

ELŻBIETA MIKOŁAJCZAK
Zielona Góra

TROPY SZEKSPIROWSKIE I PERSPEKTYWA TEATRALNA W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA¹

„Układana na starość xenia” dla Piotra Vujičića przynosi wyznanie: „W teatrze widziałem wszystkie sztuki Szekspira” (*Do Piotra Vujičića* R.² „Wszystkie”, czyli... trzydzieści siedem, gdyż tyle ma w swoim dorobku angielski dramaturg. Nawet jeśli – w myśl *licencia poetica* – zapewnienie to wypowiedziane zostało na wyrost, nie należy go lekceważyć. Znajomość teatralnych adaptacji dzieł pisarza urasta tu bowiem, podobnie jak spotkanie „starca który recytował homera” i „ludzi wygnanych jak dante”, do rangi jednego z cenniejszych doświadczeń, i uzasadnia wysoką jakość egzystencji („miałem wspaniałe życie” – oświadczy podmiot wiersza³. Szekspir Herberta, „nasz po trzykroć wielki patron”,

¹ Tekst jest fragmentem większej całości, w której – oprócz prezentowanych tu kwestii – analizuję „projekt teatralny” wpisany w *Epilog burzy* Zbigniewa Herberta.

² W szkicu stosuję następujące oznaczenia dla książek Zbigniewa Herberta: SŚ – *Struna światła*, Warszawa 1956; HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957; SP – *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961; N – *Napis*, Warszawa 1969; PC – Pan Cogito, Warszawa 1974; ROM – *Raport z obłożonego miasta*, Paryż 1983; EO – *Elegia na odejście Paryż* 1990; R – *Rovigo*, Wrocław 1992; EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998; WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, zebrał, opracował i notami opatrzył P. Kądziera, Warszawa 2001; HE – Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*. Z aneksem: Zbigniew Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*. Henryk Elzenberg, *Odpowiedź na ankietę* i z faksymiliami wierszy Zbigniewa Herberta i Henryka Elzenberga. Redakcja i posłowie Barbara Toruńczyk, Warszawa 2002; WW – *Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 2004. Przytaczając fragmenty wierszy i wypowiedzi nie ujętych w wydaniu zbiorowym opieram się na źródłach: *Epilog burzy* „Zeszyty Literackie” 2000, nr 2, s. 92; *Ostatnie słowa*, „Zeszyty Literackie” 2004, nr 4, s. 5-6.

³ Z tej perspektywy lepiej zrozumieć można współczucie okazywane domom przedmieścia, „które nigdy nie były w teatrze” (*Domy przedmieścia* PC).

jak nazwał go poeta w innym miejscu (wiersz *Epilog burzy*), zdaje się być nie tylko częścią kulturowej edukacji, ale także – obok Homera i Dantego – budulcem pamięci, ważną składową tożsamości podmiotu. I jeśli w *Elegii* na odejście przeszłość retrospektywnie ujęta zostaje jako sztuka tragiczna, to jej wyróżnikami są, warto zauważyć, reminiscencje dzieł Szekspira: „szalony książę wyspa i balkon w Weronie” (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy EO*). Do jednej z aluzyjnie tu przywołanych sztuk dramaturga nawiązują tytuł i treści pożegnalnego zbioru (*Epilogu burzy*)⁴.

Zestawienie przywołanej na wstępie deklaracji z twórczością Herberta może jednak budzić rozczarowanie. Szczycący się znajomością „wszystkich sztuki Szekspira” w swoich wierszach przywołuje zaledwie kilka, przy tym – najbardziej charakterystycznych, najczęściej wystawianych na deskach teatru. Oprócz *Burzy*, do której apeluje pomysł ostatniego tomiku, są to *Sen nocy letniej*, *Hamlet*, *Makbet*, *Otello*, *Romeo i Julia*. Aluzje znaleźć można w utworach pochodzących z różnych okresów twórczości poety. Jacek Brzozowski, wskazując na szekspirowskie konotacje ostatniego tomiku, wymienia: *Las Ardeński* (SŚ), *Trenu Fortynbrasa* (SP), *Do Piotra Vujičićia* (R) i *Elegię na odejście pióra atramentu lampy* (EO). Marta Gibińska, która szuka głębszych relacji między poezją Herberta a sztuką Szekspira, oprócz *Trenu Fortynbrasa* (SP) przywołuje: *Co widziałem* (ROM), *Połaniec* (ROM), *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* (R); szekspirowskie echa dostrzega w *Brewiarzach* (EB). To wyliczenie należy uzupełnić: *Podróż do Krakowa* (HPG), *Nic ładnego* (SP), *Tren Fortynbrasa* (SP), *Izydora Duncan* (ROM), *Tarnina* (EO), *Dwaj prorocy Próba głosu* (EB). Poza ostatnim z wymienionych utworów, a także poza tymi przypadkami analizowanymi przez Gibińską, w których można się jedynie domyślać szekspirowskiego adresu, nawiązania mieszczą się w obszarze intertekstualności obligatoryjnej, mają charakter jawny i bezpośredni. *Las Ardeński*, balkon w Weronie, *Hamlet*, *Fortynbras*, *Otello*, *Romeo i Julia*, *Prospero* – oto znaki rozpoznawcze szekspirowskich sytuacji w wierszach poety. Wszystkie opierają się na lekturze obiegowej i nie wykraczają poza najczęściej podejmowane tematy szekspirowskie. Można powiedzieć, że recepcja Szekspira jest tu zapośredniczona przez fenomen recepcji dramaturga w ogóle.

⁴ Piszą o tym M. Gibińska, *The Epilogue of The Tempest. Herbert's and Shakespeare Farewell*, [w:] *Polish Poets read Shakespeare. Refashioning of the tradition*, Kraków 1999, s. 73-83 oraz J. Brzozowski („*Epilog burzy*”, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, pod red. M. Woźniak-űabieniec, J. Wiűniewski, Kraków 2001, s. 271-299).

Herbert najczęściej sięga do Szekspira, by zobrazować sytuację przedstawioną bądź scharakteryzować bohatera. Tak np. opinia na temat Hamleta-mazgaja staje się częścią autocharakterystyki chłopca jadącego pociągiem do Krakowa (*Podróż do Krakowa HPG*); szalik, który zadusił Izydorę Duncan, porównany zostaje do oszalałego Otella (*Izydora Duncan ROM*), przedwczesne kwitnienie tarniny jest zestawione z koncertem rozpoczętym na znak Prospera-dyrygenta (*Tarnina EO*), a diagnoza wystawiona czasom współczesnym odwołuje się do słynnej kwestii Makbeta, jest jej parafrazą (u Szekspira: „Życie jest (...) powieścią idioty, / Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą” [akt V, scena 5]⁵; u Herberta: „Żyliśmy w czasach które zaiste były opowieścią idioty/Pełną hałasu i zbrodni” *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin R*).

Gibińska, która przytoczony cytat z *Makbeta* i jego modyfikację w wierszu Herberta odczytuje jako definicję stalinowskiego terroru, dowodzi, że szekspirowskie nawiązania w poezji Herberta stanowią uniwersalne odniesienie dla sytuacji historycznej, z której wyrasta ta twórczość i pojawiają się nieprzypadkowo⁶. I choć nie ze wszystkimi, wywiezionymi stąd interpretacjami, można się zgodzić, trudno nie zauważyć, że w relacji Herbert – Szekspir ważna jest również ta płaszczyzna dialogu, która uruchamia głębsze skojarzenia i implikuje postawę konfrontacyjną. W wierszu *Las Ardeński* sztuka Szekspira uczestniczy w konfrontowaniu rzeczywistości wojny i świata baśni. Las Ardeński – miejsce akcji *Snu nocy letniej* oraz komedii *Jak wam się podoba* – funkcjonuje w tradycji literackiej jako symbol Arkadii⁷. Tu znajdują schronienie bohaterowie uciekający przed rzeczywistością i tu, jak ujmuje to Szekspir, „czas płynie bez troski, jakby w złotym wieku” (akt I, scena I). W Lesie Ardeńskim współczesnego poety na wizję baśniowej krainy projektowana jest rzeczywistość wojny. Arkadyjskie symbole mają swoje „wojenne” ekwiwalenty: „zielonemu obłokowi” odpowiada „zwęglony obłok”, „tysiącom powiek, które zatrzepoczą” – „tysiąc powiek zaciśniętych”, „pnio-wi brzozy” – „drzewo z powietrzem przełamane”, a „strunie światła” –

⁵ Przywołując fragmenty dzieł Szekspira korzystam z wydania: W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, oprac. S. Helsztynski, R. Jabłonowska, A. Staniewska, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, Warszawa 1980, które oparte jest na pierwszej w Polsce zbiorowej edycji dzieł dramaturga (1875-1877), parokrotnie wznawianej po wojnie.

⁶ M. Gibińska, *Zbigniew Herbert: A Moralist Dry Poem*, [w:] *Polish Poets...op. cit.*, Kraków 1999, s. 53-66; *The Magic Garment of Totalitarianism: Różewicz and Herbert*, [w:] *Polish poets... op. cit.*, s. 67-72.

⁷ Jan Kott, *Gorzka arkadia*, [w:] *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 273.

„światło czarne”. Łatwo rozpoznać klimat katastroficznej arkadii, która – jak w poezji Józefa Czechowicza – przeniknięta jest ciemnymi barwami czasu niosącego zagładę. Celem szekspirowskiej aluzji jest jednak nie tylko uzmysłowienie rozdarcia między idyllą i rzeczywistością. Wywołaną ze snu-pamięci czarodziejską krainę Herbert porównuje do ożywczej wody, która ma moc ożywić „umarłych imion wyschłe ziarno”. Takie znaczenie – w oparciu o odwołanie do *Snu nocy letniej* – wskazane zostaje już w otwierającej apostrofie: „złóż ręce tak by sen zaczerpnąć”. Klucz interpretacyjny wiąże się z misją artysty anonsowaną w zakończeniu: „ale odnajdziesz i odemkniesz nasz las ardeński”. To do poety, wolno przypuszczać, adresowane są ostatnie słowa. Las Ardeński, dookreślony epitetem „nasz” i zaimkami „dla nas dla was”, adaptowany do nowej sytuacji, jest rodzajem antonomazji, nazywającej siłą sprawczą artysty. Tylko w tym obszarze – terenie działań metapoetyckich możliwa jest Arkadia. Podobne ujęcie motywu szekspirowskiego pojawia się w późniejszym wierszu *Nic nowego* (SP). Tym razem jednak możliwość kreacyjna potraktowana została ironicznie. „Pan artysta” to domorośły demiurg, który stwarza „nic nowego” – „las ardeński z parasola” (*Nic tadnego* SP).

W *Trenie Fortynbrasa* (SP) konfrontacja dotyczy postaw, a szekspirowski dramat pełni funkcję zaplecza argumentacyjnego adwersarzy – przemawiającego Fortynbrasa i odpowiadającego milczeniem Hamleta. Herbert, pisze Janusz Sławiński „nadbudowuje swój utwór na cudzym przekazie literackim biorąc z niego cały zespół wyjściowych motywów tematycznych”⁸. Zdaniem Gibińskiej treści wiersza formułowane są również w relacji do innego dzieła Szekspira – *Makbeta*. Tu nawiązania intertekstualne dotyczą sylwetki i rządów Fortynbrasa, który – podobnie jak Makbet, prezentowany jest jako żołnierz (jego wejściu towarzyszą bębny) i podobnie jak ów – za pomocą surowych rządów pragnie zapewnić poddanym bezpieczeństwo⁹.

Na jednym z poziomów wielopłaszczyznowego dialogu, jakim jest *Tren*, dyskusja toczy się wokół wyobrażenia księcia jako niepoprawnego marzyciela i stabeusza. Takie obiegowe przedstawienie Hamleta znaleźć można w dwóch innych utworach Herberta. Lapidarna recenzja książki, którą czyta bohater *Podróży do Krakowa* (HPG), zawiera opinię: „ten książę duński / trochę za wielki mazgaj”. Konotacje oparte na skojarzeniach potocznych niesie peryfrastyczny synonim Hamleta – „szalony

⁸ J. Sławiński, *Zbigniew Herbert. Tren Fortynbrasa*, [w:] *Poznanie Herberta*, red. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 376.

⁹ M. Gibińska, *Zbigniew Herbert... op. cit.*, s. 60.

książę” z dużo późniejszej *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (EO). Ocena tego najbardziej chyba popularnego z szekspirowskich bohaterów nie jest jednak w twórczości poety jednoznaczna, a jego postać zdaje się być kluczowa w dialogu współczesnego poety z Szekspirem.

W eseju zatytułowanym *Hamlet na granicy milczenia* (HZ) Herbert polemizuje z „kulawą teorią wahań i hamletyzowania” oraz z popularnym ujęciem, narzuconym przez lekturę Goethego. Celem eseju jest obrona Hamleta. „Wbrew popołitości, która zabiła go słowem »hamletyzm«, i wbrew komentatorom, którzy z czterech humorów władających naturą człowieka widzą w nim tylko flegmę i melancholię, postaramy się przywrócić księciu krew, żółć i wielkość”¹⁰ – zapowiada autor. Według niego szekspirowski bohater nie jest słabeuszem, lecz jednostką wyjątkową, której przyświecał szlachetny cel i przemożne pragnienie zaprowadzenia ładu.

Zapewne nie bez znaczenia dla kreacji bohatera jest tradycja polskiej recepcji dramatu. Jak pisze Jan Kott, „*Hamlet* był zawsze najbardziej polskim Szekspirem”, a tytułowy bohater – „najbardziej polskim ze wszystkich królewiczów duńskich czasu niewoli”¹¹. W czasach utraty niepodległości Hamlet był figurą losu ojczyzny. Pozbawiony tronu i ojcowizny uosabiał sytuację kraju, rozgrabionego przez zaborców. W tę sytuację wpisuje się też historia powojennej Polski. Książę bez królestwa, wydziedziczony i zdradzony przez najbliższych to postać bliska pokoleniu Herberta. „Bezbronna ojczyzna”, przyjmująca najeźdźcę (pisze o niej Herbert w wierszu *17 IX ROM*), łatwo pozwalała się adaptować do epilogu szekspirowskiej tragedii. Nie bez powodu w osobie tytułowej postaci *Trenu Fortynbrasa* upatrywano figury agresora ze Wschodu, a w jego rządach – aluzji do czasów stalinowskich. Gibińska, pisząc o sposobach obecności Szekspira w twórczości polskich poetów, zauważa: „If Różewicz's apocalypsis centres on the atrocities of the Second World War, the apocalypsis of Herbert, equally harrowing, though much more discreet in his poetry, is that of the Stalinist years in Poland”¹² i w tym kontekście proponuje sytuować tropy szekspirowskie, pojawiające się nie tylko w *Trenie Fortynbrasa* (SP).

¹⁰ W swojej interpretacji Hamleta Herbert idzie za odczytaniem Wyspiańskiego, który w studium o Hamlecie polemizuje z ogólnie przyjętym poglądem Goethego (por. (L. Płoszewski, posłowie do: S. Wyspiański, *Hamlet*, Kraków 1961, s. 205 – 206).

¹¹ J. Kott, *Przedmowa autora do drugiego wydania*, [w:] Szekspir współczesny... op. cit., s. 9.

¹² M. Gibińska, *Zbigniewa Herbert... op. cit.*, s. 63.

Jednak w wypadku Herberta analogie, choć uwarunkowane realiami historycznymi, sięgają poza wymiar dziejowy; dotyczą dramatu egzystencjalnego, który jest od początku udziałem podmiotu. Hamlet to postać bliska „zdradzonemu” podmiotowi wierszy Herberta. Przypomnijmy: *Struna światła* pokazuje bohatera, który staje w obliczu katastrofy świata; który, podobnie jak Hamlet, mógłby powiedzieć: „the times are out of joint” („świat wyszedł z formy”). Nowe położenie i załamanie tradycyjnego porządku uzmysławia sprzeczności bytu, uświadamia napięcie między istnieniem i nicością. Doznanie podmiotu przejmujący wyraz znajduje w wierszu adresowanym *Do Marka Aurelego* (SŚ). Protozeugma użyta w zakończeniu („zdradzi nas wszechświat astronomia rachunek gwiazd i mądrość traw...”) zakreśla wymiar zdrady, wskazuje jej kosmiczny zasięg. Nie chodzi już tylko o sytuację związaną z dziejowym „tu i teraz”. Groza historycznej chwili budzi „odwieczny ciemny lęk” i metafizyczną trwogę, a naprzeciw „wątłej liry” i drżącego bohatera staje „ślepy wszechświat” i jego niszczący żywioł. To modelowa sytuacja tragiczna.

Według Paula Ricoeura „tragedia podejmuje odwieczne ludzkie pytania, mówi o ciemnych doświadczeniach, w których zderzamy się ze złem podstawowym, nieusprawiedliwionym, ślepym. Dlatego przeskakuje jakby sferę etyczną, gdzie zło jest już wartością wtórną, przeciwieństwem dobra, pozycją w rachunku wystawionym naszemu postępowaniu, i umieszcza się u samych korzeni problemu, w dziedzinie najbardziej pierwotnego niepokoju uprawia swoją zuchwałą metafizykę”¹³. Jadwiga Sokołowska, która odwołuje się do poglądów badacza, podkreśla, że jest to sytuacja charakterystyczna tak dla dramatu antycznego, jak i dla dramaturgii Szekspira, będącej bezpośrednim dziedzictwem tradycji Sofoklesa¹⁴. Dramat prowadzi do uświadomienia sytuacji człowieka, rozpiętego między biegunami losu i wolności, wypowiadającego bezwzględna walkę przeznaczeniu, wobec którego musi ulec. W *Hamlecie*, podobnie zresztą jak w sztukach antycznego dramaturga, „obserwujemy szczególnie rodzaj działania: bierny opór wobec sił, których ani pojąć, ani przezwyciężyć nie można”, problemem podstawowym staje się tu zgoda na powołanie człowieka, którym jest dotarcie do prawdy i przeciwdziałanie złu, także (czy raczej – przede wszystkim) za cenę śmierci i cierpienia.

¹³ Cyt. za: J. Sokołowska, *Tragedia i tragizm*, [w:] *Dwie nieskończoności*, Warszawa 1978, s. 149 – 150.

¹⁴ Por. J. Sokołowska, , s. 183, s. 191. Pozostałe cytaty pochodzące z tej książki odnoszą się kolejno do stron: 195, 158-159. W cytowanych fragmentach zachowuję podkreślenia autorki.

Nie bez powodu za twórców tragicznej wizji świata w filozofii uważani są stoicy. „Stoicyzm głosił nieuchronność losu, ale jednocześnie apelował do człowieka jako jednostki, żądając od niego pełnej świadomości własnych myśli i czynów, panowania nad nimi, a nawet więcej – pełnej za nie odpowiedzialności. Pierwsze stwierdzenie było uznaniem konieczności, drugie – wolności. Oba te poglądy głoszone przez stoików zbliżają ich do wielkiej trójcy greckich tragiczków – Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa. Oba te elementy występują nierozdzielnie w postaciach bohaterów tragicznych”. Tych bohaterów kilkakrotnie przywoływał w swoich utworach Herbert (*Ofiarowanie Ifigenii HPG*, *Brak węzła SP*, *Studium przedmiotu SP*, *Wilki R*, *Wstyd R*, *Mykeny WW*). Także poglądy stoików silnie oddziaływały na jego poezję (dwaj najbardziej znani – Marek Aureliusz i Seneka wymienieni zostają w wierszach Herberta); od nich, m.in. za pośrednictwem Henryka Elzenberga, uczył się Herbert męznego zachowania się wobec bytu, „trwania w świecie niby myślący kamień” (*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin R*). Swojemu mistrzowi, a jednocześnie Markowi Aureliuszowi dedykował wspomniany wiersz.

Wolność pojmowana jako konieczność to zagadnienie, które powraca w poezji Herberta. „Los jest nieubłagana obcą siłą, z którą ani paktować nie można, ani jej skruszyć. Bohaterowie tedy buntują się i walczą. Hamlet należy do tych sprawiedliwych, którzy nie wygrażają pięścią mi niebu, ale dorastają do losu. Kiedy się już go dotknie rozumem i sercem, kiedy się go wewnętrznie zaakceptuje, przestaje on być gwałtem, a staje się siłą bohatera” (HE) – pisał autor eseju. Rozpoznanie swojego losu i przeznaczenia, poszukiwanie własnej natury ciąży również na kreacji bohaterów lirycznych. Pytanie „kim był naprawdę?” dotyczy nie tylko Hamleta. Dlatego jedną z trudniejszych sytuacji jest ta, w której człowiek umiera „nie dowiedziawszy się, kim był naprawdę”, nie rozpoznawszy swego powołania (*Jonasz HPG*). W wierszu *Czas (EB)* najbardziej boli wątpliwość: „I nie wiem zaiste, co jest mi dane, a co odjęte na zawsze”.

Dramat Hamleta określa podstawowy problem egzystencjalny („Elsynor znaczy wszędzie” [*Hamlet na granicy milczenia HE*]), ale też ogniskuje najważniejsze zasady etyki poety: wierność, odpowiedzialność, odwagę, nonkonformizm. Esej kończy uroczyste ślubowanie składane u stóp zabitego bohatera, któremu autor przyrzeka: niepokój, żarliwość, bezsenność oraz podjęcie „cięższego rapieru”. „Cięższy rapier” interpretować można jako antonim życia łatwego, lekkiego, pozbawionego zobowiązań.

wiązań; jako przyjęcie odpowiedzialności¹⁵. Tylko odpowiedzialność podjęta do końca i bez względu na konsekwencje gwarantuje zwycięstwo. Hamleta, który między sferą ludzkiej świadomości i sferą odpowiedzialności, postawił znak równości, uznać można, podobnie jak Antygone, za zwycięzcę zza grobu. „W ostatniej scenie – komentuje Herbert – Hamlet jest silny i wybierając broń przed pojedynkiem jest wyższy ponad wszystkie ślepe siły wszechświata” (*Hamlet na granicy milczenia HE*).

Jako deklarację solidarności z bohaterem Szekspira można także interpretować wyznanie z wiersza *Do Jehudy Amichaja (R)*. Autocharakterystyka podmiotu dokonywana jest tutaj na zasadzie antytezy:

„Bo ty jesteś król a ja tylko ksiązę
bez ziemi i z ludem który mi ufa błędę po nocy
bezsenny
(...)
Nawet gesty mamy inne – gest łaski gest pogardy
gest zrozumienia (...)”.

„Ksiązę bez ziemi” to figura wydziedziczenia, mająca długą i bogatą tradycję. Sytuacja podmiotu daje się interpretować w odniesieniu do wielu postaci literackich¹⁶. Hamlet jest jedną z nich. „Gest pogardy” oraz okoliczności towarzyszące kondycji outsidera – błędzenie po nocy i bezsenność to wyróżniki sytuacji szekspirowskiej, pochodne „hamletycznego rozdarcia”. Bezsenność – przypomnijmy – ślubował księciu autor eseju.

W komentowanym wierszu dostrzec można ponadto inny hamletowski wątek, który wiąże się z poetyckim programem Herberta i „teatralnym” wymiarem jego dzieła. „*Hamlet* nie jest traktatem filozoficznym, ani psychologicznym. *Hamlet* jest teatrem”¹⁷ – podkreśla Kott. „(...) cały dramat stanowi w zasadzie rodzaj refleksji nad tym teatrem, jakim jest ludzkie życie”¹⁸ – potwierdza Małgorzata Sugiera.

¹⁵ Tę zasadę jako podstawową dla kodeksu etycznego Herberta wskazał J. M. Ruszar (*Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004).

¹⁶ J.M. Ruszar konfrontuje sytuację podmiotu tego wiersza z historią biblijnego Dawida (*Etyka chroni przed historią*, [w:] *Stróż... op. cit.*, s. 55-58).

¹⁷ Jan Kott, *Hamlet połowy wieku*, [w:] *Szekspir współczesny... op. cit.*, s. 83.

¹⁸ M. Sugiera, *Po tamtej stronie lustra*, [w:] *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997, s. 22.

Bohater wyrażający się za pomocą gestów ucieleśnia bliską poecie ideę ascezy formalnej. Nie bez powodu po rozgadanej tyradzie, jak można by nazwać *Tren Fortynbrasa*, następuje ascetyczne *Studium przedmiotu*, w którym doskonale przedstawienie („przedmiot / którego nie ma (...) nie tuliła go Antygona / nie utopił się w nim szczur”) wyraża „prosty tren o nieobecny” – niemy odpowiednik *Trenu Fortynbrasa*. Od debiutanckiej *Struny światła* do pożegnalnego *Epilogu burzy* towarzyszy tej poezji waloryzowana dychotomia milczenia – mowy. Dostrzeżenie znikomości tej ostatniej jest równoznaczne z odkryciem „królewskiej mocy gestu” (*Podróż EO*). Krzysztof Dybciak, który Herbertowską fascynację milczeniem łączy z kryzysem sztuki słowa i z ideologią posługującą się metodycznym kłamstwem, stąd też wywodzi zainteresowanie poety teatrem i sztukami plastycznymi, „gdzie słowa zastępowane są gestami, przedmiotami, czystymi kształtami i barwami”¹⁹. To zainteresowanie zdaje się wypływać z innych jeszcze źródeł – z zadań, które Herbert przypisywał artyście oraz z funkcji teatru jako „pułapki na myszy” – miejsca osądu rzeczywistości i sumienia. W wierszach: *Kłopoty małego stwórcy* (SS), *W pracowni* (SP), *Nic ładnego* (SP), *Pudełko zwane wyobraźnią* (HPG) Herbert odwołuje się do postawy twórcy-kreatora, wchodzącego w rolę demiurga i powołującego do istnienia świat przedstawiony. Topos *Alter Deus* jest jednak za każdym razem traktowany z dystansem, a demiurgiczna moc wzięta zostaje w nawias ironii. Dla podmiotu Herberta – artysty współczesnego, bardziej atrakcyjna zdaje się być rola artysty-reżysera zdarzeń, która w świecie pozbawionym Absolutu, może być traktowana jako wariant tamtej. Warto pamiętać, że teatr wyrasta z szeroko pojmowanej obrzędowości – z kultu religijnego i rytuałów magicznych; że bywa ujmowany jako rodzaj niezwiązanej z żadnym bóstwem religijnej ceremonii, której uczestnicy przeistaczają się, odgrywają kogoś innego. Jeśli świat „wypadł z formy”, jeśli nie wiadomo, „co jest grane”, można założyć, że nic nie dzieje się naprawdę. „Świat jest teatrem, aktorami ludzie”. W tej formule streszcza się jeden z planów znaczeniowych *Hamleta*. Tragizm wzbogacony tu został o „zwierciadło sceptyka” oraz ironię. Dzięki nim możliwy jest „wtórny” stan świadomości: krytyczny i demaskatorski, pozwalający porównywać rzeczy takimi, jakimi jawią się w głębi z takimi, jakimi są na powierzchni. Ten zamysł leży u podstaw hamletowskiego uruchomienia teatru w teatrze.

¹⁹ K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, [w:] *Poznawanie Herberta... op. cit.*, s. 130-131.

Rolę reżysera odgrywa Hamlet, wchodzą w nią także inne postaci szekspirowskie (Oberon, Prospero) I choć bohater Herberta „ma do wyboru wiele ról” (*Gra Pana Cogito PC*), tę zdaje się wybierać najczęściej. Pan Cogito – ironiczny, sceptyczny obserwator świata, to gracz, który „na wielkiej tablicy imaginacji (...) ustawia figury” (*Gra Pana Cogito PC*). Charakterystyczne dlań jest nastawienie reżysera, który patrzy na świat z perspektywy dramaturga: „ale któż z tego potrafi uczynić dramat” – pyta w zakończeniu wiersza *Na marginesie procesu* (N), „zaprawdę finał sztuki godny był dramatu” – komentuje opowieść o losach Izdory Duncan (*Izadora Duncan ROM*). W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (EO) zadania reżysera-demiurga przypisana zostaje „lampie błogosławionej”. Taką paralelę buduje porównanie:

„jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności
i bagna melancholii czarne wieże pychy
łuny pożarów tęczę rozpętane morze
mogłaś bez trudu powołać z nicości
krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie
na twoje skinienie zjawiali się posłusznie
szalony księżę wyspa i balkon w Weronie”

Wizja świata-spektaklu, świata-koncertu to motyw produktywny zwłaszcza w ostatnich wierszach Herberta. Oprócz cytowanej wyżej *Elegii na odejście pióra...* pojawia się w utworach *Tarnina* (EO) („Zanim Prospero podniesie rękę / tarnina rozpocznie koncert / w zimnej pustej sali”), *Wysoki Zamek EB* („podróż tramwajem) / wielki koncert / na żelastwo / lane / kute /adorowane”), *Pożegnanie EO*, *Ostatnie słowa*. Jako zwieńczenie tego projektu traktować można formułę pożegnalnego tomiku.

Edward Balcerzan zauważa: „Herbert, który uporczywie sięga do konwencji liryki roli, wydaje się w odczuciu wielu czytelników – przede wszystkim – twórcą świata osobowego, reżyserem widowiska aktorskiego, w którym postać kumuluje w sobie najwyższą energię tekstu”²⁰. Badacz nazywa bohaterów Herberta „aktorami”. Aktorami spektaklu, dodajmy, na miarę średniowiecznego moralitetu, rozgrywającego się w monumentalnym theatrum mundi, w którym o duszę artysty walczą anioł i szatan (*Epizod z Saint-Benoit N*) i w którym moment śmierci sprzęga się z przywoływaniem dobrych, odganianiem złych du-

²⁰ E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbi-gniew Herbert), [w:] *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 238.

chów (*Życiorys R*). W jednym z wierszy ostatnich do aktora przechodzącego się niespokojnie w głowie, przyrównana zostaje śmierć. Z perspektywy kończącego się życia (jego linia układa się „jak struna po koncercie”), „chwila ostatnia” okazuje się pełnym napięcia momentem, który następuje zaraz po zakończeniu spektaklu. Gdy jeszcze kurtyna nie opadła, nie rozległy się brawa (*Ostatnie słowa*).

Takie spojrzenie w poezji Herberta pojawia się jednak nie od razu, dojrzewa stopniowo. Ujęcie życia w kategoriach sceny wcześniej odnaleźć można w publicystyce. Przy okazji charakterystyki poglądów Sartre'a autor *Egzystencjalizmu dla laików* (WG 364) pisze: „Jedyną cechą człowieka jest wolność. To znaczy, człowiek może wybrać, jaką rolę zagra na scenie świata, króla czy żebraka, zbrodniarza czy świętego” (*Egzystencjalizm dla laików* 364). O ile odwołania do sztuk Szekspira znaleźć można już w *Strunie światła*, o tyle epistemologiczna metaforę życia-teatru przenika do tej poezji znacznie później i – co charakterystyczne – łączy się z oddziaływaniem filozofii egzystencjalnej. W tomiku *Napis* zmiana świadomości podmiotu implikuje dystans wobec siebie samego, a ten – odkrycie, że przeszłość była rodzajem spektaklu.:

„kiedy opadła groza pogasły reflektory
odkryliśmy że jesteśmy na śmietniku w bardzo dziwnych pozach”
(*Przebudzenie N*).

Teatralna topika („opadnięcie grozy” sugeruje opadnięcie kurtyny, pogaśnięcie reflektorów kojarzy się z sytuacją zakończonego przedstawienia, w tym kontekście interpretować można „bardzo dziwne pozy”) oznacza wejście w „nową ciemność” i równocześnie wzięcie w nawias doświadczenia historycznego. Życie okazało się nie polem walki, nie obleganą twierdzą, lecz sceną teatralną.

Metaforyczny sens życia-teatru w wierszach Herberta kształtuje się w oparciu o wielofunkcyjność tego motywu i możliwości znaczeniowe związane z przemieszczaniem rzeczywistości i iluzji. Tytuł wiersza (*Przebudzenie N*) odsyła do popularnej koncepcji życie-snem, która fascynowała autorów dramatycznych. W poezji Herberta przekonanie o nieautentyczności relacji międzyludzkich i życia, będącego „powieścią idioty” zbiega się z doświadczeniem XX-wiecznych egzystencjalistów. Podstawowe przeżycie egzystencjalne jest tu tożsame: odczucie obcości i absurdalności świata pozbawionego wszechobejmującego sensu. „Nie ma bliźnich (...) Ludzkość to piekło. Istnieje ciągła walka o najdroższy, jedyny skarb – istnienie. Nie ma uczuć bezinteresownych” – tak założenia tego prądu streszczał autor *Egzystencjalizmu dla laików* (WG 364). Echa

takiego myślenia odzywają się wielokrotnie w dojrzałej poezji Herberta. Z nich wyrasta obraz Boga już nie reżysera, lecz wyrachowanego gracza. W obliczu wizji, w której człowiek staje się „bożym igrzyskiem”, pytania o wybór i konieczność, o los i przypadek trzeba postawić na nowo:

„lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknota słabych ułuda zawiedzionych”

Iluzja nie służy już tylko „zabawie w teatr”, podważa sens i porządek bytu, uzmysławia Heideggerowskie poczucie niebycia -u-siebie, wykorzenienia. Martin Heidegger nazywa świat rozgrywający się na zewnątrz i w nas spektaklem wyłaniającym się z mroku²¹. Takie myślenie przenika do wyobraźni Herberta. Gdy Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy (*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy PC*), zasłona, która jest znakiem granicy oddzielającej człowieka od transcendencji, uczestniczy w dwóch równolegle konstruowanych polach znaczeniowych: jest symbolem objawienia - stanięcia z Bogiem „twarzą w twarz” („przebił nagle zasłonę / i stanął twarzą w twarz”), ale jest też zasłoną-kurtyną, opadającą po występie („teraz zasłona opada / Spinoza ostaje sam”). Ten sam wątek powróci w cytowanym już wierszu, w którym „chwila ostatnia” usytuowana zostaje „między opadającą kurtyną / a wyzywającą ciszą widowni” (*Ostatnie słowa*).

Pesymistyczne doznanie alienacji przekłada się na metaforykę teatralną. Przekonanie o braku łączności z naturą („Naprawdę między losem ludzkim i losem przyrody nie ma istotnego związku” *Góra naprzeciw pałacu N*) ilustruje rozbudowany obraz przyrody-teatru: „Góra naprzeciw pałacu Minosa jest jak grecki teatr / tragedia oparta plecami o gwałtowny skok”. Rozbiciu porządku świata odpowiada rozpad tragediowej fabuły, streszczony w metaforze „braku węzła” (*Brak węzła SP*). Podobną sytuację powtórzy Herbert w utworze, nawiązującym do *Antygony* i *Elektry* (*Mykeny WW*) oraz w wierszu *Postaniec* (*ROM*). O konsekwencjach tego zabiegu mowa będzie w dalszej części szkicu.

„Teatralna” perspektywa rozszerza się wraz z pojawieniem się Pana Cogito. Dusza Pana Cogito „lubiła przybierać / różne postacie”

²¹ Por. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s.76.

(*Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy EB*), wcielać się w rolę reżysera i widza spektaklu rozgrywanego na deskach świata. Jednak maska Pana Cogito to przede wszystkim maska błazna. Oglądanie w lustrze „swej błazeńskiej twarzy” (*Przestanie Pana Cogito ROM*) gwarantuje dystans wobec siebie i świata; daje też możliwość mówienia prawdy bez patosu. Pan Cogito, który wytyka niekonsekwencje, obnaża pozór i kwestionuje przyjęte sposoby myślenia, sprawniej niż nauczyciel-moralista rozprawia się z kłamstwem.

W tomikach *Pan Cogito Raport z obłąkanego miasta*, *Elegia na odejście*, *Rovigo*, kontynuacją teatralnego wątku jest paralelnie ujmowanie rzeczywistości historycznej i politycznej, losów i zdarzeń w kategoriach życia-teatru. Umierający przyjaciele przyrównani zostają do odchodzącego ze sceny chóru (*Pan Cogito na zadany temat: przyjaciele odchodzą*), barwne koleje losu Izdory Duncan pasują ją na heroinę antycznej tragedii („Ach gdyby żył podówczas Eurypides / pewnie by ją pokochał albo znienawidził / i dał rolę w tragedii już na całą wieczność”). Wielką sceną okazuje się historia, na której wydarzenia powtarzają się jak odgrywany wciąż na nowo spektakl. W *Epilogu burzy* Pan Cogito retrospektywnie przywołuje „sceny znane / z wojny / ewakuacji / obłąkanych miast” (*Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy EB*). „Teatralnym” nazywany zostaje gest Scewoli (*Przemiany Liwiusza EO*). Anna Legeżyńska komentując ten wiersz, zauważa: „*Topos theatrum mundi* wypełnia Herbert historią, ona bowiem determinuje indywidualną egzystencję, wyznaczając człowiekowi rolę uczestnika w spektaklu dziejów”²². W teatralnej perspektywie rozgrywają się krwawo tłumione polityczne rewolty. Oprawcy przebrani w baranie skóry, prorocy z przyprowadzonymi brodami to aktorzy okrutnego spektaklu, rozgrywanego na oczach obywateli despotycznego państwa. W wierszu *Co widziałem* (*ROM*) teatralna oprawa służy ideologicznej manipulacji. Dostrzeżenie perspektywy metateatralnej – „martwych rekwizytów”, „zbroczonej kurtyny”, pozwala na dystans wobec dziejącej się historii. To tylko inscenizacja, zdaje się sugerować poeta. Za chwilę ktoś posprząta scenę – śmietnik historii, na którym wraz z „kawałkami kości i blachy” znalazło się pokolenie Herberta (*Przebudzenie N*).

„Czy to ostatni akt
sztuki anonima
płaskiej jak całun

²² A. Legeżyńska, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 108.

pełnej zduszonego szlochu
i chichotu tych
którzy odsapnąwszy z ulgą
że znowu się udało
po uprzątnięciu martwych rekwizytów
wolno
podnoszą
zbroczoną kurtynę" (Co widziałem PC)

W tym fragmencie ważne jest słówko „znowu”, na które zwraca uwagę Gibińska: „The little word »again« (...) makes the Reader understand what the Speaker-Spectator really tells him about the spectacle/reality of totalitarian power: it will not forever »raise / the bloody curtain«; one day will not manage to contrive another act”²³.

Teatralna optyka zaciera granice między iluzją i realnością, między rzeczywistością i odbiciem. Wszystko jest zarazem realne i nierealne; świat przedstawiony cechuje się przemieszaniem planów, osób i czasów. W wierszu *Proces (ROM)* sytuacja zostaje groteskowo wyjaskrawiona. Katalizatorem efektu groteskowego jest maskarada: „bezwolnie nakładałem maskę strachu i podłości” – mówi o sobie podmiot. A o matce: „w pierwszym rządzie siedziała stara tłusta kobieta / przebrana za moją matkę teatralnym gestem podnosiła / chustkę do brudnych oczu ale nie płakała”. W obu kreacjach groteskowość wyraża się w estetyce brzydoty i teatralizacji. Tytuł dotyczy przedstawionej w wierszu sytuacji, trudno jednak uniknąć skojarzeń z tak samo zatytułowanym utworem Franza Kafki. Tak jak w *Procesie* bohater znalazł się w absurdalnym i pozbawionym rozwiązania położeniu. Rzeczywistością rządzi logika złego snu, a jawa miesza się z sennym koszmarem: „więc kiedy się budzę nie otwieram oczu / zaciskam palce nie podnoszę głowy / oddycham płytko bo naprawdę nie wiem / ile minut mi jeszcze zostało”.

Groteska najlepiej ilustruje dramat egzystencji, rozgrywający się na scenie świata, który się „wykoleił”, w którym przestały obowiązywać kategorie przyczynowości i normy, a to, co znane, stało się – za sprawą wtargnięcia przypadkowości i chaosu – niezrozumiałe i dziwaczne „Groteskowość to świat, który stał się obcy”²⁴ – definiuje Wolfgang Kayser. „Dawna tragedia napisana na nowo i inaczej”, jak określa groteskę Kott, podejmuje problematykę przypisaną dziełom tragediowym: dola ludzka,

²³ M. Gibińska, *The Magic Garment ... op. cit.*, s. 68.

²⁴ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276.

sens istnienia, wolność i konieczność, sprzeczność między absolutem i kruchym ludzkim porządkiem. „Tragiczna i groteskowa wizja świata są jak gdyby złożone z tych samych elementów. W świecie tragicznym i groteskowym sytuacje są narzucone, przymusowe, konieczne. Wolność wyboru i decyzji jest uwikłana w tę przymusową sytuację. W tej sytuacji narzuconej i przymusowej zarówno bohater tragiczny, jak i aktor groteski przegrywają swoją walkę z absolutem”²⁵. Na czym polega różnica? Zdaniem Kaysera, w tragedii mamy do czynienia ze sporadycznym naruszeniem ładu moralnego i zasad. W bezsensownym i absurdalnym świecie tragedia daje jednak poczucie sensu „odnajdujemy go w losie zgodywanym przez bogów i w wielkości tragicznych bohaterów, objawiającej się dopiero w cierpieniu”²⁶. Natomiast w grotesce zanika całkowicie orientacja w świecie, jej twórca nie podejmuje prób usensownienia. Kott odnosi te różnice do relacji bohatera wobec absolutu: „Kłęska bohatera tragedii jest potwierdzeniem i uznaniem absolutu, kłęska aktora groteski jest wyszydzeniem absolutu i jego desakralizacją, zamianą absolutu w ślepy mechanizm, w rodzaj automatu”.

Poezja Herberta, pokazując świat, który „stał się obcy” rejestruje to zjawisko na płaszczyźnie estetycznej. Homologia między strukturą rzeczywistości a strukturą gatunkową dzieła zilustrowana została w utworze *Brak węzła (N)*. Modelowy zapis procesu rozpadu tradycyjnych form przynosi wiersz *Postaniec (ROM)*²⁷. Destrukcja gatunku, ujęta tu jako przemiana tragedii w groteskę, odbywa się poprzez współdziałanie wielu czynników, takich jak sytuacja, fabuła, postać. Rozpad tradycyjnej struktury wyraża się w braku drugiej osoby, którą jest los, w zaburzeniu kompozycji (chór skandował), rozkładzie fabuły. Już nie tylko brak węzła, lecz konwulsyjny rytm zdarzeń, niepodporządkowanych żadnej idei, celowi, intrydze. „Tragedia była bez dna” – stwierdza podmiot. Popularny frazeologizm nazywa nowy wymiar tragizmu i dotyczy sytuacji egzystencjalnej człowieka współczesnego, celnie zobrazowanej w poemacie *Spadanie* (z tomu *Twarc trzecia* 1968) Różewicza. Nie ma dna. Brakuje punktów orientacyjnych, a w planie metapoetyckim – zasady koherencji i kompletności, która łączyła się z uniwersalnością tragediowej fabuły. Momentem węzłowym nie jest konflikt tragiczny, lecz uwikłanie w nierozwiązywalne wątki. Groteskowy substytut konfliktu tragi-

²⁵ J. Kott, „*Król Lear*”, czyli *końcówka*, [w:] *Szekspir współczesny... op. cit.*, s. 137. Na tej stronie znajduje się również dalej przytoczony fragment.

²⁶ W. Kayser, *Próba określenia... op. cit.*, s. 276.

²⁷ Inaczej interpretuje ten wiersz M. Gibińska (*Zbigniew Herbert... op. cit.*, s. 63-64).

cznego obrazuje sytuacja bohatera, który zostaje nie tyle złapany na wędkę („Zamierzona sztuka / Będzie probierzem, którym jak na wędę / Sumienie króla na wierzch wydobęde” – planował Hamlet [akt II, scena 2]), co w sieć. „Król – dynastyczna ryba miotał się w niepojętej sieci” – oto metaforyczna kwintesencja nowej sytuacji. Charakterystyczna jest nieobecność absolutu: „bogowie śpią”, nie ma metafizycznej sankcji. Jej funkcję przejmuje historia, której figurą (można ją interpretować także w kategoriach szachowego skoczka) jest goniec. To na niego czeka się tu, jak w Beckettowskim dramacie. Jego przybycie jednak niczego nie zmienia:

„Na koniec przybył ów goniec w masce z krwi błota lamentu
wydawał niezrozumiale okrzyki pokazywał ręką na Wschód
to było gorsze niż śmierć bo ani litości ni trwogi
a każdy w ostatniej chwili pragnie oczyszczenia”

Aluzja do sytuacji historycznej jest tu aż nazbyt czytelna. Płaczliwa literacka implikuje wykładnię historyczną, ta natomiast – niejako w sprzężeniu zwrotnym – tłumaczy sytuację gatunku; reguły immanentne kształtowane są przez czynniki zewnętrzne. Jak pokazuje Herbert, wtargnięcie żywiołu historii niszczy strukturę antycznej tragedii. Niemożliwe są litość i trwoga, a zatem niemożliwe jest oczyszczenie. Wprowadzonej przez Arystotelesa kategorii poeta nadaje własne znaczenie: oczyszczenie, którego pragnie się „w ostatniej chwili” ma sankcję rachunku sumienia i może być rozumiane w duchu katartycznej funkcji, którą teatrowi przypisywał Stanisław Wyspiański. O tak pojętym oczyszczeniu, raczej purification niż katharsis, mowa jest również w innych utworach Herberta (*Fragment SP, Portret końca wieku EB*).

Operując znakami o charakterze metatekstowym, pokazując rozpad tradycyjnego gatunku przedstawia Herbert dramat człowieka współczesnego, uwikłanego w machinę śmierci, którą kieruje historia. Można przed nią uciec, ale wtedy los nie jest inny – iluzję rzeczywistości, w której żywi i umarli egzystują równocześnie wyraża groteskowe przemierzanie planów („zabity portier / nadal urzęduje w łóżu” *Porzucony ROM*).

W *Elegii na odejście*, będącej próbą podsumowania dotychczasowej drogi, metafora życia-teatru okazuje się szczególnie nośna. Tu przywołana zostaje postać Prospera-dyrygenta (*Tarnina EO*) i lampy-dramaturga (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*); zachody słońca porównane zostają do spektaklu rozgrywanego „trochę w guście Nero-na” (*Pożegnanie EO*). Wyrazem elegijnego dystansu wobec przeszłości

i historii jest m.in. ujęcie życia jako okrutnego i budzącego lęk *theatrum mundi*. To wizja, która przeraża. Historia bowiem – ślepa i okrutna nie pisze dobrego scenariusza i nie zastąpi Opatrzności. Być może to jest jednym z powodów, dla których bohater Herberta sam wchodzi w rolę reżysera albo wybiera inne rozwiązanie – „rolę poślednią” (*Gra pana Cogito ROM*). „Rolę poślednią” odgrywa ten, kto stoi z boku, nie bierze udziału i niczym królewski błazen dostrzega to, co inni przestali zauważać. „Bycie na zewnątrz” zakłada również inną możliwość:

W pożegnalnym tomiku repertuar teatralnych zachowań podmiotu zostaje poszerzony. Pan Cogito „sufluje władcom świata / swoje dobre rady” (*Zaświaty Pana Cogito EB*). Sufler nie pisze scenariusza, nie pociąga za sznurki. Za jego „dobrymi radami” nie stoi, podobnie jak za przestrogi królewskiego błazna, powaga moralnego autorytetu. Ta kreacja zakłada, że scenariusz został już napisany; w spektaklu, jakim jest życie, każdy ma do wypełnienia swoje zadanie, do odegrania własną kwestię. I choć Pan Cogito sufluje „jak zawsze / zawsze / bezskutecznie”, jego wysiłek świadczy, że dobrze jest znać swoją rolę, a jeśli nie – zdać się na pomoc tego, kto podpowiada. To warunek, by spektakl zakończył się pomyślnie. By po burzliwym życiu mógł się pojawić Epilog.

SHAKESPEARE'S TRACES AND THEATRICAL PERSPECTIVE IN THE HERBERT'S POETRY

Summary

Collecting scrupulously Zbigniew Herbert's references to Shakespeare and investigating their origin and transformations, the author shows that Shakespeare's texts have become an important cultural heritage and the element in the fabric of Herbert's poetic vision.

Herbert uses superficial intertextual links such as names, quotations and open allusions; he refers to *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *As You Like It* and *The Tempests*. But Shakespeare's presence in this poetry is much deeper: it enters the dialogue in such poems like *Las Ardeński*, *Tren Fortynbrasa* and in the essay *Hamlet na granicy milczenia*. Herbert read Shakespeare thoroughly and he described reality in Shakespeare's terms of »life is theatre, theatre is life«. The theatrical performance is the general frame into which Herbert tries to transmit the essence of the experience of reality. The Shakespeare's metadramatic mirror reflects something that cannot be performed. Besides the metaphors of theatre is used to achieve the universality of the statement about terror. The author shows, that Herbert's point of view is set in *Hamlet* and in his both tragical and ironic perspective. The intertextual space embraces the "non-achievement" of tyranny and – beyond historical experience – despair about the human condition and desperate belief in the possibility to oppose evil.

Shakespeare's context also opens other intertextual space. If the world is "out of joint", no value is given forever and everything may be polyvalent. Herbert's man balances between traditional perception of the world and a new existentialism perspective. He shows that the structure of traditional tragedy is spoiled. The play is no longer tragedy; instead, it is changed into grotesque and Absolute is changed into history.

Herbert's Speaker, especially Mr Cogito, plays many roles: he behaves like dramatist, director in "the theatre of world", but his favourite is the mask of fool that ironically looks at the world. In the latest collection, *Epilog burzy* he changes into a prompter and he suggests that every human has his own role and his own destiny in life.