

MAGDALENA FILIPCZUK, MICHAŁ FILIPCZUK
Akademia Ignatianum w Krakowie

„Jak wyprowadzić z ruin ludzi” – o sensie poezji po „Drugiej Apokalipsie”. O kilku utworach Zbigniewa Herberta

“How to Take People out of Ruins” – On the Sense of Poetry After the “Second Apocalypse”. Interpretation of Selected Poems of Zbigniew Herbert

Słowa kluczowe: współczesna poezja polska, Zbigniew Herbert, artysta, wiersz

Key words: modern Polish poetry, Zbigniew Herbert, artist, poem

uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala
prowadzi lekkomyślnych od snu do snu na śmierć

(Do Ryszarda Krynickiego – list, z tomu *Raport z Oblężonego Miasta*)

Po II wojnie światowej rozgorzała dyskusja na temat charakteru i prawomocności sztuki, m.in. poezji. Wielokrotnie roztrząsane było słynne zdanie Theodora Adorno, że poezja po Auschwitz nie jest możliwa¹. Czy jednak odpowiedzią na masową zagładę ma być milczenie poezji? W owej międzynarodowej dyskusji zabrali głos również polscy poeci. Bolesny paradoks najdobitniej ukazała postawa Tadeusza Różewicza, który jednocześnie pisał i akcentował moralną dwuznaczność „pisanie wierszy po Oświęcimiu”. Konstatował on, iż dziedzictwo kultury nie zapobiegło zrujnowaniu moralnemu i materialnemu, a jeśli tak, to wraz ze śmiercią podstawowych wartości² powinien nastąpić całkowity upadek opierającej się na tych wartościach wyższej działalności człowieka. Jego zdaniem każdy

¹ Warto podkreślić, że niekoniecznie trzeba rozumieć to zdanie dosłownie i że filozof wycofał się z tego stanowiska (m.in. z powodu ataków na Paula Celana), formułując w 1966 r. w dziele *Dialektyka negatywna* następującą myśl: „Wciąż trwające cierpienie ma także prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza”, T.W. Adorno, *Dzieła zebrane*, Kraków 2002, s. 419.

² W sensie sprzeniewierzenia się im przez Europejczyków. Szokiem było zarówno to, że narody „najbardziej cywilizowane”, jak Niemcy i Włosi, podważyli podstawy europejskiego ładu moralnego i cywilizacyjnego, jak i powszechne załamanie norm w czasie wojny, częściowo także po stronie aliantów.

wiersz, ukazujący się po owej katastrofie dotychczasowego świata, bierze udział w tworzeniu fałszu, stanowi kolejny element podtrzymywania pozorów, że wszystko jest jak dawniej. Poeta drugiej połowy XX wieku staje na dwuznacznym moralnie stanowisku, pozwalając samemu sobie na zabranie głosu, gdy tak wielu ludziom ten głos odebrano. Tadeusz Różewicz, stwierdzając „śmierć poezji”, nie odłożył pióra. Całkowicie odmienne stanowisko w tej sprawie zajmuje Zbigniew Herbert.

Celem niniejszej pracy jest analiza utworów dających pewien wgląd w przemyslenia Zbigniewa Herberta na ten temat³. Praca koncentruje się na utworach Herberta z lat pięćdziesiątych – pierwszych dwóch tomikach Herberta: *Struna światła* oraz *Hermes, pies i gwiazda*.

„Klaudiusz publicznie zaraz po przedstawieniu nie wyznał zbrodni. Czyżby sztuka –” To niedokończone pytanie zamiera na ustach Hamleta z eseju Herberta *Hamlet na granicy milczenia*, napisanego przez poetę w 1952 roku. Herbert nie kończy pytania, tym samym zawiesza je, jakby wniosek – że sztuka nie przyczynia się do ulepszenia świata – nie powinien być wypowiedzany na głos. W interpretacji Herberta Szekspir każe Hamletowi dokonać na Klaudiuszu zemsty estetycznej. Pantomima, za pomocą której aktorzy przedstawiają zbrodnię Klaudiusza na Królu, to dla Herberta kluczowa scena dramatu. Hamlet-artysta odnosi prawdziwą porażkę, gdy sztuka nie wywołuje zamierzonego efektu *katharsis*. Klaudiusz nie przyznaje się do zbrodni⁴. Hamlet to postać tragiczna – artysta, który odkrył, że sztuka nie zbawia świata, jest bezwartościowa w sensie moralnym. Esej *Hamlet na granicy milczenia* jest głosem w dyskusji, jaka toczyła się po II wojnie światowej na świecie. Problem: zabić czy nie zabić, schodzi na dalszy plan. Faktyczna zemsta na Klaudiuszu nie ma już większego znaczenia. W istocie Hamlet staje przed „wielkim wyborem, a ten jest zawsze abstrakcyjny”⁵.

Niewłaściwie byłoby jednak powiedzieć, że postać Hamleta jest dla Herberta pretekstem do rozważań na temat sztuki. Można zaryzykować stwierdzenie, że Hamlet był dla Herberta kluczową postacią literacką/fikcyjną, która wzbudzała jego empatię. Łączyło ich napięcie codziennej egzystencji artysty-poety (bo tak właśnie chciał postrzegać Herbert Hamleta) – konfrontującego się ze zdegenerowanym otoczeniem i analizującego zbędność własnej twórczości, a nade wszystko fakt załamania się świata konstytutywnych wartości⁶. Racjonalna filozofia (to wszystko, czego uosobieniem jest w *Hamlecie* Horacio), harmonijność wszech-

³ Zatem interpretacje omawianych utworów będą fragmentaryczne (całościowe o tyle, o ile będzie to potrzebne do pełniejszego zobrazowania problemu). Do programu poetyckiego Herberta – Herbertowskiej koncepcji poezji – odwołujemy się o tyle, o ile jest to ważne w jego zdaniu na temat sensu poezji.

⁴ Głośne wyznanie swojej winy przez zbrodniarzy to symbol *katharsis*.

⁵ *Hamlet na granicy milczenia*, w: Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja. 1951–1966*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 135.

⁶ „Niezbadana natura ludzka otworzyła się przed księciem jak otchłań. (...) Okrucieństwo i nicność człowieka zaraziły nawet przyrodę.” Ibidem, s. 131. Hamlet przeżywa załamanie świata wartości. Analogia z człowiekiem lat pięćdziesiątych jest oczywista. Herbert mówi tu o zachowaniu artysty wobec rozpadu świata wartości.

świata, uległa degradacji na skutek zdania sobie przez Hamleta sprawy z niesprawiedliwości tego świata – moralnej niesprawiedliwości świata⁷. Trafnie wyraził to Henryk Elzenberg, który właśnie po odkryciu u Hamleta cierpienia z powodu problemu braku oddziaływania sztuki, rozpoznawał w Hamlecie samego Herberta, pisząc: „Dokonał Pan chyba dość znacznej projekcji siebie w Hamleta: widzę to trochę w czynieniu go artystą, i to takim, który tragicznie odczuwa bezsilność sztuki, głównie zaś może w sposobie, jak Pan ujmuje jego stosunek do filozofii”⁸. W istocie wiele mamy świadectw tego, że namysł nad tym, czy sztuka może „jak religia rzucać ludzi na kolana”⁹, był jednym z wiodących tematów twórczości Herberta. Według jego interpretacji w *Hamlecie* Szekspira znajdujemy odpowiedź negatywną: „Razem z Szekspirem poszukujemy (...) w dziełach artystów tej siły, która wyzwolona podnosi świat z upadku (...). Ale ręce szukających pozostają puste”¹⁰.

Ten esej Herberta ma szczególne, programowe znaczenie. Wielkość moralna tkwi w samym buncie poety przeciwko niesprawiedliwości świata¹¹. Stąd pełna podziwu i afirmacji postawa Herberta w stosunku do Hamleta oraz jego przysięga, którą można potraktować jako manifest poetycki i moralny samego poety:

ślubujemy Ci, książę, bezsenność, niepokój, żarliwość. Pochowany w małej przetrwie ziemi i w najgłębszym miejscu pamięci ślubujemy Ci, książę, że kiedy przyjdzie czas próby, wybierzemy cięższy rapier i cięższą śmierć¹².

Rozpad świata w niezwykle, poetycki sposób obrazuje utwór *Do Apollina* (z tomu *Struna światła*). Czy jednak wiersz mówi o zwątpieniu w sens poezji? Na pewno o rozstaniu się z naiwnymi, młodzieńczymi wyobrażeniami. Doświadczenie II wojny światowej przerosło najśmielsze oczekiwania. Świat zmienił swoją formę, a podobnych zbrodni wojennych nie opisywała żadna literatura („mylnie są wróżby poezji/ wszystko było inaczej”). Dotychczas to właśnie na niej podmiot liryczny opierał swoje przekonania. Przed tragedią symbolizujący światłość, harmonię, poezję¹³, w omawianym utworze przede wszystkim tradycję – Apollo objawia się tylko w postaci posągu („kamienny/ od sandałów/ do wstążki we włosach”). W wyobraźni młodego poety jest jednak niezwykle żywy, wzbudza w nim

⁷ Herbert również pisze do profesora Henryka Elzenberga: „Mój stan daleki jest od Parmenidesowego spokoju i pięknej jedności. Ludzie z którymi jestem związany (redakcja „Tygodnika Powszechnego” – przyp. MF, MF) przeżywają zdaje się ostatni akt dramatu i solidarność zmusza mnie do zakwestionowania racjonalnego porządku świata” (Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 48).

⁸ Tamże, s. 61.

⁹ Tamże, s. 130.

¹⁰ Tamże.

¹¹ „Zwyczajności” – jak mówi Herbert. Tamże.

¹² Tamże, s. 136.

¹³ Nie rozpatrujemy tutaj symboliki Apolla, gdyż jest to zbyt obszerny temat. O symbolice Apolla u Herberta pisze m.in. Ryszard Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, w: *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, t. 1, Kraków 1998.

zachwyty¹⁴: „oddychał lekko jak posągi/ a szedł jak kwiat”. Wojenny kataklizm sprawił, że tradycja jest rozproszona, rozbita, niemożliwa do scalenia. „Pęknięta szyja, strzaskane torsy, pusty cokół” to synekdochy rozbitej kultury¹⁵. Poeta, który „nurkuje w młodości”, zamiast dawnych posągów wyławia tylko „słone strzaskane torsy”. Apollo zaś pojawia się wyłącznie w snach i „z twarzą poległego Persa”. Obrazy te żywo przypominają wiersze Różewicza, których główny temat stanowiła niemożność uwolnienia się od obrazów wojny.

Postawa poety wobec załamania się wartości sztuki nie pozostawia jednak wątpliwości. Podmiot liryczny w wierszu jest „cierpliwym nurkiem”, „szuka zatopionego posągu”, i nawet gdy znajduje „pusty cokół”, przeciwstawia mu „śląd dłoni szukającej kształtu”¹⁶. Poeta jest więc przekonany o wartości tradycji i nie chce z niej rezygnować. Negacja tych wartości przychodzi niejako z zewnątrz, na ich pełne zakwestionowanie nie ma w tym świecie zgody. Dlatego ruina, o jakiej mówi utwór, nie jest ruiną duchową poety¹⁷, lecz przeciwnie, okazuje się próbą odbudowania świata doskonalszego. Poeta konfrontuje się więc z kryzysem wartości, jaki zaistniał na świecie. Podejmuje z nim walkę.

Henryk Elzenberg, którego Herbert uważał za swojego mistrza, w ten sposób mówi o czynieniu świata lepszym:

By świat uczynić doskonalszym, nie trzeba (...) „rozbijać go w kawałki”, by „odbudować jako bliższy pragnieniu serca”. Przeciwnie: trzeba zespolić jego dwie obce sobie, ale aksjologicznie zdane na siebie połowy. Odbudować świat jako doskonalszy to przedmiotowość przepoić podmiotowością, z rzeczy zewnętrznych uczynić przejawy i symbole treści wewnętrznej. To czyni sztuka, i ona jest właśnie takim światem „odbudowanym”¹⁸.

Wiersz *Do Apollina* jest zapisem walki z samym sobą o świat „odbudowany”. Wyzbycie się złudzeń nie musi bowiem oznaczać negacji piękna. Nawet po „Drugiej Apokalipsie” Herbert – w przeciwieństwie do Różewicza – wartościuje, ocenia, nie

¹⁴ Uwidocznione jest to w zwrocie do Apollina, wskazującym na przeszłość, która już nie wróci: „oddaj mi/ (...) wyciągnięte ręce/ i głowę moją/ w ogromnym pióropuszu zachwyty”.

¹⁵ Herbert często posługuje się synekdochami oddającymi rozbitcie poezji na skutek wojennej katastrofy, ruina miast staje się analogiczna do „rozbicia poematu”. W wierszu *Codziennosc duszy* (z tomu *Pan Cogito*) pojawiają się słowa „odpadki poematu”, zaś w utworze *Czerwona chmura* z debiutanckiego tomiku *Struna światła* mówi o „rozbiciu ceglanego chorału”.

¹⁶ Józef Maria Ruzsar zauważył tu nawiązanie do stopniowania nicości charakterystycznego dla Bolesława Leśmiana (J.M. Ruzsar, *Stróż brata swego*, Lublin 2004, s. 170). Faktycznie, ostatnia strofa wiersza żywo przypomina chociażby cienie, (później) młoty dwunastu braci z *Dziewczyny (Napój cienisty)* Leśmiana. Byłaby to kolejna wskazówka, że podmiot liryczny nie chce się poddać.

¹⁷ W ten sposób pisze Jacek Łukasiewicz: „Herbert (...) dostrzegł (...) analogię między ruinami antycznymi a ruiną duchową, jaką spowodowała w poecie druga wojna światowa”. J. Łukasiewicz, w: *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1994, s. 18.

¹⁸ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 231.

pozostaje aksjologicznie bezradny¹⁹. W tej postawie widać wyraźny wpływ filozofii Elzenberga²⁰. Utwór ten wyraźnie koresponduje z wierszem *Napis* z tego samego tomiku. *Napis* jest manifestem postawy poetyckiej Herberta. Poeta mówi w nim:

gdy wyschnie źródło gwiazd
będziemy świecić nocom
gdy skamienieje wiatr
będziemy wzruszać powietrze

(*Napis*, z tomu *Struna światła*)

W wierszu *Pięciu* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) poeta wyraźnie polemizuje z sądem, że po wydarzeniach XX wieku sztuka (także poezja) musi odciąć się od tradycji i zacząć od nowa albo przestać istnieć. Poeta kreśli w wierszu przejmujący obraz oczekujących na śmierć przed plutonem egzekucyjnym. Haniebnie „zdradzony świat” domaga się odpowiedzi na pytania najważniejsze i podmiot mówiący w wierszu zastanawia się:

więc dlaczego pisałem
nieważne wiersze o kwiatach

(*Pięciu*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*)

Zbrodnia, ludzkie okrucieństwo, śmierć nie przekreślają wartości poezji jako takiej (poezji – śpiewu) nie sprawiają, że traci ona sens. Świadomość egzekucji niewinnych nie jest dla podmiotu lirycznego przesłaniem do akceptowania postawy beczynności i rozpacy. Wręcz przeciwnie, jak dowiemy się z innych wierszy, to właśnie w czynnościach twórczych, we „wznoszeniu portów kruchemu trwaniu” (*Drży i faluje*, z tomu *Struna światła*) tkwi ocalenie i bunt przeciwko rzeczywistości.

Pozornie tworzenie poezji po tym, jak świat wypadł z zawiasów, ze świadomością i pamięcią o niezawinionej śmierci milionów ludzi, jest irracjonalne, chyba że byłaby to poezja, w której każdy wiersz jest próbą rozprawienia się z przeszłością, poezja o zredukowanej do tego, co niezbędne, formie (koncepcja poezji Różewicza). A jednak Herbert sprzeciwia się takiej koncepcji. Nie ma tu racjonalnego wynikania, co podkreśla poeta, używając po opisie jałowej rozmowy

¹⁹ Tymczasem podmiot liryczny wierszy Tadeusza Różewicza nie potrafi już „oddzielić światła od ciemności”, zaś „Pojęcia są tylko wyrazami/ cnota i występki/ (...) piękno i brzydota” (*Ocalony*). T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 14. Józef Maria Ruszar pisze o tym wierszu, iż jest to walka o „utrzymanie ostatniego szanca, jakim jest pamięć i wyobraźnia. Por. J. M. Ruszar, dz. cyt., s. 171.

²⁰ Przy okazji namysłu nad Szekspirem (któremu Croce zarzuca, że w jego świecie „wyznaczenia negatywne nie są podporządkowane pozytywnym, ani w żaden inny sposób przezwyciężone”), Elzenberg pisze: „Świat może być c a ł y zły; ale jeśli ja go takim widząc, potępiam, to moja zdolność potępienia, mój zmysł moralny, mogą być tym czymś właśnie jedynym, co istnienie jako całość usprawiedliwia.”, dz. cyt., s. 261.

skazańców sformułowania „a zatem”, które – jak słusznie zauważył Jan Błoński – „sygnalizuje wybór, dokonany wbrew epoce – i wbrew własnym skłonnościom, żalobnym czy katastroficznym”²¹. Słowo „a zatem” znaczy tutaj oczywiście coś przeciwnego („a jednak”)²²:

a zatem można
używać w poezji imion greckich pasterzy
można kusić się o utrwalanie barwy porannego nieba
pisać o miłości
a także
jeszcze raz
ze śmiertelną powagą
ofiarować zdradzonemu światu
różę

(*Pięciu*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*)

Wiersz *Pięciu* jest wierszem–manifestem, wierszem–wyznaniem. Nie ma w nim wyłożenia racji czy uzasadnienia. Jest jedynie przekonanie o słuszności pewnej postawy. Jest to bowiem gest ofiary. Poeta – podmiot liryczny „ofiaruje coś światu”, jest to gest pozytywny, jakieś działanie w obliczu totalnej degradacji²³.

Sugestywnie i z empatią zarysowany w wierszu obraz skazańców jest obrazem, o którym, jak możemy się domyśleć, poeta nie chce i nie może zapomnieć. Ta pamięć nie odbiera wartości i piękna temu, co artysta robi. W tym kontekście możemy ująć wiersz *Pięciu* – jako ważne wyznanie Herbertowskiej *ars poetica*²⁴. Istotne, iż poeta nie wskazuje ani na wartość ocalającą²⁵ poezji, ani na jej moralną czy estetyczną funkcję. Nie chodzi też o ocalenie samego siebie. W strofie zamykającej utwór wyraża się zupełna bezbronność – poeta wykorzystuje tu raczej lirykę wyznania, niżli wykładą jakieś racje. Warto przywołać tu jedną z wypowiedzi Herberta ze słynnej rozmowy z Jackiem Trznadlem:

Przychodzą do mnie młodzi ludzie, wbijają we mnie niewinne, sarnie oczy (...).
Chcieliby najwidoczniej poznać arkana życia, arkana taktyki literackiej. Jak im

²¹ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 53.

²² O zwrotach–kluczach, takich jak „a zatem”, „a jednak”, „w istocie”, pisze Edward Balcerzan w: E. Balcerzan, dz. cyt., s. 252. Wyrażenia te pełnią bardzo ważną funkcję w stosowanej przez poetę metodzie zderzenia jasno określonych racji. Trudno o lepszy przykład niż wiersz *Pięciu*.

²³ Uważam, że to właśnie dlatego „góruje nad swoimi przeciwnikami” (używając sformułowania Jana Błońskiego) nad tymi, którzy – jak pisze Błoński – „wyrzucili różę na śmietnik historii”.

²⁴ Sam poeta wyraźnie go cenił, na co wskazywałoby umieszczenia wiersza w tomie utworów wybranych: Z. Herbert, *89 wierszy*, Kraków 1998.

²⁵ O takiej roli poezji pisał Czesław Miłosz w *Ocaleniu*. Cytat „Czym jest poezja która nie ocala/ Narodów ani ludzi?” (*Przedmowa*) na stałe wszedł do kultury polskiej, a stanowisko zaprezentowane przez Czesława Miłosza w przedmowie do tomu *Ocalenie* wywołało w Polsce dyskusję wśród poetów.

wytłumaczyć, że nie mam taktyki, nawet nie wiem, czy mam rację. A jeśli nawet mam, to jest to racja bezbronna²⁶.

To, że poeta ofiarowuje światu właśnie różę, ma swoje głębokie znaczenie. To właśnie ten symbol pokazuje, że jest to ofiara niejako wbrew sobie. Róża jest symbolicznym przedmiotem sporu pomiędzy Herbertem a Tadeuszem Różewiczem²⁷. Otwierający debiutancki tomik Różewicza *Niepokój* wiersz *Róża* mówi o niemożności zapomnienia koszmaru wojny. Desygnatem słowa „Róża” jest jednocześnie kwiat oraz umarła dziewczyna. Czy można cieszyć się pięknem, mając w pamięci obrazy bestialskich mordów (m.in. dziewczyny)? W poetyckim świecie Różewicza „czerwona róża krzyczy”²⁸. W sarkastycznym wierszu *Oczyszczenie* Różewicz kieruje się wprost do młodych poetów: „naiwni uwierzycie w piękno”²⁹. W 1955 roku Jan Błoński rozpoczyna szkic o Herbertie zdaniem: „Herbert był Różewiczem, który w pewnej chwili poszedł we własną stronę”³⁰. Herbert nie zgadza się między innymi z Różewiczem negacją dotychczasowej kultury humanistycznej³¹. Należy jednak podkreślić, że Herbert nie należy do „młodych, naiwnych poetów”. Słusznie zauważa Jan Błoński, że m.in. w wierszu *Pięciu* Herbert „nie pokazuje czytelnikom uczuć, które były mu niejako przyrodzone, ale tych uczuć przezwyciężenie”³². Jest to chyba najlepsza dotychczasowa formuła, która uchwyciła obecność sprzecznych postaw w poezji Herberta³³.

Herbert ma świadomość, że w czasach, gdy poezja zabarwiła się sarkazmem, cynizmem, goryczą, gest ofiarowania światu róży może być postrzegany jako sztyderstwo. Dlatego róża jest ofiarowana ze „śmiertelną powagą”³⁴.

²⁶ *Wypłuć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, w: J. Trznadel, *Hańba domowa*, Lublin 1990, s. 222.

²⁷ O motywie róży u Herberta i u Różewicza pisze Jan Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie...*, dz. cyt. Szerzej o polemice dwóch poetów pisze Danuta Opacka-Walasek w rozdziale *Herbert i Różewicz. Poezja wobec doświadczeń wojny*, w: tejsze, *...pozostać wiernym niepewnej jasności*. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996. Badaczka twierdzi m.in., że wiersz *O róży* (*Struna światła*) jest komentarzem–polemiką do znanego wiersza Tadeusza Różewicza *Róża* z tomiku *Niepokój*. O polemice dwóch poetów pisze także J. M. Ruszar: *Milczenie jest klęską*, w: *Stróż brata swego...*, dz. cyt.

²⁸ T. Różewicz, *Niepokój...*, dz. cyt., s. 7.

²⁹ Tamże, s. 27.

³⁰ Jan Błoński, *Zbigniew Herbert*, w: *Poznawanie...*, dz. cyt., s. 21.

³¹ Przekonująca wydaje się teza Danuty Opackiej-Walasek, że istotę sporu poetów stanowi odmienny sposób postrzegania człowieka walczącego w wojnie. Por. D. Opacka-Walasek, dz. cyt., s. 61. Porażony antyhumanitarnością wojny Różewicz o ludziach mówi, jak o żywych (lub już martwych) przedmiotach. Herbert konsekwentnie podkreśla podmiotowość człowieka, i zawsze stawia przy nim wartości (takie jak walka, bohaterstwo, prawda, szlachetność, itd.).

³² J. Błoński, dz. cyt., s. 54.

³³ O strategii poetyckiej Herberta budowania autorytetu na „pozornie niepewnej etyce” pisze Danuta Opacka-Walasek szczególnie w rozdziale: *Obiektywizacja wymiarów, subiektywizacja diaгноz*, w: D. Opacka-Walasek, dz. cyt.

³⁴ Jan Błoński pisze, że Herbert „dolicza niejako własną śmieszność do obrazu, który proponuje czytelnikowi. Tym samym udowadnia, że (przynajmniej intelektualnie) góruje nad tymi, którzy różę wyrzucili na śmietnik historii”. J. Błoński, dz. cyt., s. 57.

Zarówno dla Różewicza, jak i dla Herberta „poezja córką jest pamięci” (*Życiorys*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). Inaczej jednak każdy z poetów rozumie pamięć, inaczej przyjmuje historię. Dla Herberta poezja jest także zobowiązaniem, które przejął od swego pokolenia, z którego najlepsi poeci, Tadeusz Gajcy i Krzysztof Kamil Baczyński, zginęli w sierpniu 1944, broniąc Warszawy³⁵. „Szelesty wierszy tyle warte/ ile jest w nich oddechu tamtych” – pisze Herbert w wierszu *Życiorys* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*).

W jednym z pierwszych wierszy *Struny światła* Herbert pisze:

żyjąc – pomimo
 żyjąc przeciw
 wyrzucam sobie grzech niepamięci
 (...) Cienie tają łagodnie
 nie dajmy zginąć poległym

(*Trzy wiersze z pamięci*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*).

Wiersz ten poprzedza utwór *Poległym poetom*, w którym Herbert niejako uświęca śmierć poetów w obronie miasta. Wiersz pozornie dotyczy daremności poświęcenia się poety, absurdalności jego śmierci. „Jak echa cień twych słów daremność” – zwraca się do poległego poety. A jednak w oczach świata każda wielka ofiara będzie absurdalna i niedoceniona:

Ten kopczyk wierszy darń zarośnie
 pod złym kolorem nieboskłonów
 który wypije twe milczenie

(*Poległym poetom*, z tomu *Struna światła*)

Uświęcenie poległego poety dokonuje się jednak poprzez porównanie go do Chrystusa:

usychasz trwoniąc nadaremnie
 przebitych dłoni kwiaty śnięte

(*Poległym poetom*, z tomu *Struna światła*)

Wiersz *O Troi* (z tomu *Struna światła*) sprawia interpretatorom ogromne trudności³⁶. Jest to jeden z tych utworów, o których sam pisarz mawiał, że powstają

³⁵ Herbert podkreśla to w swoim wystąpieniu na wieczorze poetyckim, gdzie były recytowane jego ulubione wiersze.

³⁶ Najlepszym tego przykładem jest porównanie trzech odmiennych interpretacji wiersza *O Troi*: Edwarda Balcerzana, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Warszawa 1988, s. 236; Jacka Łukasiewicza, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995; Józefa Marii Ruzgara, dz. cyt., s. 167–170. W swoim odczytaniu tego utworu przychyłamy się do interpretacji Józefa Marii Ruzgara.

z „wątpliwości, niepokoju, rozpacz”; przykład, jak bardzo polifoniczne bywają utwory Herberta. Wydaje się, że fundamentalna dla interpretacji tego wiersza jest odpowiedź na pytanie, kim jest ukazany w wierszu poeta, jaka jest jego relacja do podmiotu lirycznego utworu. Czy faktycznie może on stanowić *porte parole* autora utworu³⁷?

Mimo nieporozumień interpretacyjnych wydaje się, że Herbert zajmuje tu jednoznaczne stanowisko w sprawie zamknięcia poety i że nie odbiega ono od stanowiska przedstawionego w innych wierszach *Struny światła*. Jak słusznie zauważył Józef Maria Ruszar, nie bez znaczenia jest fakt, że utwór ten poprzedzają wiersze *Do Apollina* oraz *Do Ateny*. Wiersze te swoją formą nawiązują do ody, która zawierała zwrot do patrona w celu wyrażenia światopoglądu, sprzeciwiają się nie tylko milczeniu poezji, ale odwróceniu się od tradycji³⁸. Wiersz *O Troi* stanowi najbardziej dosadny sprzeciw wobec milczenia poety. Wątpliwości budzi zapewne wysoki ton narracji w wierszu oraz fakt, iż oskarżenie poety jest bardzo delikatne. Podmiot liryczny oddaje sprawiedliwość moralnym pobudkom zamknięcia poety. Poeta jest skamieniały z przerażenia i „stoi jak słup soli”. Milczy, ponieważ nie widzi rozwiązania, które naprawę mogłoby pomóc ludziom, ocalić ich:

– jak wyprowadzić
z ruin ludzi
jak wyprowadzić
z wierszy chór

(*O Troi*, z tomu *Struna światła*)

Poeta nie milczy z konformizmu, z braku wrażliwości³⁹ czy z chęci odsunięcia od siebie cierpienia. Doświadczając bólu, wobec którego jest bezsilny:

Poeta walczy z własnym cieniem
Poeta krzyczy jak w ptak w pustce

(*O Troi*, z tomu *Struna światła*)

W kontekście poprzednich interpretacji w przedstawionym poecie rozpoznajemy Tadeusza Różewicza. Czy jednak Herbert atakuje tu zrozpaczonego, niemego poetę? Z pewnością, ale w sposób bardzo delikatny, stonowany. I są to zarzuty natury estetycznej, nie moralnej. Rodzi się pytanie: jak będzie wyglądać poezja bez poety doskonałego?

³⁷ Tak interpretuje utwór Jacek Łukasiewicz, dz. cyt., *O Troi*.

³⁸ Józef Maria Ruszar, dz. cyt., s. 171.

³⁹ O pokusie konformizmu Herbert mówi w wierszu *Napis*, którego bohater nie ulega podszeptom: „kołyszmy się lepiej na łodydze chwil”. Mówi też o łatwym wyzbywaniu się wrażliwości związanej z tradycją: „kształt ruin znieczuła” (*Napis*, z tomu *Struna światła*).

na harmonijce
 gra kaleka
 o wierzb warkoczach
 o dziewczynie
 poeta milczy
 pada deszcz

(*O Troi*, z tomu *Struna światła*)

W wierszu *Arijon*, zamykającym debiutancki tomik poetycki Zbigniewa Herberta *Struna światła*, poeta pisze:

o czym śpiewa Arijon
 tego dokładnie nikt nie wie
 najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię

(*Arijon*, z tomu *Struna światła*)

Wiersz *Arijon* to jeden z nielicznych utworów Herberta, w którym przypisuje się sztuce dużą rolę sprawczą. Starożytni poeci to u Herberta niemal zawsze „śpiewacy”. Arion z Metymny, legendarny twórca dytyrambu, został w wierszu przedstawiony jako natchniony poeta–śpiewak, „kreator ładu o demiurgicznej mocy”⁴⁰. Herbert roztacza przed nami idylliczny obraz; Arijon uspokaja żywioły, dzięki niemu walczące ze sobą przeciwieństwa żyją w zgodzie.

Pisze o tym dokładniej Małgorzata Mikołajczak w książce *W cieniu heksametru*⁴¹. Badaczka uważa, że nawiązanie do obrazu z *Księgi Izajasza* Starego Testamentu pełni w wierszu bardzo istotną rolę. Analogicznie do przyjścia Mesjasza–Zbawiciela w *Księdze Izajasza*, w wierszu Herberta „figurą Zbawiciela jest mitologiczny Arijon”⁴². Wydaje mi się jednak, że Arijon pełni raczej funkcję pierwiastka harmonizującego wszechświat. Na wzór *arche* łączy przeciwieństwa (ogień z wodą, morze z lądem). Doskonale mieści się w istniejącym antycznym świecie. Śpiew Arijona jest immanentnym elementem natury, jest w nią wpisany. W tym sensie być może nie do końca słuszna wydaje się intuicja Mikołajczak, iż poeta ma przywoływać obraz Mesjasza. Słowo „wtedy” w *Księdze Izajasza*⁴³ podkreśla jednorazowość przyjścia Mesjasza. Nadejście Zbawiciela ma spowodować różnego rodzaju cuda, a więc rzeczy sprzeczne z naturą. To za pomocą cudu Mesjasz ma sprawić, że wrogowie przestaną się nienawidzić. Z hebrajskiej wizji

⁴⁰ W ten sposób określił tę postać Piotr Siemaszko w: *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996, s. 59.

⁴¹ M. Mikołajczak, *W cieniu heksametru. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 52.

⁴² Tamże, s. 52.

⁴³ Małgorzata Mikołajczak przytacza cytat z *Księgi Izajasza*: „Wtedy wilk zamieszka razem z baranem, pantera z koźlęciem razem leżeć będą, cielę i lew paść się będą społem i mały chłopiec będzie je poganiał (...) dziecko włoży swą rękę do kryjówki żmii”. M. Mikołajczak, dz. cyt.

Herbert zaczerpnął pewne motywy, takie jak: wilk i łania czy dziecko i lew. A jednak sceneria arkadyjska w wierszu jest typowo grecka. Zwierzęta „uśmiechają się”, a ludzie „żywią się białymi kwiatami”. Tyrani, poganiacze mułów, sprzedawcy placzków z cebulą⁴⁴ – to wszystko elementy codziennego życia w Grecji. Jego elementem jest także Arijon: co wieczór „wypływa w morze na grzbiecie oswojonego delfina”, żeby nazajutrz wrócić. Arijon sprawia, że zasłuchana w jego śpiew natura łagodnieje i „wszystko jest tak dobrze/ jak było na początku”. Nie stoi niczym Mesjasz na górze, nie śpiewa patrząc na narody, ale „stoi w zamieci obrazów”, w samym środku rzeczy.

Co dość zaskakujące, w wierszu nie pojawia się żadne waloryzujące określenie śpiewu Arijona. Poeta stosuje tu zabieg niejako odebrania słuchu podmiotowi lirycznemu, przez co opisuje on jedynie reakcję świata na śpiew, samemu będąc niejako poza odbiorem. Arijon jest natomiast określany przez dziewczęta jako piękny. Innym epitetem określającym Arijona w wierszu Herberta jest słowo „drogocenny” (pojawia się w wierszu dwukrotnie). Drogocenny może być kamień, naszyjnik – ze względu na swoje piękno. Arijon to piękno samo w sobie, niczego więcej o nim nie wiemy. Drogocenny jest najprawdopodobniej dla Greków, bo przecież nie dla nas – współczesnych, którzy nie mają szansy, by go usłyszeć. Nie bez powodu Herbert bohaterem swego wiersza uczynił tutaj półlegendarną postać śpiewaka, o którym wiadomo, że tworzył liczne i piękne pieśni, ale żadna z nich nie dotrwała do naszych czasów. Wiersz stanowi więc pochwałę śpiewu, poezji – także tej, która kończy się wraz z jej twórcą.

W *Arijonie* Herbert wraca do korzeni poezji jako *melosu*, podkreślając wymiar moralny tej poezji. Ironia, jaką daje się zauważyć w wierszu⁴⁵, pochodzi od podmiotu utworu, który opisuje sytuację śpiewu poety z zewnątrz: „Oto on – Arijon/helleński Caruso”, lecz sam tego śpiewu nie słyszy. Ironia polega na dysproporcji pomiędzy zasłuchanymi a pozbawionym słuchu podmiotem lirycznym. Podmiot liryczny chciałby wiedzieć, o czym śpiewa Arijon, ale tego już „nikt nie wie”⁴⁶.

Z pewnością rolą poety jest przypominanie o istnieniu piękna, ale w czasach współczesnych to tylko jedna z jego ról. Piękno śpiewu nie trafia do współcze-

⁴⁴ O zapachu cebuli w Atenach pisze Herbert w swoim cyklu esejów *Labirynt nad morzem*: „Białe domy jarzyły się wapnem w ciemnościach. W powietrzu unosiła się woń baraniny, oliwy i czosnku. Akropol w wieńcu cebulowych zapachów.” Z. Herbert, *Labirynt nad morzem* [1973, wyd. I], Warszawa 2000. Wykorzystał ten cytat Janusz Drzewucki, tytułując swoją książkę poświęconą Herbertowi *Akropol i cebula*.

⁴⁵ Wspomina o niej Stanisław Barańczak podając przykłady: „koncertmistrz antycznego świata, helleński Caruso, sprawca zawrotów głowy”, w: tegoż, *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1994, s. 110.

⁴⁶ Ale ironia dotyczy także samego Arijona; określenia „Caruso” i „sprawca zawrotów głowy” go ośmieszają. Zwłaszcza to drugie wyrażenie wskazuje na potraktowanie go jak artystę popkultury (Arijon byłby tu sprawcą tanich wzruszeń). Tę złośliwość można wytłumaczyć niejednoznacznym stosunkiem Herberta do muzyki (o stosunku Herberta do muzyki pisze W. Ligęza, *Historia muzyki według Pana Cogito*, w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, Lublin 2005).

snego człowieka, który żyje w „barbarzyńskich czasach”, i którego „trzęsą różne nihilizmy”⁴⁷.

Józef Maria Ruszar zalicza *Arijona* do „manifestów literackich, dających wiarę w siłę poezji i nadrzędną rolę ocalającego piękna”⁴⁸. To właśnie *Arijon* miałby być tego najdobitniejszym przykładem. Wydaje się jednak, że znacząca jest konstrukcja wiersza jako opisu obrazu, podczas gdy osią utworu jest śpiew. Ten zabieg sprawia, że przesłanie utworu nie jest do końca jednoznaczne. Wiersz *Arijon* wyraźnie natomiast mówi o klęsce człowieka współczesnego. Utwór wpi-sywałby się tym samym w powszechny wśród twórców pogląd, że człowiek po doświadczeniu – jak nazywa Herbert II wojnę światową – Drugiej Apokalipsy, doświadczeniu „rozpadu świata na kawałki”, został okaleczony – także estetycznie. Ludzka wrażliwość została porażona tak, jak zostali porażeni ludzie. Zarażeni śmiercią, nie potrafią się już zachwycać⁴⁹. A jednak w wierszu *Arijon* podmiot liryczny pochyła się nad obrazem i, nie słysząc, próbuje go zrozumieć. Oddaleni przez Apokalipsę od poezji tradycyjnej, poezji *melosu*, poeci nie powinni wyrzekać się tradycji. *Arijon* byłby więc hymnem na cześć poezji tradycyjnej. Jej los nie jest Herbertowi obojętny. Jak pisze poeta w innym wierszu *Wóz*:

myślę
ze ściśniętym sercem
jak potoczą się losy
poezji tradycyjnej
czy odejdzie
za cieniem cesarza
znikliwa/
nieważka.

(*Wóz*, z tomu *Elegia na odejście*)⁵⁰

Nie znaczy to – podkreślmy jeszcze raz – że służenie czystemu pięknu w czasach współczesnych stanowi zalecenie Herberta. Poeta w innych wierszach⁵¹ precyzuje dość spójny program poetycki, w którym Piękno zawsze musi być sprzężone z rzeczywistością, z Prawdą. Jeśli tak nie jest, poeta staje się jednym ze „sztukatorów” z wiersza *Ornamentatorzy* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), zamalowującym rzeczywistość. Podobna myśl pojawia się też w prozie poetyckiej *Klasyk* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). Esteta–Cyceron jest zamknięty na

⁴⁷ Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 58.

⁴⁸ J. M. Ruszar, *Milczenie jest klęską*, w: tegoż, *Stróż brata swego...*, dz. cyt., s. 172.

⁴⁹ Przykładem może tu być Tadeusz Różewicz.

⁵⁰ Z. Herbert, *Elegia na odejście*, Wrocław 1997, s. 38.

⁵¹ Najdobitniej w *Trzy studia na temat realizmu (Studium przedmiotu)*, którego trzecia część stanowi pozytywny program poetycki. Ale także w: *Ornamentatorzy*, *Chińska tapeta (Napis)*, *Do Ryszarda Krynickiego – list (Raport z oblężonego Miasta)*, *Tamaryszek (Studium przedmiotu)*, *Apolo i Marsjasz (Studium przedmiotu)*.

rzeczywistość moralną. Piękno jest dla niego odczłowieczone – interesuje go tylko marmur w termach Dioklecjana i nie myśli o morderczym wysiłku, z jakim niewolnicy wydobywali go z kamieniołomów.

W jednym z wywiadów poeta bardzo mocno krytykuje postawę oddawania hołdu „czystemu pięknu”: „Są pisarze, którzy służą czystemu pięknu. Nie zdroszczę im, czuję nawet odrobinę odrazy do takiej postawy. Wiem, co to znaczy piekło estetów, piekło oderwanych od rzeczywistości”⁵². Mówiąc „czyste piękno”, Herbert ma prawdopodobnie na myśli estetyzację, pozbawioną ścisłego powiązania ze światem realnym, a przede wszystkim pozbawioną walki o lepszy świat⁵³. Prawdziwe Piękno (Sztukę) Herbert za Platonem utożsamia z Dobrem⁵⁴. W jednym z esejów Herbert pisze: „Mój profesor Henryk Elzenberg mówił, że »należy podjąć, z całą odwagą, na jaką nas stać, walkę, aby w świecie chaosu, okrucieństwa, głupoty, w świecie przemijania i niepewności organizować obszary ładu i sensu«”⁵⁵. Właśnie tym jest dla niego poezja.

W wierszu *Przypowieść* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) po raz kolejny bohaterem staje się poeta. Podobnie jak Arijon jest on przedstawiony z ironią, z lekkim przymrużeniem oka. To jednak – wbrew pozorom – owa szczypta soli attyckiej, której Herbert używa, by nie popaść w patos. O takiej ironii pisze Karl Dedecius w swoim szkicu *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*: „ironia nie jest cynizmem, lecz wstydlivością uczuć, więc to, co wydaje się pesymistyczne, okazuje się wołaniem o dobro”⁵⁶.

Z „głową w ramionach” poeta jest „jak kawałek rzeźby/ oddychającej rzadko i boleśnie”. Na podstawie metafory oddechu dostrzegamy ból poety. Owszem, przedstawiony w swojej naiwnej chęci ulepszenia świata („wierzy głęboko/ że przyspiesza wschód słońca”), celowo przejaskrawionej, poeta wydaje się trochę śmieszny. A jednak można zaryzykować stwierdzenie, że to autoironia. „Krzątanina poety/ wśród ptaków i kamieni” jest bowiem bolesna. We wspomnianym uprzednio wierszu *Do Apollina* według wyobrażeń naiwnego poety Apollo „oddychał lekko jak posągi” (*Do Apollina, Struna Światła*). Tymczasem poezja jest też cierpieniem. Kto wie, czy nie przede wszystkim cierpieniem⁵⁷. Tadeusz Różewicz pisał, że „poezja

⁵² *Jeśli masz dwie drogi...* Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1972, nr 9.

⁵³ Symbolem takiego „taniego piękna” będzie w poezji Herberta tapeta. Motyw tapety pojawia się w takich utworach jak: *Dlaczego klasycy (Napis)*, *Chińska tapeta (Napis)*, pośrednio także w utworze *Gwóźdź w niebie (Studium przedmiotu)*.

⁵⁴ Pisał o tym J. Kwiatkowski *Po platońsku*, w: *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 170; S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1994, s. 214.

⁵⁵ Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 546.

⁵⁶ K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, przeł. E. Feliksiak, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.

⁵⁷ Herbert pisał o tym wielokrotnie, choćby w takich wierszach jak: *Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy*, *Pan Cogito* („wyobraźnia/ Pana Cogito/ jest mała/ jak sanitariusz zagubiony we mgle”, *Pan Cogito i wyobraźnia*, *Pan Cogito* (wyobraźnia Pana Cogito/ ma ruch wahadłowy/ przebiega precyzyjnie/ od cierpienia do cierpienia”). O roli cierpienia w poezji Zbigniewa Herberta

współczesna to walka o oddech”. A jednak należy tę walkę stoczyć, gdyż ze wszystkimi swoimi śmiesznościami poeta jest światu bardzo potrzebny:

czym byłby świat
gdyby nie napelniała go
nieustanna krzątanina poety
wśród ptaków i kamieni

(*Przypowieść*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*)

Początkowe ośmieszenie poety⁵⁸, opis jego zachowania z pozycji obserwatora, ma na celu uchronienie przed stawianiem funkcji poety na piedestale. Herbert miał poczucie własnej śmieszności⁵⁹ i słabości jako poety. „Patrzysz na moje ręce/ są słabe – mówisz – jak kwiaty” – pisał w wierszu *Napis* (z tomu *Struna światła*). Wystrzegął się romantycznego monumentalizowania. Bezpośrednio nie przyznawał się też do poetyckiej próby ulepszenia świata. Zapytany wprost udzielał odpowiedzi z wyraźnym niesmakiem:

– Ale pisanie to przecież próba oddziaływania na rzeczywistość?
– Pośrednia i trochę mazgajska. Nie uważam się za inżyniera duszy zbiorowej, bo takie cele może sobie stawiać szaleniec lub partacz⁶⁰.

Herbert jest poetą pozbawionym złudzeń, że sztuka może mieć realny wpływ na losy świata. Należy do tych, o których mówił Elzenberg, że są najwspanialszym dowodem wielkości i wzniosłości ludzkiego ducha: „Zostać bez złudzeń, a jednak kochać piękno i tworzyć to jest jakaś wielkość, jakieś zwycięstwo”⁶¹.

Adorno na szczęście nie miał racji. Gdyby ją miał, znaczyłoby to, że człowiek został okaleczony w samym swoim jestestwie, że został pozbawiony tego, do czego chyba został powołany: prawa dawania świadectwa, również świadectwa zbrodni. Tymczasem według Herberta piękno ocala dobro, jeśli jest sprzężone z prawdą. Tyle, że „zbawienie” człowieka niekoniecznie odbywa się w planie sukcesów „ziemskich”, na co wyraźnie wskazują metafory odwołujące się do zwycię-

pisze N. Jakacka w: *Czulość dla Minotaura*, w: *Czulość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Lublin 2005.

⁵⁸ Poza tym że ośmiesza się tu przekonania poety o samym sobie i swojej roli, jest on porównany do żalostnego koguta: „Poeta naśladowuje głosy ptaków/ wyciąga długą szyję/ a wystająca grdyka...” Herbert wykorzystuje topos poety jako ptaka, szybującego w przestworzach, żeby pokazać śmieszność współczesnego poety. W *Przypowieści* jest to jedynie żartobliwa aluzja, którą jednakże Herbert rozwinię w tym samym tomiku w prozie poetyckiej *Kura* (*Hermes, pies i gwiazda*). *Kura* jednakże przypomina tylko „niektórych poetów”.

⁵⁹ Jak pisze Jan Błoński: „Ale w ośmieszaniu siebie i sobie podobnych Herbert jest właściwie niewyczerpany”, dz. cyt., s. 62.

⁶⁰ *Jeśli masz dwie drogi...*, dz. cyt.

⁶¹ Por. H. Elzenberg, dz. cyt., s. 131.

stwa Chrystusa, które według ludzkich kryteriów, stanowi klęskę. Klęską jest też naznaczona próba zmiany świata (nawet jeśli rozumiemy ową próbę jako pośrednią, czysto estetyczną itp.) co dzień podejmowana przez poetę. Ale paradoksalnie, ręce poety, choć słabe, nie mogą ustać w wysiłku.

Bibliografia

Źródła

- Herbert Zbigniew, *Struna światła*, Wrocław 1994.
Herbert Zbigniew, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
Herbert Zbigniew, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997.
Herbert Zbigniew, *Napis*, Wrocław 1999.
Herbert Zbigniew, *Pan Cogito*, Wrocław 1997.
Herbert Zbigniew, *Elegia na odejście*, Wrocław 1997.
Herbert Zbigniew, *Raport z oblężonego Miasta*, Wrocław 1992.
Herbert Zbigniew, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
Herbert Zbigniew, Elzenberg Henryk, *Korespondencja. 1951–1966*, red. Barbara Toruńczyk, Warszawa, 2002.
Herbert Zbigniew, *89 wierszy*, Kraków 1998.

Opracowania

- Adorno Theodor W., *Dziela zebrane*, Kraków 2002.
Barańczak Stanisław, *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1994.
Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Warszawa 1988.
Błoński Jan, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: *Poznawanie Herberta*, red. Andrzej Franaszek, Kraków 1998.
Dedecius Karl, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, przeł. Elżbieta Feliksiak, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.
Elzenberg Henryk, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002.
Jakacka Natalia, w: *Czułość dla Minotaura*, w: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Józef M. Ruszar, Lublin 2005.
Jeśli masz dwie drogi... Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1972, nr 9.
Łukasiewicz Jacek, w: *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995.
Kwiatkowski Jerzy, *Po platońsku*, w: *Felietony poetyckie*, Kraków 1982.
Ligęza Wojciech, *Historia muzyki według Pana Cogito*, w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. Wojciech Ligęza, Lublin 2005.
Mikołajczak Małgorzata, *W cieniu heksametru. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.
Opacka-Walasek Danuta, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”, *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.
Przybylski Ryszard, *Między cierpieniem a formą*, w: *Poznawanie Herberta*, red. Andrzej Franaszek, Kraków 1998.
Różewicz Tadeusz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995.
Ruszar Józef M., *Stróż brata swego*, Lublin 2004.

Siemaszko Piotr, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.
Wypluć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem, w: Jacek Trznadel, *Hańba domowa*, Lublin 1990.

Summary

After the Second World War, discussions erupted concerning the character and legitimacy of art, including poetry. The famous line by Theodore Adorno, saying that writing poetry after Auschwitz is impossible, was frequently debated. However, should the silence of poetry be the answer to genocide? Polish poets also joined this international discussion. The painful paradox was most prominently displayed by the attitude of Tadeusz Różewicz, who simultaneously wrote and emphasized the moral ambiguity of “writing poems after Oświęcim”. He posited that the cultural inheritance did not prevent the moral and material ruin, and if so, then the death of fundamental values should be accompanied by the complete collapse of the higher human activities that are based on these values. Every poem that emerges after this upheaval of the world thus far participates in the creation of falsehood; it is another element upholding the appearances that everything is the same as it once was. This poet of the second half of the twentieth century stood in a morally ambiguous position, allowing himself a voice when so many people had been deprived of their own voice. Tadeusz Różewicz, noting the “death of poetry”, did not put down his pen. Zbigniew Herbert takes a completely different stance on this issue.

The purpose of this study is the analysis of works that provide insight into Zbigniew Herbert’s thoughts on the subject of the role of art. This examination focuses on Herbert’s work from the 1950s (his first two collections: *Chord of Light* and *Hermes, Dog and Star*).