

MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK

„NASZA ZABAWA SKOŃCZONA”

O POŻEGNALNYM TOMIKU POETYCKIM ZBIGNIEWA HERBERTA Z PERSPEKTYWY SZEKSPIROWSKIEJ „BURZY”¹

WPROWADZENIE

Dystans, dyskrecja, powściągliwość; niechęć do ujawniania uczuć, do odsłonięcia autorskiego „ja”. Cechy przypisywane poezji Zbigniewa Herberta uchylają możliwość genetycznej lektury. Związki twórczości z biografią „pana od poezji”², choć niewątpliwie ważne i bogate, okazują się trudne do uchwycenia i – co unaocznia treść dwóch utworów zatytułowanych *Życiorys* (pierwszego z tomiku *Hermes pies i gwiazda*, drugiego z *Rovigo*³) – nie podlegają regule prostego przeniesienia.

¹ Artykuł kontynuuje problematykę związków twórczości Zbigniewa Herberta z Szekspirem, podjętą przeze mnie na łamach poprzedniego numeru „Zagadnień Rodzajów Literackich”. Ostateczny kształt tekstu sporo zawdzięcza krytycznym uwagom uczestników zebrania Pracowni Poetyki Teoretycznej IBL, które odbyło się w lutym 2005 roku. Redakcja „ZRL” serdecznie przeprasza autorkę, za to że w poprzednim zeszycie przemieniła omyłkowo jej imię Małgorzata na Elżbieta!

² Określenie wzięte z tytułu książki J. Siedleckiej (*Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002).

³ Stosuję następujące oznaczenia dla książek Zbigniewa Herberta: SP – *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 oblężonego Miasta*, Paryż 1983; EO – *Elegia na odejście* Paryż 1990; R – *Rovigo*, Wrocław 1992; EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998; 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 B. Toruńczyk, Warszawa 2002; WW – *Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 2004.

Na straży prywatności zdecydowanie stawał sam poeta. Twórca *Pana Cogito* nie chciał, by sylwetka autora zewnętrznego utożsamiana była z „ja” mówiącym wierszy; w wypowiedziach publicystycznych konsekwentnie odcinał się od ekspresywnego stylu odbioru swoich tekstów. W parze z niechęcią wobec biografizmu szła strategia pisarska: predylekcja do mitologizacji, do konstruowania licznych ról podmiotu i zakładania masek. Z jednej strony głos poety udzielany był postaciom, których kreacja implikowała odległość wobec „ja” autorskiego, z drugiej – skłonność do konceptualizacji egzystencjalnego projektu uruchamiała kody autokreacyjne, wśród nich nośną legendę „księcia niezłomnego” polskiej poezji współczesnej.

Między innymi z tych powodów uwadze krytyków i badaczy nie uszła przemiana, zauważalna w ostatnim okresie. *Elegia na odejście, Rovigo* i *Epilog burzy* przyniosły zmieniony wizerunek autora, „ukazały nam – pisał jeden z badaczy – nową twarz tego wybitnego przedstawiciela pokolenia wojennego”⁴.

W trzech ostatnich książkach, nazwanych „elegijnym bilansem egzystencji”⁵, Herbert zdecydowanie częściej i chętniej porusza temat osobisty. Konfesyjność, a wraz z nią liryzm, autoironia, czułość uchyliły wrota pilnie strzeżonej sfery prywatności. Zaskoczenie (nieraz oburzenie) odbiorców budził przy tym fakt, że nurt autobiograficzny, dotąd zasilający wiersze podskórnie czy też – by posłużyć się sformułowaniem Juliana Kornhausera – „przesłonięty warstwą mitów, odwołań do kultury śródziemnomorskiej czy niecodziennej wyobraźni”⁶, przebijając się na powierzchnię wydobył słabości ciała oraz ducha. Stoicka postawa niewzruszoności wobec losu i cierpienia uległa zachwianiu, cnota obojętności poddana została próbie, a na wielkoduszności cieniem położyła się szczerłość, dając upust personalnym niechęciom. Rodzajem literackiego autokomentarza (i usprawiedliwienia) może być wyznanie zamieszczone w tomiku *Rovigo*:

⁴ J. Kornhauser, Wstęp [do:] *Uśmiech sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 5.

⁵ Tego określenia użyła A. Legeżyńska, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 119.

⁶ J. Kornhauser, Wstęp ... dz. cyt., s. 5.

Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd
bez sprzeciwu odślaniałem obcym ręką wydawałem obcym oczom
biedne tajemnice mego ciała

(Wstyd, R)

W podobny sposób Herbert argumentował zmianę w wywiadzie dla „Nesweeka”: „Pisywałem ciężkie, tragiczne wiersze, a teraz piszę o swoim ciele, chorobie – utrata wstydu”⁷ I choć wypada zachować ostrożność wobec takich oświadczeń, trudno wyrzec się klucza interpretacyjnego, który otwiera najgłębiej „ludzką” perspektywę ostatnich utworów: starości, choroby, nieuniknionej śmierci. W tym kontekście najczęściej osadzano treści pożegnalnego tomiku. Właśnie w *Epilogu burzy*, twierdzili krytycy, mocny finał znalazła refleksja związana z prywatnym nurtem tej poezji; tu dopiero, zdaniem innych, poeta przerwał konsekwentne milczenie o sobie⁸.

Biograficzna wykładnia zaważyła na odczytaniach tytułu książki jako „metafory późnego etapu ludzkiego życia”, jako nawiązania do toposu „znojnego, burzliwego życia”, w którym epilog znaczy tyle, co „samo umieranie” bądź „nieodgadniona perspektywa pośmiertna”. Takie egzystencjalne odniesienie, oparte na konotacjach „burzliwego życia”, „burzliwej historii”, mieści się w poetyce samego autora: „świat bez burzy”, o którym mowa w *Trzech studiach na temat realizmu* (HPG) jest synonimem fałszu i „życia nieprawdziwego”; o „poetach mieszkających w strefach burzy” i ich pisarskim posłannictwie pisze Herbert w jednym z artykułów¹⁰. Mimo to nieporozumieniem byłoby zawężanie odniesienia tytułowej metafory do znaczeń osadzonych w historycznych realiach. Ważny jest kontekst kulturowy. Anna Legeżyńska pokazała, że autor *Epilogu burzy*, sięgając do tradycji, wpisał ostatni tomik w poe-

⁷ Herbert dla „Newsweeka”, Dekada Literacka 1991, nr 30.

⁸ Przegląd opinii krytycznoliterackich, które ukazały się po opublikowaniu *Epilogu burzy* prezentuje J. Brzozowski („Epilog burzy”, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, pod red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 271-299).

⁹ Pierwszy cytat pochodzi z artykułu W. Żyszkiewicza (*Krosna wieczności*, *Magazyn Literacki* 1998, nr 2-3), dwa kolejne z artykułu A. Legeżyńskiej (*Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*, *Polonistyka* 1998, nr 9). Por. także podobną interpretację tytułu w artykułach J. Łukasiewicza (*Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznanie Herberta*, cz. 2, red. A. Franaszek, Kraków 2000, s. 89) i A. Tomasik („Nie ma mnie i nie ma”, *Topos* 1998, nr 4).

¹⁰ Por. Z. Herbert, *O moim przyjacielu [Jerzym Ficowskim]*, *Zeszyty Literackie* 2001, nr 4, s. 65.

tykę pożegnalnych gestów innych poetów, odwołał się do „konwencji testamentarnej, typowej dla wierszy senilnych”¹¹. O sposobie ujęcia tego, co prywatne, zdecydował zatem, również i tym razem, kod kulturowy. Co więcej, w zbiorze mogącym uchodzić za najbardziej osobisty, autor-skiemu odsłonięciu towarzyszy „zasłaniająca” strategia intertekstualna.

Dawno już zauważono, że „literackie obrazy źródeł inspiracji bywają u Herberta ukryte. Autor *Studium przedmiotu* korzysta z dorobku poprzedników oszczędnie, dyskretnie. Rzadko bywa stylizatorem *par excellence* (...) Niekiedy trudno ustalić, czy poeta posługuje się rzeczywście aluzją literacką – tak bardzo »wyprzezroczyściły« słowa i konfiguracje słów, ich ramy modalne, słów wziętych z przeszłości”¹². W pożegnalnych utworach tendencja ta zdaje się być silniejsza niż kiedyś. W sposób zawołany mówi tu Herbert głosami innych twórców: Kochanowskiego (*Kwiaty*), Mickiewicza (*Koniec*), Norwida (*Pora*), Rilkego (*Brewiarz*, *Tkanina*), Baczyńskiego (*Na chłopca zabitego przez policję*), Miłosza (*W mieście*). Apeluje do filozofów i teologów (Nietzschego, Mertona, Kanta), artystów (Mozarta, Leonardo da Vinci, Corota), do Biblii i mitologii. Posiłkując się tytułową metaforą zamykającego *Epilog burzy* utworu (*Tkaniny*) rzecz można, że cały tomik jest tkaniną kulturowych wątków i splotów. Także wątek biograficzny streszczony w metaforze „burzliwego życia” projektować można przez filtr kulturowy. W tej optyce istotny jest przede wszystkim kontekst dwóch dzieł związanych bezpośrednio z tytułem całości – obrazu *Burza* Giorgione i sztuki *Burza* Williama Szekspira, oraz intersemiotyczny dialog między tekstem poety i tymi dziełami.

Związki z *Burzą* Giorgione zasugerowane zostały przez samego autora, który zdecydował, by na okładce tomiku umieszczono reprodukcję płótna. Mniej uchwytny, ukryty podobnie jak inne literackie odniesienia, okazał się trop Szekspira. Jednak i w tym wypadku rozpoznanie pojawiło się dość wcześnie. Już w roku 1999, rok po ukazaniu się tomiku Marta Gibińska pisała o jego związkach z Szekspirowskim dramatem¹³. Zgodność tej paraleli z intencją autorską potwierdził opublikowany w „Zeszytach Literackich” (2000) niedokończony wiersz, zatytuło-

¹¹ A. Legeżyńska, *Pożegnania...* dz. cyt., s. 102.

¹² E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert), [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 234.

¹³ 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.

wany *Epilog burzy*. Jego pomysł oparty został (podobnie jak w *Trenie Fortynbrasa*, SP) na dopisaniu zakończenia dramatu, które daje się interpretować jako ciąg dalszy sztuki lub jako modyfikację finału – zastąpienie szekspirowskiego Epilogu epilogiem innym. „Teraz, po opublikowaniu nieukończonego utworu – orzekł Jacek Brzozowski dwa lata po ukazaniu się pożegnalnego zbioru – włączenie do rozważań o ostatniej książce Herberta owego kontekstu – *Burzy* Szekspira – wydaje się tyleż oczywistością, co koniecznością”¹⁴. W artykule poświęconym ostatniej wydanej za życia książce poetyckiej Herberta i pomyślanym jako synteza i pendant wypowiedzianych dotąd opinii, autor zestawia obraz Giorgione, sztukę Szekspira i brulionowy fragment; w obszarze tych relacji szuka analogii. Dalej idzie wspomniana wcześniej Gibińska. Badaczka, która analizuje związki Herberta z Szekspirem, dostrzega głębokie zależności między ostatnim słowem poety i dramaturga, oraz między ich artystycznym pożegnaniem z życiem, i sztuką. Jej zdaniem *Epilog burzy* pełni funkcję kontrapunktu usytuowanego podwójnie: wobec Szekspira i – w korelacji z nim – wobec wcześniejszych wypowiedzi Herberta na temat sztuki¹⁵. Podobnym tropem chciałabym pójść w swoim artykule. Przyjmując, że konsekwencje intertekstualnego dialogu wykraczają poza pomysł tytułu ostatniego zbioru, zakładam, że treści, apelujące do dzieł angielskiego dramaturga, od początku uczestniczą w konstruowaniu sensów tej poezji, a przywołane w tomiku finalnym, na nowo oświetlają nie tylko zawarte tu refleksje, i nie tylko – o czym pisze Gibińska – poruszane wcześniej wątki estetyczne, ale też całą zamkniętą w ten sposób twórczość poety. Interesuje mnie zwłaszcza ów typ nawiązań do Szekspira, który decyduje o projekcie egzystencjalnym i estetycznym, wpisanym w pożegnalny tomik. Tej kwestii, częściowo tylko podjętej, nie rozwijanej szerzej przez wspomnianych badaczy, poświęcone będą dalsze rozważania.

FINAL I UZUPEŁNIENIE

Burza jest czwartą i zarazem ostatnią (po *Peryklesie*, *Cymbelinie* i *Zimowej opowieści*) baśnią sceniczną angielskiego dramaturga. Prawdopodobnie też ostatnią sztuką napisaną w całości przez Szekspira. „Nietrudno pojąć, pisze Northrop Frye, dlaczego tak wielu szekspirologów miało – słusznie, czy niesłusznie – poczucie, że *Burza* to utwór

¹⁴ J. Brzozowski, „*Epilog burzy*”... dz. cyt., s. 289.

¹⁵ M. Gibińska, *The Epilogue*... dz. cyt., s. 73.

Shakespeare'a w pewnym bardzo szczególnym sensie; że jest w niej coś z jego własnego pożegnania ze sztuką"¹⁶. Traktowanie dramatu jako poetyckiego testamentu i zarazem jako filozoficznej i artystycznej autobiografii łączyło się z kreacją głównego bohatera, mogącego uchodzić za *porte parole* autora. Pod postacią Prospera, uważano, Szekspir przedstawić miał samego siebie – twórcę, który szykując się do przejścia w stan spoczynku, raz jeszcze, ostatni, wychodzi na scenę, by się pożegnać z publicznością.

Poetycką esencją pożegnania jest epilog dramatu i zarazem ostatni monolog Prospera – „jeden z najpiękniejszych, jak określił Jan Kott, jakie kiedykolwiek napisał Szekspir, a jednocześnie jeden z najbardziej tragicznych i najbardziej zagadkowych”¹⁷. W twórczości Szekspira tego typu tragiczny epilog zwrócony bezpośrednio do widzów znajduje się jedynie w *Burzy*. Można go więc traktować nie tylko jako strukturalnie związany z dramatem finał pożegnającego dzieła, ale też jako tekst odrębny, sfunkcjonalizowany w odniesieniu do całej twórczości autora. Warto przy tym pamiętać, że mimo popularnych skojarzeń, epilog występuje zazwyczaj nie w dramatach, lecz w utworach epickich i w ścisłym, teoretycznoliterackim sensie nie jest tożsamy z finałem – raczej łągodzi i osłabia jego dramatyczność.

Gdyby dla wyjaśnienia natury epilogu przyjąć etymologię jego nazwy – wyjaśnia Stefania Skwarczyńska – zawierałby to, co jest powiedziane >potem<. Ponieważ to, co jest powiedziane potem, nie zawsze musi mieć sens finałowy w stosunku do treści utworu, może się więc zdarzyć, że epilog zawierać będzie to, co w naszym mniemaniu pasowałoby go raczej na wstęp (...). Epilog bywa miejscem dodatkowego objaśnienia utworu, miejscem uzupełnienia niedomówionych treści, miejscem korektury utworu w jego wymowie ideologicznej¹⁸.

Taką funkcję przypisać można przytoczonej wyżej kwestii. Prospero podsumowuje to, co się wydarzyło i zapowiada to, co nastąpi. Jego wypowiedź jest rodzajem metateatralnej korekty: reżyserskie odsłonięcie uzmysławia iluzję po to, by do głosu dojść mogła prawda egzystencji.

¹⁶ N. Frye, *Postowie*, [do:] W. Shakespeare, *Burza*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1999, s. 141.

¹⁷ J. Kott, *Gorzka Arkadia*, [w:] *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 291.

¹⁸ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, rozdz. IV „»Geometryzm« kompozycyjny w dziele literackim”, Warszawa 1954, s. 451.

Sytuowany na tym tle *Epilog burzy* Herberta okazuje się intertekstem podwójnym: nawiązaniem do szekspirowskiej *Burzy* oraz – w zamysłu konstrukcyjnym – do wieńczącego sztukę monologu. Można powiedzieć, że tytułowy epilog jest tyleż „epilogiem” *Burzy*, co „epilogiem” jej *Epilogu*. I tyleż finałem, co uzupełnieniem.

Za finał w sensie rozrachunkowym uznać należy raczej wcześniejszą *Elegię na odejście*, której autor, szykując się do „odejścia”, retrospektywnie porządkował życie. „Chwila nadeszła trzeba się pożegnać” – oświadczał w wierszu *Pożegnanie* (EO). Towarzyszyło temu szczególne spojrzenie wstecz, będące, jak określił Stanisław Barańczak, „spojrzeniem w głąb siebie samego i spojrzeniem ogarniającym wszystko, co go [podmiot *Epilogu burzy* – przyp. M. M.] otacza”¹⁹. *Epilog burzy* tymczasem, podobnie jak jedna z ostatnich sztuk Szekspira, jest pożegnaniem bardziej złożonym. Wśród wątków rozrachunkowych i powracających tu stałych Herbertowskich tematów, w tomiku pojawiają się – na zasadzie korekty i uzupełnienia (w tym pogłębienia rysów wcześniejszych) – treści nowe. Te, które dotyczą pożegnalnego przesłania, korelują z wątkami szekspirowskiej *Burzy*. O ideowej wymowie obu dzieł przesądza trójczłonowy spłot tematów: refleksja dotycząca starzejącego się bohatera (1), motyw pojednania, przebaczenia (2) oraz wątek upływającego czasu (3). Kontekstem nadrzędnym, spajającym wymienione, jest plan metapoetycki i skorelowany z nim – projekt estetyczny.

(1) „Słabe siły”, na które skarży się Prospero, dostrzega w sobie już podmiot *Rovigo*. Wiersze *Życiorys* (R), *Wstyd* (R) antycypują temat podjęty w wierszach *Ostatni atak. Mikołajowi* (EB), *Pal* (EB), *Co mogę jeszcze dla pana zrobić* (EB). W *Epilogu burzy* mowa jest o chorobie i bólu fizycznym, oraz o dolegliwościach innego typu. Starość przeszkadza, by „wątki wiązały się logicznie” (*Starość*, EB), „kołek w głowie / pypeć na języku / woda w mózgu” (*Telefon*, EB), coś „przyszło” i „stało się w głowie” (*Przyszło do głowy*, EB; *Stało się w głowie*, EB). Refleksja senilna i wanitatywna implikowana jest także w wierszach, które bezpośrednio nie poruszają biograficznych wątków (*Kwiaty*, E; *Czas*, EB; *Kant. Ostatnie dni*, EB).

(2) Starość, powodująca niemoc ciała i intelektu, pogłębia postawę wyrozumiałości, ideę tolerancji i przebaczenia – charakterystyczną dla dojrzałej mądrości Prospera. W *Burzy* już na początku aktu V książę mówi do Ariela o zmiękczeniu serca, potrzebie miłosierdzia i solidarności

¹⁹ S. Barańczak, *Pytanie o sens. Na marginesie nowego tomu Zbigniewa Herberta*, [w:] tenże, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001, s. 185.

z tymi, którzy z „jednej (...) ulepieni gliny”; natomiast w epilogu zwracając się w pożegnalnym geście do widzów, obiecuje wybaczenie i sam o nie prosi: „Jak sami chcecie grzechów odpuszczenia / Tak mi przebaczenie moje przewinienia”. Te słowa mógłby pewnie za księciem powtórzyć podmiot Herberta, który w *Epilogu burzy* wybiera już nie gest pogardy, lecz – jak Jehuda Amichaj (*Do Jehudy Amichaja*, R) – królewski gest łaski. Również temat przebaczenia nie jest u Herberta nowy. O trudnym pojednaniu mowa jest w *Rozmyślaniach o ojcu* (PC), w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM); o potrzebie wybaczenia politycznym wrogom przeczytać można w *Mszy za uwięzionych* (EO): „jeśli to ma być ofiara / trzeba się pojednać”. W wierszach ostatnich imperatyw moralny pogłębiany zostaje o nową motywację, wypływającą ze świadomości własnych słabości i wspólnoty ludzkiego losu. Empatia rodzi współczucie dla starzejących się, skazanych na zapomnienie „dobrych wrózek” PRL-u. Dawna niechęć do „ornamentatorów” (*Ornamentatorzy*, HPG) ustępuje czułości wobec tych, które „upiększały tyranie piosenkami” (*Dalida*, EB). Tu dokonuje się również trudna, może najtrudniejsza (o czym świadczy wiersz *Datę słowo*, EB) próba rozrachunku i godzenia się z samym sobą, oraz z Bogiem (*Brewiarz*, EB). Rolę probierza dobra i zła, przypisaną wcześniej zasadom etyki, przejmuje cenzor wewnętrzny – sumienie (*Pora*, EB; *Tkanina*, EB).

(3) Refleksji zawartej w *Epilogu burzy* towarzyszy intensywniejsze niż dotąd odczucie przemijającego czasu. Czas upływa, życie się kończy. Ów *leitmotiv* przenikający niemal wszystkie utwory zbioru stematyzowany zostaje w wierszu *Czas*. Poeta nie zdecydował się na umieszczenie w tomiku tekstu, który tytułem nawiązywałby do szekspirowskiej *Burzy* i – gdyby brać pod uwagę to kryterium – ów wiersz byłby najbliższy utworowi dramaturga. „Wyraz użyty jako tytuł sztuki (*The Tempest*) wywodzi się od słowa *tempestat*, które w łacinie ma dwa sensy: znaczy zarówno »czas«, jak i »burzę«” – zauważa Frye. Badacz podkreśla też, że „niewiele utworów dramatycznych może się równać z *Burzą* pod względem częstotliwości, z jaką odzywa się tu motyw upływ czasu”. U Szekspira refleksji na temat przemijania towarzyszy podwójna obsesja, że „czas minął”, ale zarazem, że oto nadeszła pora, że coś się zaczyna. Zanim zaprezentowane zostaną arkana czarodziejskiej sztuki, Miranda skarży się, że ojciec zbywa jej pytania słowami „nie czas jeszcze”, a gdy „spektakl” zaaranżowany przez Prospera ma się rozpocząć, księżę zwraca się do córki: „Przyszła na koniec stanowcza godzina; / Otwórz więc uszy i słuchaj mnie pilnie” (akt I, scena 2).

Pora zapowiadana w *Burzy* jest równocześnie czasem końca i odnowy; pożegnania tego, co stare i moralnego, duchowego odrodzenia; przejściem „od chaosu do tworzenia na nowo”. Frye kojarzy to odnowienie z rytuałem inicjacji, takim jak pradawne misteria czy też obrzęd chrztu²⁰. Ten wątek odnaleźć można również w ostatnim tomiku Herberta. W *Portrecie końca wieku* rytuał odnowy przywołany zostaje w kontekście chrześcijańskiego sakramentu:

póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia
niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimoso* Mozarta
przywołaj gwiazdę prawdziwą krainę stulistną
niech ziści się epifania otwarta jest nowa Karta

„Nowa Karta” może symbolizować otwarcie nowego rozdziału. Podobne znaczenie niesie „czas odnowy” z wiersza *Głowa* (EB). „Skrwawione kolumny liści”, wśród których kroczy Tezeusz ze swoim trofeum – głową Minotaura, świadczą o przebytej walce i cenie, którą przyszło zapłacić za zwycięstwo. Dlatego jest ono zaprawione goryczą („gorycz zwycięstwa”). I odwrotnie – w oksymoronicznym zestawieniu „słodką” okazuje się klęska. Różnice między zwycięzcą i zwyciężonym zostają zatarłe; wcześniejsze boje, walki, utarczki oraz cała, rzecz można, burzliwa przeszłość traci ważność. Pora, która nadchodzi, nadaje sprawom inną wartość:

O poro w nieboskłonów wnętrzu wszystko już zamknięte
kształt dźwięk i kolor z lekka wywinięty
jest tylko płatek róży rdzawy już po brzegu
słodkie nieróbstwo nie pytać o zmierzchu
Boreusz rzeźbi chmury a Cyrrusy resztę
czarny i biały Norwid i wyrzut sumieni (Pora, EB)

Klimat panujący w wierszu *Pora* (EB) odnaleźć można w brulionowym *Epilogu burzy*. O ile tu mowa jest o „nieboskłonów wnętrzu” – tam horyzont zakreślają „przepaście nieba i przepaście niebieskie”, wśród których „zręczne palce wiatru tkają cirkus”. Bohater niedokończonego wiersza, podobnie jak podmiot cytowanego utworu, szykuje się do „słodkiego nieróbstwa”, nazwanego dosadnie – „leżeniem brzuchem do góry”.

²⁰ N. Frye, *Postowie...* dz. cyt., s. 144. Na tej samej stronie znajduje się cytat wcześniejszy.

Wybierając Kalibana i wyspę – pisze Brzozowski o autorze wiersza *Epilog burzy* – wybrał to, co pierwotne, elementarne i zasadnicze: zdrowy rozsądek, serce, udział w odwiecznym spektaklu natury (...) Życie zgodne z prostym porządkiem natury, z elementarnym porządkiem rzeczy porządkiem – nie uniknę tautologii – równoznacznym z esencją samego życia²¹.

Ale „esencja” życia to w tym wypadku także świadomość słabości, afirmacja przemijania i zgoda na to, że pora nadeszła. I nie przypadkiem w Herbertowej wersji *Epilogu Burzy* decyzja pozostania na wyspie oznacza początek nowej egzystencji.

PROJEKT EGZYSTENCJALNY, PROJEKT ESTETYCZNY

Tak jak inne intertekstualne adresy, odniesienia do Szekspira są w *Epilogu burzy* ukryte i trudne do uchwycenia. Herbert, o czym była już mowa, nie włączył do tomiku opublikowanego pośmiertnie, niedokończonego wiersza *Epilog burzy*, nie zamieścił tu – jak zwykł czynić dotąd – utworu, który nawiązywałby do tytułu zbioru. Zostawił natomiast aluzję znacznie bardziej dyskretną w wierszu *Dwaj prorocy. Próba głosu*.

Utwór niełatwo poddaje się interpretacji. Wątki treściowe idą w nim dwoma nurtami: polityki i sztuki. Groźba historycznej katastrofy (proroctwo nieodwracalnych zdarzeń) wpisana została w kontekst, dający się interpretować w odniesieniu do dzieła Giorgione i sztuk Szekspira. Zapowiedź burzy („nasłuchujcie beknęcia burzy”) i sytuacja podmiotu-noworodka („Z białej trybuny / becików jaśków kołderek / mówię w języku bebe”) to motywy, które nawiązują do reprodukcji Giorgione. „Szamotanie w garderobie”, „śmiech sztyletów”, „miasto z głową szczura” (*Dwaj prorocy. Próba głosu*, EB) budzą skojarzenia z sytuacją teatralnego przedstawienia i z naczelnym tematem sztuk angielskiego dramaturga: zdrady, zabójstwa, wyzucia z dziedzictwa prawowitego władcy. Na tych wydarzeniach powtarzających się w różnych miejscach i w różnym czasie, osnute zostały m.in. fabuły *Hamleta* i *Burzy* – dzieł, ku którym wiodą wskazane reminiscencje. To nie jedyna paralela. Zestawienie aluzji do obu sztuk nie jest przypadkowe. Bohaterowie obu, Hamlet i Prospero to postaci w pewnym sensie podobne: obaj są książętami, którzy za sprawą intryg pozbawieni zostali dziedzictwa; obaj to artyści, obcujący z duchami.

²¹ J. Brzozowski, „*Epilog burzy*”... dz. cyt., s. 294.

Ważny jest reżyserski wymiar ich zachowań i nastawienie na odbiorcę. Wszystko, co działo się na wyspie, było teatrem, wyreżyserowanym przez księcia – przedstawieniem takim jak to, które ułożył i za-inscenizował Hamlet na zamku w Elsynorze. Prospero w Epilogu oświadcza: „Aktorzy moi, jak ci powiedziałem, / były to duchy; na moje rozkazy, / na wiatr się lekki rozpułyły” (akt IV, scena I) i oddaje się niejako w ręce publiczności, od niej oczekuje przebaczenia czy – w tłumaczeniu Barańczaka (który przesuwając akcenty na teatralny aspekt) – oklasków, które należą się udanemu przedstawieniu. Taka kreacja bliska była autorskiemu *porte parole* wierszy Herberta. „Puls. Nieregularny kwartalnik literacki” zamieścił kiedyś wykonaną przez Davida Levine’a karykaturę poety, który w owiniętym wokół szyi szalu, niczym czarno-księżnik-maestro lewą ręką uchyla kurtynę, prawą wyciąga do widowni w geście prezentacji i zaproszenia²². Na poły reżyser, na poły prestidigitator, jak Prospero – iluzjonista, czarodziej. Przecucie śmierci wyostreza teatralną perspektywę: w *Życiorysie* (R) zapisującym moment choroby i starości („Leżę teraz w szpitalu i umieram na starość”), poeta pisze o odganianiu złych duchów i przywoływaniu dobrych. „Jaka będzie ta chwila ostatnia między „opadającą kurtyną / a wyzywającą ciszą widowni”? – pyta w jednym z ostatnich wierszy²³. Rolę „nędznego aktora” jakim było życie, przejęła teraz śmierć, która przechadza się w głowie niczym niespokojny aktor. Nie ma żartów. Spektakl życia dobiegł końca. „Święto się skończyło” – mógłby pewnie słowami Prospera powiedzieć podmiot *Epilogu burzy*. W poezji Herberta, tak jak na wyspie Szekspirowskiej – rozegrała się w skrócie historia świata²⁴, a jej reżyser, podobnie jak Prospero, szykuje się do odejścia na „brzeg niedaleki” (*Tkanina*, EB). Po opadnięciu „czarodziejskich strojów” zostają „słabe siły” i prawda kruchej egzystencji.

Wybór *Burzy* jako sztuki, która sytuuje się poza obrębem tragedii i komedii, dla której najbardziej adekwatne jest określenie „maski”, wydaje się tu nieprzypadkowy. Przejście od tragizmu wygnania do „szczęśliwego zakończenia”, od rzeczywistości do jej uświadomienia, które się tutaj dokonuje, stwarza dystans, pozwalający wybaczać, zniżyć

²² Puls. Nieregularny kwartalnik literacki 1986, nr 30, s. 35. Na tę karykaturę zwrócił mi uwagę Adam Poprawa.

²³ Z. Herbert, *Ostatnie słowa*, Zeszyty Literackie 2004, nr 4, s. 5–6.

²⁴ W tym miejscu parafrazuję słowa Kotta, który pisze: „Na wyspie Prospera rozgrywa się w wielkim skrócie Szekspirowska historia świata” (*Różdżka Prospera...* dz. cyt., s. 304).

ton i zrezygnować z patosu. Z perspektywy dramatu Szekspira twórczość Herberta, zanurzona w ranie pamięci, wpisana zostaje między dramat rozdarcia i epickość finału, między koturnową dykcję i mowę obniżoną, powagę tragedii i trywialność „romansu kuchennego” (*Czułość*, EB). Dzieje tragiczne dobiegły końca. Propsero, rzecz można, to Hamlet starszy, bogatszy o doświadczenie oraz świadomość ułudy, zabawy.

Sztuka angielskiego dramaturga łącząc to, co wysokie z tym, co niskie, a to, co wielkie z tym, co małe, jest świadectwem zarazem nędzy i wielkości człowieka. Dysharmonia, hybrydyczność i rozdarcie najpełniej ukazują prawdę o ludzkiej naturze – człowieka dwoistego. Frye podkreśla, że szczególnie w sztuki ostatnie Szekspir

przełał jak gdyby esencję swego dzieła, wydestylowaną wcześniej w tragediach, komediach czy kronikach historycznych, i romantycznym widowiskiem – jednocześnie prymitywnym i myślowo wyrafinowanym, dziecinnie naiwnym i głębokim – dotarł do samego sedna dramatu jako takiego²⁵.

Odzwierciedla to język, w którym „substancja poetycka przybiera (...) formy rozciągające się od prostoty niewiarygodnie pięknych piosenek Ariela do natarczywej powagi monologów Prospera”. Podobna skala rozpięta została w ostatnim dziele Herberta. W *Epilogu burzy*, w którym siła czułości „streszcza tragedię na romans kuchenny” (*Czułość*, EB), dwoistość wyraża poetyka oksymoronu: „mroki wiekiuste” (*Piosenka*), „marmurów mgła” (*Czułość*) „gorycz zwycięstwa”, „słodka klęska” (*Głowa*), „słodka groza” (*Język snu*). W wierszu *Epilog burzy* zestawienie „przyptywów i odpływów morza”, „mgieł”, „trzęsień ziemi”, „skwaru słońca” i „chłodu nocy”, „wody”, „ognia”, „przepaści nieba i przepaści niebieskich” – niweluje bieguny. Prosta piosenka (*Piosenka*) spotyka się tu z wzniosłą melancholią (*Kwiaty*), humor z powagą, mowa potoczna i język pospolity (*Przyszło do głowy, Stańto w głowie*) – z liryzmem (*Strefa liryczna*). W możliwości operowania amplitudą znaczeń rozpiętych między wysokim i niskim tkwi – zdaje się uważać poeta – nośność i siła języka. „Ileż obietnic / uroków / niespodzianek / kryje w sobie język / którym gadają / wszyscy / hycel i Horacy” (*Pan Cogito. Ars longa*). Którym gadają, dodajmy, także Kaliban i Prospero.

Rozmowa między bohaterami Szekspira zanotowana została przez Herberta w pośmiertnie ogłoszonym *Epilogu burzy*. I tym razem,

²⁵ N. Frye, *Postowie...* dz. cyt., s. 144.

podobnie jak w *Trenie Fortynbrasa* (SP), poeta zaproponował własną wersję zakończenia Szekspirowskiego dramatu. Propero, inaczej niż jego literacki prototyp, postanawia zostać na wyspie razem z Kalibanem. Jednym z powodów tej decyzji jest aura miejsca, mającego „posmak baśni”²⁶, będącego – tak jak Las Ardeński – szekspirowską figurą Arkadii. Wyspa Szekspira nie była jednak prostą Arkadią. Kott, który nazywa *Burzę* „dramatem straconych złudzeń, gorzkiej mądrości i kruchej, chociaż upartej nadziei”, dowodzi, że w Szekspirowskiej sztuce odnaleźć można dramat ludzi renesansu i ostatniego pokolenia humanistów. Pokazuje też, że utwór ten wiele łączy z malarskimi wyobrażeniami arkadii z tego okresu, zwłaszcza z pochodzącym z kręgu florenckiego wielkim płótnem Luci Signorellego, nazwanym *Koncert Pana*, na którym znaleźć można „to samo rozdarcie między marzeniem a jego realizacją, między marzeniem i niemożnością jego realizacji, między potrzebą harmonii i jej nieuniknionym zakłóceniem”²⁷. Wymowa tego malarskiego przedstawienia jest pokrewna pasterskiej arkadii Giorgione, którą Herbert wybrał na okładkę *Epilogu burzy*. W tym samym kręgu można by pewnie umieścić malarskie wyobrażenia *Et in Arcadia ego* przywoływane przez Ryszarda Przybylskiego w znanej książce o tęsknotach „wygnanych arkadyjczyków”²⁸.

To wyobrażenie musiało być bliskie „wygnanemu Arkadyjczykowi” Herberta, który nie godził się na „zaciszny sercu krajobraz z tęczą” (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG) – landszaft niosący w sobie „fałsz świata bez burzy”. Prawdziwa i możliwa do zaakceptowania może być tylko ta Arkadia, która przychodzi po katastrofie, po trzęsieniu ziemi, po burzy. Jej antycypacją jest oniryczna wizja zapisana w tomiku *Napis*:

Jest nagła wyspa Rzeźba morza kołyska
groby między eterem i solą
dymy jej ścieżek oplatają skały
i podniesienie głosów nad szum i milczenie
Tu pory roku strony świata mają dom
i cień jest dobry dobra noc i dobre słońce
ocean rad by tutaj złożyć kości

²⁶ To określenie pochodzi z eseju Herberta zatytułowanego *Holy Iona, czyli kartka z podróży*, *Zeszyty Literackie* 2002, nr 1, s. 51.

²⁷ J. Kott, *Różdżka Prospera*, [w:] tenże, *Szekspir współczesny...* dz. cyt., s. 284.

²⁸ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

zmęczone ramię nieba opatrują liście
Jej kruchość pośród wrzasku elementów
gdy nocą w górach gada ludzki ogień
a rankiem zanim wyblśnie Aurora
pierwsze w paprociach wstaje światło źródeł

(Wyspa, N).

Wyobrażenie tytułowej wyspy odsyła do mitu wysp szczęśliwych i do biblijnego Genesis; wiąże się z powrotem do tego, co pierwotne i pierwsze. Wyspa jest snem, początkiem, odrodzeniem, „morza kołyską”. Ale z narodzinami współistnieje w tej arkadyjskiej wizji śmierć; tuż w sąsiedztwie kołyski znajdują się groby. W wierszu równolegle prowadzone są wątek odrodzenia i wątek senilny – odnowionego oraz zmęczonego świata. Oto równocześnie koniec i początek; słabość przypisana kondycji niemowlęcia i wiekowi późnemu.

Podobny nastrój ewokują reprodukcja Giorgione (na której błysk pioruna – zapowiedź burzy sąsiaduje z wizerunkiem matki, karmiącej dziecko) i niedokończony wiersz *Epilog burzy* („będziemy jak w kołysce elementów” – zapowiada Herbert-Prospero). Ów klimat przenika także pożegnalny tomik. Interpretacyjnym nadużyciem byłoby pewnie upatrywanie w tytułowych prorokach z wiersza, przywołanego na początku rozdziału (*Dwaj prorocy. Próba głosu*, EB) Szekspira i Giorgione, a jednak – trudno nie zauważyć – to ich językiem mówi podmiot Herberta, bogaty w mądrość starca i naiwność dziecka; ich językiem także zapowiada ostateczne pożegnanie z idyllą.

Powiedzmy na koniec: intertekstualny zamysł, oparty na dialogu z dziełem Szekspira, to jeden z estetycznych projektów wpisanych w wiersze ostatniego zbioru. Nie jedyny. Autor tomiku wskazał także inny porządek, osadzony w architektonice dzieła muzycznego. W *Brewiarzu*, zaczynającym się od słów „Panie wiem że dni moje są policzone....” kompozycja sonaty zestawiona została z płaszczyzną biograficzną na zasadzie zanegowania misternej kompozycji: „porwane akordy / źle zestawione kolory i słowa / jazgot dysonansu / języki chaosu”. Nie ład sonaty, lecz bałagan i niepokój: estetyka burzy. Trudno nie dostrzec, w planie estetycznym właśnie burza okazuje się retrospektywną ilustracją życia.

Burza Szekspira przywołana została jednak nie tylko po to, by odbijać porządek egzystencji. Zwierciadło, w którym przeglądają się ostat-

nie wiersze poety, pobłyскуje wieloma refleksami: wydobywa i uwyraża wątki pożegnalnego przesłania; odziewa to, co prywatne, w kostium kulturowy oraz – paradoksalnie – podkreśla iluzoryczny wymiar świata, jego teatralny charakter. Ostatnia poetycka odsłona Herberta jest bowiem tyleż ukazaniem prawdy, co teatralnym zasłonięciem. W wierszu *Wstyd* (R) wystawienie obcym oczom „biednych tajemnic ciała” wiązało się z sięgnięciem po przykład z Sofoklesa („rozumiem – przyznawał poeta mówiąc o odsłanianiu „biednych tajemnic ciała” – gniew księżniczki greckiej jej zaciekły opór”), tu natomiast prywatność spotyka się z podobną do snu iluzją i zakłada maskę Szekspira. Autora *Epilogu burzy* nie przestał obowiązywać kodeks klasycysty (wraz z zaleceniem, by artysta skryty był w swoim dziele podobnie jak Bóg nieukazujący się w przyrodzie [*Dlaczego klasycy*, WW 392]) oraz nakaz dyskrekcji. „Powściągliwość – pisze Jacek Łukasiewicz w zakończeniu książki poświęconej poecie – nie pozwalała Herbertowi mówić o sprawach osobistych i intymnych (...) Sztuka może je chronić, one zaś naprawdę mieszczą się w milczeniu”²⁹. Także w tym milczeniu – dodajmy – które nastaje po opadnięciu kurtyny.

²⁹ J. Łukasiewicz, *Herbert* (r. VIII „Choroba, śmierć”), Wrocław 2001, s. 233.

ON THE LAST VOLUME OF POETRY BY ZBIGNIEW HERBERT
FROM THE PERSPECTIVE OF SHAKESPEARE'S "THE TEMPEST".

Summary

This article is the continuation the studies of presence of Shakespearean motifs in the Zbigniew Herbert's poetry, that was published in the latest edition of „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. In this part the author investigates the references to Shakespeare's drama to show both the aesthetic and existential “ideas of tempestes”, which had been hidden in the last volume of Herbert's poetry entitled *The Epilogue of the Tempest*.

Careful reading of the whole collection brings a recognition of the intertextual allusions to Shakespeare's *The Tempest*, and particularly to Prospero's Epilogue. Herbert had used Shakespeare's idea to build his own project of life and his own vision of art. The *Epilogue of the Tempest* is a collection more personal than any other before. Seemingly Herbert gives the autobiographical confessions of pain of dying and of old age's difficulties. Seemingly he shows the “naked nature”. But really he had screened that all with aid of the Shakespearean mask, he had created the theatrical illusion. Herbert's Speaker behaves like the dramaturg and the director in “the theatre of world” and he plays Prospero's role. In last volume we can find also a new shape of Arcadia – “Arcadia after the tempest”. To recognize the image of this “ripened Arcadia”, to understand the latest Herbert's poetry, we must read them alongside the Shakespeare's art.