącznie. Gdybyśmy więc mogli wejść do tego domu i spotkać się ze starą kobietą. Wiem, że podstawowa koncepcja dramatyczna *Drugiego pokoju* polega właśnie na tym, byśmy obcowali tylko z bohaterami pokoju „pierwszego”, za ich pośrednictwem – myślą, wyobraźnią, może współczuciem – „przedstawiali się” do pokoju starej kobiety. A więc to niemożliwe – nie ma innej drogi do „drugiego pokoju”, jak tylko za pośrednictwem tych dwojga uwikłanych w swoją okrutną „grę”. To możliwe – taką drogą są właśnie symboliczne („muzyczne”) motywy, którymi poeta nasycił wypowiedzi swoich bohaterów. Dlatego warto słuchać ich tak uważnie, a podążając za nimi, odtwarzać „melodię” dramatu Herberta¹⁹. Z perspektywy całej serii „znikliwych” znaków milczenie kobiety, brak jakiegokolwiek reakcji, nawet wtedy, gdy tamci zaczęli walić w ścianę, świadczy o jej niezwykłej determinacji, silnym postanowieniu doprowadzenia „sprawy” do końca

^{19/} „Muzyczną” potencję słów bohaterów *Drugiego pokoju* wzmacnia słuchowiskowa, wyłącznie „głosowo”-dźwiękowa realizacja dramatu, której projekt wpisany jest w tekst Herberta. W radiu realistyczny konkretny kreowanej sytuacji zostaje silnie osłabiony, na rzecz parabolicznego odbioru dialogu dwojga bohaterów sztuki.

Kopciński Co jest za tą ścianą? ...

poprzez świadome wyrzeczenie się siebie. Poprzez ofiarę, do której ostatecznie odsyła cały dramatyczno-poetycki szyfr transcendencji *Drugiego pokoju*.

To ofiara starej kobiety czyni z jej domu prawdziwą „świątynię”, ona też – w jakimś eschatologicznym planie sztuki – prowadzi do odkupienia winy tamtych dwojga. Symetria musi być jednak utrzymana do końca, dlatego też duchowa „świątynia” kobiety i mężczyzny dopiero wtedy naprawdę się rozświetli, gdy oboje uczynią ją miejscem ofiary własnej. Wtedy też „wydziedziczeni” staną się prawdziwymi „dziedzicami” (a myśli typu: „Trzeba się gubić i znajdować. To jest potrzebne dla miłości”, przestaną brzmieć jak dręczący truizm)... Ale projekt ten przekracza granice dramatu Herberta, a więc także naszej interpretacji, choć nie przekracza, jak sądzę, granic budzącej się świadomości jego bohaterów.