



„Nie napisane wiersze” Zbigniewa Herberta

– z Aleksandrem Fiutem

o ostatnim tomiku Herberta *Epilog burzy*

rozmawiają

Mateusz Antoniuk i Tomasz Cieślak-Sokołowski

„Myślę, że jesteśmy w obliczu generalnej rewizji poglądów
na twórczość Zbigniewa Herberta”
(Aleksander Fiut)

Tomasz Cieślak-Sokołowski: Wiersz *Urwanie głowy* zaczyna się taką oto frazą:

Przed odjazdem
bałagan

papier przedmioty
w locie
(...)

nie zapłacone rachunki
nie zwrócone długi
na słowo honoru
nie napisane wiersze

Czy można by powiedzieć po lekturze ostatniego tomiku Zbigniewa Herberta *Epilog burzy*, że zostały jeszcze jakieś wiersze nie napisane, jakiś głos, który nie doczekał się koniecznego rozwinięcia? Czy ten zbiór domyka tę twórczość, czy raczej w jakiś swoisty sposób ją otwiera?

Aleksander Fiut: To, co mam do powiedzenia, nie jest zbyt oryginalne, skoro na zmianę tonu poetyckiego w tym tomiku zwracała uwagę krytyka wielokrotnie. Niemniej pytanie jest zasadnicze i dotyczy kilku spraw równocześnie. Po pierwsze, myślę że ten tom skłania do przeczytania całego Herberta na nowo. Myślę, że jesteśmy w obliczu generalnej rewizji poglądów na twórczość Zbigniewa Herberta. Mam na myśli to, że właściwość, która jest największą siłą poezji Herberta, czyli ironiczny dyskurs moralisty, który wyraża najlepiej cykl *Pan Cogito*, domaga się innego usytuowania. Poza tym dyskursem można bowiem wysledzić inne dyskursy w twórczości Herberta, które, we wczesnej fazie, są jak gdyby pogłosem – często epigońskim, nie ukrywajmy – poezji jego generacji. Uderzają tutaj analogie zwłaszcza z poezją Baczyńskiego, ale także Gajcego czy Różewicza. Próby innej liryki znaleźć można już we wczesnych wierszach Herberta z lat pięćdziesiątych, które rozsiane są w czasopiśmie, nie zawsze były publikowane w tomach, a których spory zbiór zawiera antologia *Każdej chwili wybierać muszę*. To także przypadek debiutanckiego wiersza pt. *Złoty środek*, ogłoszonego drukiem w 1951 roku na łamach „Dziś i Jutro”. A czasem w debiucie, tak jak w zarodku, zawiera się cała późniejsza twórczość. Myślę, że ten wiersz zasługuje pod tym względem na dokładniejszą analizę (kiedyś pisał o nim Krzysztof Karasek). Ale poza tym są takie wiersze, w których Herbert próbuje innej formy liryki, dającej się umiejscowić pomiędzy tradycją awangardową, tradycją głównie czechowiczowską, do której silnie nawiązuje, a tradycją późnej poezji po 1956 roku. Krótko mówiąc, należałoby prześledzić z tego punktu widzenia całą twórczość Herberta i wyszukać takie wiersze, które nie mieszczą się we wzorze moralistycznego dyskursu. Tym bardziej, że to głównie ten właśnie dyskurs sterował percepcją poezji Herberta zwłaszcza wtedy, kiedy stał się niekwestionowanym autorytetem moralnym. Ta maska – czy gęba – przykleiła się do niego na tyle, że – walcząc z nią – równocześnie jej się poddawał. Znamienne, że po latach niedoceny czy nawet przemilczenia, a później, po ogłoszeniu *Raportu z obłąkanego Miasta*, presji zbiorowego uwielbienia – dopiero w ostatnich tomach Herbert próbował tę maskę zerwać i szukał innych form wyrazu. Po drugie, Archiwum poety – stopniowo i w wyborze

publikowane dotychczas na łamach „Zeszytów Literackich”, przynosi odkrycie całego szeregu tekstów dotychczas nieznanych, które także skłaniają do rewizji naszego sposobu widzenia twórczości Herberta. Po trzecie, konieczna wydaje się próba odczytania Herberta poprzez rozmaite konfrontacje i filiacje z innymi poetami. Herbert był, jak wiadomo, poetą który zacierał ślady swoich zależności. Miałem okazję o tym pisać, szkicując związki jego poezji z poezją Kawafisa, ale mam wrażenie, że tych śladów byłoby więcej. One dotychczas nie zostały dokładniej zbadane. Ostatnia sesja [*Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i pisarze*, Warszawa-Obory 16–19 marca 2006 – przyp. red.] dokonała wyłomu w naszej niewiedzy, konfrontując Herberta z Rilkiem czy Celanem. Ale to są tylko przybliżenia. Tymczasem jest to niewątpliwie sfera, która domagałaby się głębszej refleksji.

Mateusz Antoniuk: Mówi Pan Profesor o wykraczaniu poza „dyskurs ironicznego moralizmu”. To niewątpliwie ważna kwestia, istotna z punktu widzenia krytycznej rewizji twórczości Herberta. Ale zastanawiam się nad czymś innym. Na ile w *Epilogu burzy* są takie fundamentalne reorientacje, dotyczące koncepcji tekstu poetyckiego, języka, tego, co się rozgrywa na poziomie elementarnej materii słownej. W naszym odczuciu jest to tom nasycony takimi „p u n k t a m i d z i w n o ś c i”. Znajdujemy tu wiersze, które wykraczają poza ustalony wcześniej „paradygmat Herberta” – nie tylko w sensie ideowym, ale także formalnym. „Dziwność” ta jest trudna do opisania – może nasza rozmowa stanie się próbą jej nazywania? I takim punktem, w którym naszym zdaniem szczególnie kondensuje się „dziwność” jest wiersz *Dwaj prorocy. Próba głosu*. Właściwie, trudność z tym wierszem jest jaka? Oczywiście znaczeniowa – co ten tekst wyraża? – ale ona się rodzi już na poziomie konstrukcji. Pojawiają się na przykład pytania o spoistość całości wyodrębnionych graficznie (w wersji tomikowej, bo w pierwodruku w „Dekadzie Literackiej” był zapis ciągły). Są też pytania o spoistość na poziomie elementarnych, konstrukcyjnych zabiegów: dlaczego jest tak, że w wierszu sąsiaduje ze sobą frazowanie płynne, potoczyste:

zaprawdę zaprawdę
nie powrócisz do uśmiechniętej twarzy jabłka
cicho płonących białych ogrodów
płynnych przestrzeni

A.F.: To jest stylizacja biblijna.

M.A.: Właśnie, by za moment zderzyć to z czymś, co jest formułowane właściwie w trybie notatki:

szamotania w garderobie
 Rapallo republiko zdrady
 śmiech sztyletów
 miasto z głową szczura

Mam tutaj skojarzenie z trybem zapisu, jaki Herbert stosował w swoich notatnikach. Notatniki Herberta to takie zeszyty, w których zapisywał, najchętniej w słupku, słowa, wyrażenia, frazy, które z różnych względów go zafrapowały – później z niektórych „kielkowały” wersy, strofy i wiersze. W Archiwum Zbigniewa Herberta w Warszawie widziałem takie notatniki, co prawda tylko wczesne, późnymi się nie zajmowałem. Wracając do *Dwóch proroków* – następuje tu zderzenie dwu koncepcji budowania tekstu. I o ile sytuacja zderzenia stylu biblijnego ze stylem celowo prymitywnym, prozaicznym w poezji Herberta zdarzała się już wcześniej, i to nierzadko – Jan Błoński wychwycił tę cechę i określił mianem „labilności stylu” – o tyle tu jest jednak coś innego: zderzanie sposobów budowania tekstu. Dlaczego?

T.C.-S.: ...tekstu niegotowego i...

M.A.: ...o, właśnie, jak tutaj funkcjonuje kategoria „gotowości-niegotowości”?

A.F.: Tak, niewątpliwie, ma Pan rację. Mnie to też zastanowiło, kiedy próbowałem przedstawić referat na temat związków Herberta z Celanem [na sesji *Dialog i spór* prof. dr hab. Aleksander Fiut wygłosił referat pt. *Herbert–Celan*, który został wydrukowany w księdze pokonferencyjnej *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. Józef Maria Ruszar, Lublin 2006]. Bo trudno sobie wyobrazić bardziej różnych poetów, a przecież w wywiadzie radiowym Celan stał się poetą szczególnie ważnym dla Herberta. Herbert powiedział, że jest to poezja absolutnie dla niego zrozumiała. Nie potrafię dokładniej określić – to jest pytanie do badaczy znających dobrze Celana – na ile ten wzór poezji wpłynął na Herberta, ale myślę, że w tym, co Pan mówił,

w tych wierszach (tak samo w wierszu *Do Czesława Miłosza*), ten wpływ się daje odczuć. Mam na myśli szczególnie założoną brulionowość tekstu. To nie jest oczywiście tylko wynalazek Celana, ale u niego ta brulionowość, a dodatkowo – gęstość semantyczna, która się bierze z trudnej do odczytania metafory albo zaszyfrowanej informacji, to jest coś, co Herbert wykorzystywał w swojej poezji. *Dwaj prorocy. Próba głosu* to chyba jeden z takich wierszy. Myślę, że można by ich znaleźć więcej, wystarczy wspomnieć *Tkaninę, Porę, Strefę liryczną, Szachy*. Utwory te mogą stanowić przykłady tego, o czym mówimy. To niewątpliwie jest jedna z prób Herberta wyjścia poza sposób poezjowania w jego liryce dobrze wypróbowany w stronę zupełnie inną, dotychczas nieistniejącą. Jak widać, próba odczytania tej poezji na nowo, poprzez wiersze nie mieszczące się w kanonie moralisty, może przynieść nieoczekiwane rezultaty. Byłaby to, jak sądzę, próba zburzenia dotychczasowego wizerunku – bo oto objawia się Herbert jako poeta zaskakujący, ciemny, niezrozumiały.

M.A.: Pan Profesor potwierdza, że możemy ową „brulionowość” traktować jako świadomy sposób realizacji zamiaru autorskiego. Ale musimy się zmierzyć z taką wątpliwością: na ile jest to zamiar, intencja, a na ile rezultat tego, że po prostu stary poeta, człowiek ciężko chory, coraz trudniej panujący nad chaosem kartek, o którym mówił cytaty przywołany na początku naszej rozmowy...

T.C.-S.: ...zresztą – o czym należałoby pamiętać – utwór *Dwaj prorocy. Próba głosu* należy do tych wierszy, które Barbara Toruńczyk, badająca rękopisy znajdujące się w Archiwum Zbigniewa Herberta, uznała za teksty, co do których nie ma wątpliwości czy zostały dopracowane. W notatce zamieszczonej w numerze 70. „Zeszytów Literackich” Toruńczyk dzieli wiersze z *Epilogu burzy* na „definitywne” i „niedefinitywne”. I właśnie wiersz *Dwaj prorocy. Próba głosu* jest tym utworem usytuowanym na granicy owej definitywności/niedefinitywności. Uwaga moja uzasadnia jedynie wagę stawianego tu pytania. Zatem – czy utwór *Dwaj prorocy. Próba głosu* należałoby uznać za po prostu skończony czy raczej zmagający się wewnętrznie z problemami swej „definitywności”?

A.F.: Na to nie ma dobrej odpowiedzi. Można by powiedzieć, że jeżeli poeta decyduje się w tej formie wiersz ogłosić, to bierze za to odpowiedzialność.

I tyle. Bo, jeżeli mielibyśmy do czynienia z wierszami, które po jego śmierci się rekonstruuje, to oczywiście, różne warianty tekstu mogą być przedmiotem refleksji badaczy oraz prób odpowiedzi na pytanie – „która wersja byłaby bliższa intencjom autora?”. Ale w tym przypadku poeta sygnuje utwór *Dwaj prorocy. Próba głosu* własnym nazwiskiem. Jasne, że może być tak, że to są wiersze niedopracowane. Ale przecież „brulionowość” jest cechą wielu wierszy w tym tomie...

M.A.: Tak, to uderzające.

A.F.: W związku z czym można przyjąć z dużym prawdopodobieństwem hipotezę, że to nie jest zjawisko przypadkowe, które można traktować w kategoriach, powiedzmy – niemożności kontrolowania własnych tekstów ze względu na stan zdrowia.

M.A.: Od razu, aby to zilustrować: widziałbym wiele takich punktów, gdzie można obserwować inne realizacje „brulionowości”. Na przykład w wierszu *Język snu*, gdzie obok siebie występują dwie strofoidy bardzo podobne. Rodzi się tu pytanie o gotowość/niegotowość, pozostawianie tekstu w notatce czy na pograniczu notatki. Czy to miejsce mówi o niedokończeniu procesu twórczego, niedokończeniu polegającym na tym, że poeta nie skreślił którejś z dwu wersji?

A.F.: Być może, ale może to być traktowane jako wariant...

M.A.: Jako zabieg celowy?

A.F.: Oczywiście.

M.A.: ...pokazanie wariantów, wprowadzenie wariantowości w strukturę tekstu...

A.F.: Widzi Pan, natychmiast przychodzi do głowy Różewicz. Jego teksty drukowane i rękopisy, pokazujące proces dochodzenia do tekstu. Niesłychanie interesujący zresztą. Co mnie najbardziej zdumiewa w tym wszystkim, to proces selekcji, który prowadzi od często bardzo nieudolnych nawet czasami ujęć, do czegoś, co staje się znakomite. U Różewicza jest tak, że on proponuje nieraz różne warianty tekstu, których poziom jest czasem wręcz żenujący.

Ale on taką próbę podejmuje, w banalnej formie zapisuje pewną myśl i szuka innych form wyrazu poprzez skreślenia, po których zostaje świetny wiersz. Myślę choćby o wierszu *** (*Czas na mnie...*). Ileż tam było różnych wariantów straszliwie banalnych, które Różewicz ostatecznie wyrzucił! Swoją drogą, zdumiewa tak daleko idące odsłanianie przed czytelnikiem własnych słabości oraz intymnego w końcu procesu tworzenia...

Wracając do wiersza *Język snu*: można by założyć, że Herbert zostawił te dwie strofoidy celowo. Wskazywałyby na to fakt, że ten wiersz jest jednak spointowany bardzo silnie: „czysty/język słodkiej grozy”. W tym jednym zdaniu jest zawarta wariantowość różnych ujęć snu...

M.A.: Ale kiedy pada przykład Różewicza, pojawia się jedno zastrzeżenie. Różewicz przyzwyczaił czytelników do tego, że w ten sposób posługuje się materia języka.

T.C.-S.: Forma jego wiersza – który czasami pulchnieje niemalże na oczach czytelnika...

A.F.: ...„pulchnieje” to bardzo trafne określenie.

T.C.-S.: To „pulchnienie”, które doprowadziło poezję Różewicza do momentu, w którym krytycy zarzucają jej często przegadanie, jest podstawą – jak mi się zdaje – zasadniczego wyboru Różewicza, natomiast u Herberta ten zasadniczy projekt poezji jest zgoła odmienny, jest zbudowany na czymś, co mógłbym nazwać *perspektywami*, budowaniem jakiś silnych perspektyw. To jest przede wszystkim związane z wyborem podmiotu, który często ujawnia się w formie liryki roli, maski, w liryce apostroficznej. A są to wybory raczej silnej pozycji podmiotu mówiącego, wybory poświadczające coś, co można by nazwać inscenizowaniem sytuacji lirycznej. Tymczasem w *Epilogu burzy* mamy do czynienia z powracającą na przestrzeni tomu *wariantywnością*. Podmiot staje się chwiejny, w owych wariantach nie mogący znaleźć umocowania. Dla mnie zasadniczym pytaniem po lekturze ostatniego tomiku Herberta okazuje się to – co takiego się stało, że w wypracowany model poezji wchodzi coś, co trudno oswoić w toku ponawianych lektur? Niepokoi mnie przede wszystkim owa „wariantywność”, osłabienie podmiotu, to że pojawiają się jakies – by ponownie przywołać frazę z wiersza *Dwaj prorocy* – „szamotania w garderobie”, które są ostatecznie zmaganiem

z własnym wierszem, dopracowywaniem się jego kształtu niejako na oczach czytelnika. A tego chyba wcześniej nie było?

M.A.: Zwłaszcza, że u Różewicza to „pulchnienie” – jak to określiłeś – jest łatwiej wytłumaczalne jako formalny ekwiwalent wizji świata. Wiemy, z jakiego typu diagnoz cywilizacyjnych, kulturowych wynika ta koncepcja tekstu. Tu chyba jest to mniej jasne...

A.F.: Tak, to prawda, co Panowie mówią. Usytuowanie podmiotu jest dość zasadniczą kwestią. Od takich, w których pozycja podmiotu jest starannie wypracowana – jak w *Panu Cogito*...

M.A.: ...i takie wiersze w tym tomie też są...

A.F.: ...do podmiotu chwiejnego, zamazanego. To by skłaniało do hipotezy, że te wszystkie zabiegi były świadome. Tak jak „brulionowości” tekstu, o której wcześniej mówiliśmy, tak teraz Herbert zdaje się szukać innej formy wyrażenia „ja”. Wariacyjność podmiotu staje się zatem częścią szerokiego zagadnienia, o którym tutaj rozmawiamy, to znaczy próby znalezienia innego głosu. Na różnych poziomach: na poziomie kompozycji tekstu, relacji między tekstem a własnym życiem (stąd ta poezja staje się bardzo osobista, liryczna, czego dawniej nie było – przecież Herbert bardzo powściągliwie mówił o sobie). A z drugiej strony, obserwować można swoiste granie podmiotem, pokazanie, że można nim się posługiwać na różne sposoby, demonstracja własnych ukrytych możliwości. Byłbym natomiast bardzo ostrożny w formułowaniu twierdzeń w rodzaju: Herbert był chory, nie nad wszystkim panował, tu coś mu się wymknęło, niedokładnie wybrał wiersze. Myślę, że to jest zasadniczy problem krytyki, która może dopisać różne znaczenia temu, co nieudane i uczenie zinterpretować nawet bełkot (nie mówię teraz, oczywiście, o Herbercie). W chwili, kiedy mamy do czynienia z dziełem, trzeba być wiernym faktowi, że istnieje tom wierszy podpisany ręką poety, skonstruowany, przemyślnie, nieprzypadkowo. I sądzę, że dlatego można by mówić o „nie napisanych wierszach”, bo są to jak gdyby warianty możliwości, które w Herbercie były i których nie wykorzystywał. Oczywiście, dlaczego nie wykorzystywał, jest pytaniem osobnym. Czy ze względu na to, że dopracował się pewnego języka poetyckiego, który się dobrze sprawdził? Czy decydowało o tym to, że pod koniec życia był postrzegany w roli, która mu

bardzo odpowiadała, lecząc go z urazu niedoceny? Dwa ostatnie tomiki Herberta są z tego punktu widzenia niezwykle interesujące jako próby zerwania kostiumu. *Notabene*, mnie się to bardzo kojarzy z filmem dokumentalnym, w którym Herbert prowokacyjnie błaznował: raz się przebrał za Żyda, raz ubrał papachę rosyjską. I to w chwili, kiedy był świętością narodową, kiedy był uznany za lidera moralnego, duchowego przywódcę narodu! Celowo pokazał język. Myślę, że uczynił to trochę w geście prowokacji, ale też z chęci pokazania innych możliwości, którymi dysponuje.

M.A.: Jeśli jeszcze moglibyśmy pójść tropem tej stylistycznej dziwaczności u Herberta, która – właśnie ku temu byśmy się skłaniali – jest zamierzonym gestem... Na przykład wydaje mi się, że ten wiersz *Dwaj prorocy. Próba głosu* można rozumieć jako „próbę tekstu”, a nie tekst gotowy, utwór w tym sensie niedopracowany, że chropawy, nie zgadzający się z klasyczną estetyką. Ten jakiś prowokacyjny brak elegancji stylu jest czymś zastanawiającym. Herbert, poeta, który ostatecznie, kiedy chciał, elegancką frazą władał, pisze tak:

Tezeusz kroczy przez ocean
skrwawionych kolumn liści czas odnowy
unosy w zaciśniętej pięści trofeum
oskalpowaną Minotaura głowę

Jakaś dziwna jest ta strofa, prawda? „Skrwawionych kolumn liści w czas odnowy” – dziwne to złożenie. I ten rytm, sylabizm, który się nie udaje... Nieudana jest ta strofa. Mówię oczywiście – „nieudana”, w cudzysłowie. Nie ma Pan Profesor takiego wrażenia, że to jest jakiś efekt który, no, właśnie, który co ma znaczyć? On tak nie pisał wcześniej.

A.F.: No oczywiście. Ale może to jest próba w ramach rozszerzenia skali poetyckiej... Zerwanie z maską poety-klasycysty i wprowadzenie dysonansu w obręb tego samego świata i tego samego dyskursu...

M.A.: Tak, bo rekwizytorium jest to samo.

A.F.: Rekwizytorium jest to samo, użycie jest inne. Jakieś trochę, nie wiem, turpistyczne, ekspresjonistyczne? I to jest dobry przykład na to, że Herbert zdolny jest zakwestionować nawet to, co było jego największym atutem.

M.A.: Byłaby to chyba inna tendencja niż u późnego Miłosza. Miłosz domykający swoją twórczość tomem *To, Drugą przestrzeń* nie ma chyba takiej potrzeby. On jest bardziej jakby – wyrafinowany. Daje do zrozumienia: ja i tak nie mówię o sobie wszystkiego. Ja nie potrzebuję rozbijać form...

T.C.-S.: Z drugiej strony pojawia się u późnego Miłosza, szalenie wyraźnie, problem tego, co mogę powiedzieć. Ów język przeciw rozpaczy jest na wiele sposobów tematyzowany. Wcześniej był tym takim wyraźnym opowiedzeniem się przeciw mówieniu tego, co... niepokoi...

M.A.: ...tego co poraża... i przeraża.

T.C.-S.: Po prostu „to” – sfery wyklętej z tej poezji na bardzo długo. Miłosz późny tematyzuje to zagadnienie bardzo silnie.

A.F.: Nie do końca bym się z tym zgodził. Kiedy pisałem o „ciemnych iluminacjach”, zwracałem uwagę, że ten problem istnieje u Miłosza w całej jego poezji. Ale Pan ma rację, że to się nasila, zwłaszcza w wierszach ostatnich jakby pęka w nim pewna tama. Miłosz zdaje się nie panować do końca nad przemilczaniem tego, co go przeraża. Jest to zabieg celowy, ale nie tylko. Myślę, że wynikało to także z jego rozpaczy po stracie żony. Narasta więc nasilenie bólu oraz odczucia absurdu, nicości, przeraźliwości istnienia. Sądzę, że różnica pomiędzy Herbertem i Miłoszem polegałaby głównie na tym, że autor *To* nie rozszerzał już repertuaru swej poezji o nowe dykcje, lecz doskonalił i pogłębiał już istniejące. Natomiast Herbert radykalnie chciał odświeżyć ten repertuar z powodów, o których już tutaj mówiliśmy, i na różne sposoby dokonać wyłomu w recepcji jego twórczości i w jego wizerunku. Ślady tej rewolty przeciwko widzeniu go wyłącznie w roli moralisty można znaleźć nie tylko w poezji. Myślę, że kluczowy z tego punktu widzenia jest esej *Martwa natura z wędzidłem*. Chyba po trosze widział siebie jako Torontiusa. Że to, co jest w życiu, w szaleństwie życia, w różnych cierpieniach, błazenadach czy upadkach...

M.A.: ...nadaktywności...

A.F.: ...co jest po stronie życia w jego nieograniczoności i – jakby to powiedzieć – otwarciu na eksperyment, który jest i dobry i zły, znajduje w sztuce

zaszyfrowany wyraz. Ten zaszyfrowany wyraz w poprzedniej poezji Herberta był radykalną redukcją: to, co zmysłowe, cielesne, co szalone zostało z tej poezji wyrugowane. A potem jak gdyby na to, co niespodziane, zaskakujące, co zgrzytliwe ta poezja się otworzyła. Czyli ta możliwość w nim była ukryta, i myślę, że ten tom daje temu wyraz. W tym sensie to są „nie napisane wiersze”, niewykorzystane możliwości...

M.A.: To dramatyczny wymiar przydaje zakończeniu twórczości Herberta, bo ono nie jest syntezą, punktem dojścia, ale jakimś przełomem, nie do końca zrealizowanym z braku czasu...

A.F.: Można to widzieć w ten sposób, ale można to zobaczyć inaczej, jako pozytywny wyraz tego, że poeta może się zmienić, nawet tak radykalnie. Z tego punktu widzenia Herbert pozostał do końca poetą młodym.

T.C.-S.: W tym sensie chyba najwyraźniej można to zobaczyć w czymś, co chciałbym nazwać – „dopuszczaniem niepokoju”. To, co było jedną z naczelných kategorii myślenia Herberta u progu debiutu – tak jak przynajmniej czytam wczesne listy Herberta, w których powraca określanie własnej sytuacji jako wiecznego niepokoju, niepokoju uczuć, myśli...

M.A.: Mam obowiązek wytrwać w niepokoju – taka myśl świta w tych wczesnych listach i wierszach.

T.C.-S.: Tak. To, co było jedną z naczelných kategorii, później zostaje wykluczone i powraca w tych koniecznościach zmian głosu, o których staramy się mówić.

A.F.: To znaczy: niepokój istnieje, tylko zostaje przebrany w różne kostiumy, antyczne głównie, ale nie tylko, biblijne także. Ale to jest niepokój poety-diagnosty cywilizacji czy katastrofisty.

M.A.: Zastanawiająca jest dla mnie możliwość opisywania pewnych obszarów Herbertowskiej poezji i poetyki za pomocą tej kategorii: katastrofizm. Jak wiadomo użył po raz pierwszy tego określenia w stosunku do autora *Struny światła* już Kazimierz Wyka pół wieku temu. Później to rozpoznanie bywało kwestionowane. W moim przekonaniu warto odczytywać twór-

czość Herberta niejako na linii różnych tradycji katastroficznych, zarówno poetyckich i myślowych. U bardzo wczesnego Herberta to jest często kwestia fascynacji konwencją katastroficzną jako pewną, dość spektakularną, możliwością ekspresywną. Najlepszym przykładem może tu być poemat *Czas*, niepublikowany, poeta wspomina go w korespondencji z Zawieyskim. Ten utwór potwierdza tezę o wczesnej fascynacji konwencją bardzo wyraźnie. Dość jednak szybko katastroficzna samoświadomość Herberta ulega pogłębieniu – świadectwami są tu dla mnie wiersz *Bęben* albo dramat *Jaskinia filozofów*. Ale to już temat na osobną rozmowę. Chciałbym natomiast postawić pytanie: na ile ta Herbertowska postawa diagnosty cywilizacji czy też katastrofisty poddaje się racjonalizacji, gdy myślimy o późnych wierszach? Zwłaszcza, kiedy dochodzimy do *Portretu końca wieku*, utworu, który prawie zamyka *Epilog burzy*:

Wyniszczony narkotykami szalem spalin uduszony
spalony gwiazdą płonąca goreje Super Nowa
trzech wieczorów – chaosu pożądania udreki
wchodzi na trampolinę zaczyna od nowa

karzelku naszych czasów gwiazdko zetlałych wieczorów
artysto z kosią stopą który przedrzeźniasz demiurga
jarmarczna apokalipsa o księżę lunatyków
skryj twarz nienawistną

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

Czy możemy wobec tego wiersza wytrwać w takim całkowitym zaufaniu do formuł w rodzaju: poeta mówi o „końcu świata estetów”, ta Apokalipsa jest pewną retoryczną figurą, określającą kryzys duchowych wartości we współczesnej cywilizacji... Nie wiem, jak to precyzyjnie ująć, ale jest w tym wierszu coś takiego... „dzikiego”...

T.C.-S.: ...nerwowego...

M.A.: ...coś, co każe mi pytać, czy do końca mamy prawo racjonalizować poetycki przekaz. A może uprawniona byłaby tu interpretacja, że mamy oto przed sobą wielkiego irracjonalistę poezji polskiej II połowy XX wieku? Kogoś, kto próbuje pisać tak, jak późni romantycy, jak mistyczny Słowac-

ki? A więc jeszcze jedno zerwanie – tym razem z ustalonym wizerunkiem poety – mędrca, racjonalisty, sceptyka... Może w tym wierszu jest takie widzenie rzeczywistości jako czegoś, co się totalnie zużyło i dojrzało do tego, żeby było – finito?

A.F.: To znaczy, że zapowiada apokalipsę?

M.A.: A gdyby nawet tak? Czy to by była zupełnie niepoważna interpretacja?

A.F.: Wie Pan... powiedział Pan: czy to się da zracjonalizować? Żadnej poezji nie da się zracjonalizować do końca... Ale niech Pan zwróci uwagę, że tutaj to, co jest przeciwstawione światu degradacji, brzydoty, trywialności... „jarmarczna apokalipsa” – wszystko już właściwie zostało zużyte. „Gwiazdko zetlałych wieczorów / artysto z kozią stopą” – jakiś demoniczny element się tutaj pojawia. Baranek, wody oczyszczenia, gwiazda prawdziwa, *Lacrimoso* Mozarta, gwiazda prawdziwa – znowu się powtarza – „krajem stulistną / niech ziści się Epifania otwarta jest Nowa Karta”...

M.A.: Miałem takie doświadczenie: zapytałem o ten wiersz profesora Czaplińskiego, podczas sesji w Oborach [*Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i pisarze*, Warszawa-Obory 16–19 marca 2006 – przyp. red.]. Jego odpowiedź była taka: konwencja, to jest po prostu konwencja. Zapytałem: ale co za nią stoi? Profesor odpowiedział: no, nic, taki obraz. Więc Herbert uprawia pustosłowie? Stary poeta, tak jak ten autor *Czasu*, jest znowu zafascynowany możliwością przemawiania z pozycji prorockich, którą daje konwencja?

A.F.: Wie Pan, jest książka, która się właśnie ukazała – Tomasza Garboli, który przerysował sprawę, ale wskazuje na bardzo silny nurt religijny w poezji Herberta, czego nie należy lekceważyć [Tomasz Garbol, *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006 – przyp. red.]. Co jest tutaj uderzające w odniesieniu do wiersza *Widokówka od Adama Zagajewskiego*, to że piękno estetyczne jest identyfikowane ze świętością, nawet w obrazach apokalipsy („wstąpimy osobno w roztopione niebo”), bardzo pięknych poetycko, ci, których skupia poezja, którzy są heroldami piękna, to także ci, dla których ten świat nie nadaje się do życia. Epifania jest tutaj epifanią sfery nie tylko sakralnej. To jest istotne, jak mi się wydaje. Herbert przywołuje całą

symbolikę, która odsyła do sfery, która jest poza. Można jedynie odczytywać hermeneutyczne znaki, które prowadzą do epifanii: Baranek, woda oczyszczenia, *Lacrimoso* Mozarta, kraina stulistna i Nowa Karta. A jak Nowa Karta to nowa Biblia, można powiedzieć – nowy Tekst. Gra na repertuarze tych różnych toposów jest o tyle znamienna, że – podobnie jak w poezji odnoszącej się do tematyki religijnej – Herbert balansuje tutaj pomiędzy odczuciem sakralności, wpisanym w historycznie ukształtowane formy religijności, a doświadczeniem wewnętrznym, prywatną religijnością. Gra całym kulturowym repertuarem, pokazując, że w historii istniały różne obrazy, formy przybliżenia tego, co jest po tamtej stronie, a domaga się epifanii. Zwróćcie Panowie uwagę, mówi: „przywołaj (...)/niech ziści się (...) Nowa Karta”. Tu nie ma epifanii, ona nie jest dana, to jest apel o epifanię.

M.A.: „Ziści” to jest jak: ziści się obietnica.

A.F.: Ta forma jest nieprzypadkowa. Epifaniczność jest postulatem. Proszę zwrócić uwagę, że epifania, o której pisał Miłosz nie była postulatem, była...

M.A.: ...doświadczeniem?

A.F.: ...albo jeżeli nie doświadczeniem to możliwością. A tutaj jest postulatem... To rzeczywiście bardzo ciekawy, zagadkowy wiersz. „Póki czas jeszcze”...

T.C.-S.: ...nerwowość wpisana w tę frazę... Niebywale intensywne doświadczenie zamknięte zostaje w ostatniej strofie w formie pewnych paralelizmów i wylczeń.

A.F.: Jest tu zresztą charakterystyczne posłużenie się topiką nie tylko biblijną ale... „trzy wieczory – chaosu pożądania udręki”. Panowie wybaczą to mój defekt, ale ja mam nieustanne skojarzenia z Miłoszem – przypomina się koniec *Powolnej rzeki*. Tam jest też podobne przeciwstawienie. I z tego punktu widzenia bardzo interesująco rysuje się różnica. U Miłosza to krzepiące proctwo: „Po trzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi,/zanim się prawda wielka nie ożywi/i staną w blasku jakiejś jednej chwili/wiosna i niebo, i morza, i ziemia”. Też jest przeciwstawienie trzykrotnego tryumfu zła – epifanii. Jednakże pewności Miłosza Herbert przeciwstawia pragnienie czy postulat.

Ja bym nie używał określenia, że to jest nerwowe, to nie jest nerwowe, lecz wyraźnie skonstruowane i oparte na ostrym przeciwstawieniu.

T.C.-S.: Ale czy od tego właśnie momentu, od słów otwierających trzecią strofę – „póki czas jeszcze” – nie można mówić o owej nerwowości?

A.F.: Nie wiem, dlaczego Pan mówi o nerwowości?

T.C.-S.: Ostatnia strofa zbudowana jest na zasadzie mnożonych paralelizmów, wyliczeń, które nie prowadzą jednak do jakiegś jasno, racjonalnie wykładalnej pointy. Cała ta strofa zamyka się w próbach mówienia o jakimś doświadczeniu, które nie wykracza w zasadzie poza początkową frazę: „póki czas jeszcze”. To, co dalej, okazuje się jedynie mnożeniem pewnych elementów.

A.F.: Ale ten wiersz zbudowany jest antytetycznie: gwiazda płonąca, Supernowa – gwiazda prawdziwa; zamiast chaosu, pożądania, udręki – jest epifania, zamiast Biblii – Nowa Karta, zamiast „szalem spalin uduszony” jest woda oczyszczenia.

M.A.: Zamysł konstrukcyjny jest czytelny.

A.F.: Dlatego autodefinicja w pierwszych dwu strofach dla mnie nie jest nerwowa, lecz oparta na gradacji składnika degradującego: człowieka i całą cywilizację. Wszystko jest właściwie odwrócone w błahość, trywialność, głupotę.

M.A.: W jakimś sensie przypomina się tu *Æconomia Divina* Miłosza, ale właśnie, ten wiersz napisany jest zupełnie inaczej. Ja bym o tyle „nerwowości” bronił...

A.F.: Ja się nie upieram...

M.A.: Natomiast różnica w ujęciu poetyckim byłaby istotna, u Herberta jest wiersz w stanie wrzenia, gotowania, wywar pojęć, obrazów, symboli. Natomiast u Miłosza to jest świetnie poprowadzony, pewny wykład, bardzo klarowny.

A.F.: Zgadzam się.

M.A.: W każdym razie, mam ochotę pokusić się o historyczno-literackie uogólnienie całej kwestii: Herbert a katastrofizm. W XX wieku – dwudziestolecie, wojna, II połowa stulecia – trwa w polskiej poezji dyskurs o cywilizacji, widzianej w kategoriach kryzysowych. To niekoniecznie musi być katastrofizm *sensu stricto*. I to jest pierwsza oczywistość. A druga, że ten dyskurs waha się między dwiema możliwościami. Upraszczam: z jednej strony chęć pójścia w symbolikę, estetykę, w pewną estetyzację przekazu, często apokaliptyczną, a z drugiej strony rozbijanie takiej estetyki. Widać to doskonale w poezji dwudziestolecia, w wojennej może jeszcze lepiej. Z jednej strony są takie odżegnywania od nazbyt wytartej konwencji – programowy artykuł Trzebińskiego, że apokalipsa dzisiejsza spełnia się bez trąb – z drugiej strony młodzi poeci warszawscy jednak sami podejmują, na bardzo różne sposoby, apokaliptyczny styl, obrazowanie, motywy. Czyli takie wchodzenie i wychodzenie z estetyki apokaliptycznej, oscylacja. Tutaj znamionym tekstem jest także Miłoszowa *Piosenka o końcu świata*. Miłosz już przed wojną znakomicie mówił o kryzysie cywilizacji i katastrofie bez pośrednictwa stylu katastroficznego, apokaliptycznego, ale, kiedy chciał, także sięgał po te możliwości ekspresji. Więc przypadek Herberta o tyle nie jest szczególny, że w jego twórczości odbywa się podobna akcja: wahanie między estetyką katastroficzną i taką dykcją, która pozwala mówić o kryzysie cywilizacji poza tą estetyką. Ale jednak trzeba stwierdzić, że w finale swej twórczości Herbert znowu skłonił się ku estetyce zagłady, katastrofy, apokalipsy. To jedna teza, a druga: no, pozostaje przy tym, że jednak związek pomiędzy tym widzeniem świata, jakie Herbert proponuje w wierszach w rodzaju *Portretu końca wieku*, a formą ekspresji nie jest dla mnie w pełni jasny. To znaczy, pozostaje ten wiersz dla mnie aporią i jakaś tajemniczość w nim jest, jak i w całym późnym Herbercie. O wiele dla mnie bardziej jasny i zrozumiały jest Różewicz, kiedy mówi o kryzysie cywilizacji.

T.C.-S.: ...który znajduje, dopracowuje się odpowiedniej formy do wypowiedzenia tejże diagnozy.

M.A.: Herbert coś sugeruje, coś otwiera, nie pozwala na obojętne minięcie tekstu, bo *Portret końca wieku* ma, moim zdaniem, wybitne walory poetyckie. Ale z drugiej strony czuje się tu trochę jak we mgle, kiedy próbuję dookreślić: dobrze, ale co to wszystko znaczy? Jak w rozmowie z profesorem Czaplińskim. Zostaję bezradny.

A.F.: A czy nie jest po prostu tak, że całe to zagadnienie, o którym Pan mówił bardzo celnie, daje się zobaczyć z jeszcze innej perspektywy? To znaczy, nie tylko estetycznej, ale również religijnej, to znaczy, tam gdzie poezja staje się substytutem religii i tam gdzie nie chce stać się substytutem religii. I myślę, że z tego punktu widzenia *Piosenka o końcu świata* jest bardzo znamieną, dlatego że ona nie jest jedynie diagnozą postawioną cywilizacji. To w istocie bardzo zagadkowy wiersz, bardzo trudny do odczytania.

M.A.: Na pewno.

A.F.: Prawda? Bo co to znaczy, że „Innego końca świata nie będzie”? Co to znaczy, że tylko ogrodnik o tym wie? To jest bardzo zagadkowe, wbrew pozorom. Ale tutaj właśnie dotykamy problemu, który przewija się w całej tradycji poezji katastroficznej. Można by go sformułować tak: albo historiozoficzna pesymistyczna diagnoza cywilizacji, zostaje wyłożona językiem apokaliptycznym, albo też językiem apokaliptycznym mówi się o rzeczywistym oczekiwaniu na koniec świata.

M.A.: Właśnie! I o to pytam w związku z późnym Herbertem i chyba to pytanie pozostaje bez odpowiedzi.

A.F.: No, jako pointa naszej rozmowy... bardzo apokaliptyczna. Może to zabrzmiało zanadto grobowo?

M.A.: Był cytat na początek, to ja mam cytat na zakończenie. Tadeusz Różewicz w wierszu *Labirynty*, zamieszczonym w tomie *Wyjście*, pisze tak:

czeka na koniec świata
na koniec historii
i na koniec końca

ale świat nie chce się
kończyć

A.F.: To dobre, tak, tym możemy zakończyć.