



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Ślady na piasku : słowo poetyckie wobec tajemnicy nieobecności

**Author:** Ewelina Suszek

**Citation style:** Suszek Ewelina. (2015). Ślady na piasku : słowo poetyckie wobec tajemnicy nieobecności. W: J. Kempa, M. Gigłok (red.), "Słowo, doświadczenie, tajemnica" (S. 135-145). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Ewelina Suszek

Uniwersytet Śląski

## Ślady na piasku Słowo poetyckie wobec tajemnicy nieobecności

Traces on the sand  
Poetic word in the face of the mystery of absence

Abstract: The article: *Traces on the sand. Poetic word in the face of the mystery of absence* analyses the problem of lyrical ways of making absence present, artistic means of expressing disappearance mystery, describing traces of gradual leaving and their immersion into presence and absence dialectics. The author investigates realizations of the title traces mostly in the poem *The Episode (Epizod)* by Zbigniew Herbert coming from the volume: *Hermes, the Dog and the Star (Hermes, pies i gwiazda 1957)*, taking into consideration, at the same time, characteristic for the whole Herbert's output aiming at fixing the "living trace". The piece analysis and interpretation points out how, the seemingly simple structure of disappearing, leaving of the beloved person — leaving traces on the sand — their gradual blurring and the silence of a piece of paper — contains the mystery of increasing absence.

Key words: traces, word, mystery, absence, Zbigniew Herbert's poetry

Ryszard Nycz w książce *Poetyka doświadczenia* przekonuje o potrzebie spojrzenia na literaturę jako repertuar form i strategii artykulacji doświadczenia<sup>1</sup>, a za jej największe wyzwanie uznaje „uobecnienie w pojmowanej dla podmiotu formie tego, co nieobecne”<sup>2</sup>. Myśl tę badacz rozwija już od dłuższego czasu. W pracy *Literatura jako trop rzeczywistości* za charakterystyczne dla twórczości nowoczesnej uznaje wyobrażenie Mieczysława Jastruna: „Poezja nadaje kształt rzeczom nieobecnym albo raczej **jeszcze** nie

---

<sup>1</sup> R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*. Warszawa 2012, s. 141.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 244.

widzialnym”<sup>3</sup> (pogrubienie — E.S.). W niniejszym artykule interesować mnie będą poetyckie sposoby uobecniania nieobecności tego, co już niewidzialne, artystyczne środki wyrazu tajemnicy znikania, opisywania śladów stopniowego odchodzenia, zanurzenia ich w dialektykę obecności i nieobecności. Jak przypomina Ewa Rewers: „Znaczenie śladu wyrażone może być jedynie przez *zachodzenie na siebie*, a zatem ruch obecności/nieobecności, jawienia się i tajemnicy, przedstawienia i jej braku”<sup>4</sup>.

Wąskie ramy artykułu sprawiają, że jestem w stanie przyjrzeć się realizacji tytułowych śladów jedynie w wierszu *Epizod* Zbigniewa Herberta<sup>5</sup>. Należy jednak wspomnieć, że cała twórczość poety, dla którego „poezja córka jest pamięci”, wyrasta z szacunku do przeszłości, przejawiającego się między innymi w pragnieniu ochrony „żywego śladu”<sup>6</sup>. Istotna wydaje się obserwacja Stanisława Barańczaka: „[liryka Herberta — E.S.] zdominowana jest przez obsesyjny motyw *puszki* (czasem występującej w innych kontekstach, pod postacią *milczenia*, *nieobecności* lub innych określeń o negatywnej treści) — *puszki* pozostałej w świecie dzisiejszym na miejscu dawnych wartości”<sup>7</sup>. Szczególnie w obliczu doświadczeń wojennych należy ją wypełnić — jak pisze Danuta Opacka-Walasek: „Przez szacunek do Poszczególnego Istnienia, które może ocaleć właśnie w pamięci, w trosce o dzisiejszy i przyszły kształt rzeczywistości”<sup>8</sup>.

Wobec ambitnych celów poezji Herberta wybrany utwór niemal grzeszy niepozornością. Opisywanym śladom na piasku trudno przypisywać zdolność ochrony przeszłości. Są chyba najbardziej znikome, efemeryczne, łatwe do zatarcia i zniekształcenia. Barbara Skarga — autorka eseju *Pustynia* — tak oto je charakteryzuje: „Ślady już zostały zasypane, trop zginął, piasek jest zdradliwy. Nic się z niego trwalszego zbudować nie da. [...] istnienie bez istniejącego”<sup>9</sup>. Ponadto skonstruowana sytuacja liryczna — rozstanie kochanków — jawi się jako całkiem zwyczajna, a wrażenia tego nie zmniejsza

<sup>3</sup> M. JASTRUN: *Między słowem a milczeniem*. Wyd. 2. Warszawa 1979, s. 124. Zob. R. NYCZ: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 19.

<sup>4</sup> E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 26. W tym fragmencie autorka opiera się na analizie *La trace* Emmanuela Levinasa: IDEM: *Humanisme de l'autre homme*. MontPELLIER 1972.

<sup>5</sup> Zob. Z. HERBERT: *Epizod*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Oprac. R. KRYNICKI. Kraków 2008, s. 132–133. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję skrót WZ oraz umieszczam numer strony, z której pochodzi utwór.

<sup>6</sup> POŁ. D. OPACKA-WALASEK: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996, s. 56.

<sup>7</sup> S. BARAŃCZAK: *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wyd. 2. Wrocław 1994, s. 194. Na podobny aspekt zwraca uwagę Anna Mazurkiewicz-Szczyszczek; zob. EADEM: *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin 2008, s. 83.

<sup>8</sup> D. OPACKA-WALASEK: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 52.

<sup>9</sup> B. SKARGA: *Pustynia*. W: EADEM: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002, s. 162, 164.

liryczna sceneria (plaża), którą mniej przychylni odbiorcy tego liryku mogli by określić jako wręcz banalną. Jednakże w pozornie prostej strukturze zanikania: odejście ukochanej osoby — pozostawienie śladów na piasku — ich stopniowe zacieranie — zawarta jest tajemnica wzrastającej nieobecności.

Polisemantyczny tytuł utworu aktualizuje co najmniej dwa podstawowe znaczenia: wzbudza asocjacje zarówno z *epejsódionem* — częścią dialogową antycznej tragedii (wiersz faktycznie wykorzystuje elementy dialogu oraz tematyzuje „starożytny dialog”), jak i przelotnością zdarzenia, które nie odgrywa wyjątkowej roli<sup>10</sup>. Być może już sam tytuł zawiera sugestię, że sytuacja liryczna jest nieistotna, a temat — incydentalny, wszak poeta stworzył lirykę miłosną sporadycznie. Joanna Bożyk przyznaje, iż „problematyka związków uczuciowych między mężczyzną a kobietą rzadko bywa kanwą autora *Napisu*”<sup>11</sup>, jednak upomina się o znaczenie zwykle bagatelizowanego przez interpretatorów swoistego „tryptyku o miłości” z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957), na który składa się między innymi analizowany wiersz. Badaczka wskazuje na bogactwo odcieni tematycznych:

Źródłem refleksji o świecie i człowieku staje się w tych utworach miłość, widziana w różnych swoich przejawach. Ta wielka i gwałtowna, ukazana w perspektywie surowej tradycji moralnej i zwykłego ludzkiego bólu rozstania (*Epizod*); ta przepętniona namiętnością, a zarazem uboga, bo pozbawiona duchowego wymiaru (*Jedwab duszy*); ta oswojona, dobrze znana wieloletnia więź — nagle młoda i „egzotyczna” (*Różowe ucho*)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> POR. W. KOPALIŃSKI: *epizod*. W: IDEM: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Cz. 1. T. 4. Warszawa 2007, s. 168. Warto chyba przywołać uwagę Ryszarda Matuszewskiego, który w recenzji tomu *Hermes, pies i gwiazda* pisze: „liryka Herberta umiejętnie korzysta z różnorodnych uprawnień swego gatunku: kiełkują w niej ziarna dramatu i burleski, tragedii i farsy”. R. MATUSZEWSKI: *Wiersze piękne i rozumne*. „Nowa Kultura” 1957, nr 48, s. 6.

<sup>11</sup> J. BOŻYK: *Różowe ucho — czyli jak opisać najprostsze wzruszenie*. W: *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*. Red. M. WOŹNIAK-ŁABIENIEC, J. WIŚNIEWSKI. Wyd. 2 rozszerzone. Łódź 2004, s. 107. Andrzej Skrendo wypowiada się na ten temat bardzo radykalnie: „Poeta ten ma mało do powiedzenia o erotyce, a to, co mówi, zadziwia. Łatwo pomyśleć, że o miłości, wierności i zdradzie więcej opowiadają mu historia, polityka i filozofia niż spotkanie kobiety i mężczyzny”. Dalszy jego wywód prezentuje stanowisko biegunowo odmienne od stanowiska Bożyk: „Wiersze miłosne Herberta pozostają w bolesnym kontraście z jego poglądami filozoficznymi i etycznymi — tego ukrywać nie sposób. Łatwo ulec ich retoryce, ale do prawdy nietrudno dojrzeć ich hipokryzję, intelektualną ciasnotę, emocjonalną niedojrzałość, stereotypowość widzenia relacji między kobietą a mężczyzną [...]. Herbert — i to jest ogólna reguła — przekonuje tylko tam, gdzie mówi w swoim własnym imieniu o swoim własnym osamotnieniu”. A. SKRENDO: *Uwagi z oddali. O tomie „Hermes, pies i gwiazda” Zbigniewa Herberta*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. KAŁUŻA, A. ŚWIEŚCIAK. Kraków 2011, s. 94, 97.

<sup>12</sup> Ibidem.

Autorka przywołanych słów akcentuje zwłaszcza podjętą przez poete problematykę roli sztuki w ocaleniu intymnego świata uczuć. W opisie jego tajemnicy — a widać to wyraźnie w *Epizodzie* — Herbert chroni się przed patosem i nadmiernym wzruszeniem, uruchamiając typowy dla niego „mechanizm obronny” — sięga po ironię. Bożyk zapisuje:

Powściągliwość, spojrzenie z dystansu, opatrywanie intymnych wzruszeń ironicznym komentarzem — to w liryce Herberta sposoby obrony przed „pięknem niepoważnym”, popadnięciem w banalną czułościowość, gadatliwą cikliwość. Świat nie mieści się przecież w „puzderku pieszczot”, „flakoniku łez”<sup>13</sup>.

Anna Kamieńska w recenzji tomu *Hermes, pies i gwiazda* pisze podobnie: „w liryce miłosnej ton autoironii i humoru dominuje nad gwałtownością uczucia. Nawet tu nie opuszcza poety postawa sceptycznego Tomasza”<sup>14</sup>.

W *Epizodzie* Herbert wykorzystuje swoją ulubioną figurę w ciekawy sposób — pozytywwy efekt uzyskuje poprzez zastosowanie podwójnego nadawcy ironicznego komentarza i zwrócenie ostrza ironii w kilka stron. Początkowe partie utworu kompromitują rzekomą mądrość i oryginalność uczonych ksiąg, a przede wszystkim — poprzez strategię autoironii — czerpiącą z nich mowę kochanka:

Idziemy nad morzem  
trzymając mocno w rękach  
dwa końce starożytnego dialogu  
— kochasz mnie  
— Kocham

ze ściągniętymi brwiami  
streszczam całą mądrość  
dwa testamentów

<sup>13</sup> Ibidem, s. 108.

<sup>14</sup> A. KAMIEŃSKA: *Niewierny Tomasz i świat*. „Twórczość” 1957, nr 10/11, s. 156. Na tę samą funkcję ironii zwraca uwagę Stanisław Barańczak: IDEM: *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta...*, s. 187. Należy jednak nadmienić, że kategoria czułości wcale nie jest obca twórczości Herberta, zwłaszcza tej z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Mateusz Antoniuk, badając motyw leksykalny „czułość”, wnioskuje, że bywał on „częścią wypowiedzi banalnych, sentymentalnych, intencjonalnie kiczowatych, ale także poważnych, wzniosłych, utrzymanych w tonacji etycznego serio”. Co więcej, „wyraz czułość kilkakrotnie pojawił się na pierwszym planie i to w momentach konfigurowania ważnych [...] znaczeń”. Literaturoznawca jako przykład podaje między innymi następujące utwory: *Prośba*, *Wrózenie*, *U wrót doliny*, *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, *Do pięści* i *Zimowy ogród*. M. ANTONIUK: „Czułość bywa”... *O jednym wyrazie w języku poety*. W: IDEM: *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*. Kraków 2009, s. 397, 403.

astrologów proroków  
 filozofów z ogrodu  
 i filozofów klasztornych  
 [...]

[WZ, 132]

Enumeracja podkreśla erudycyjność mowy, a wzmianka o ściągniętych brwiach sugeruje powagę i (teatralne?) przejęcie mówiącego. Za chwilę jednak czytamy, że efektowna wypowiedź sprowadza się do szeregu banalnych, potocznych formuł wykorzystywanych w chwili rozstania — zapisane są one we fragmencie o obniżonej randze stylistycznej<sup>15</sup>:

[...]  
 a brzmi to bez mała tak:  
 — nie płacz  
 — bądź dzielna  
 — popatrz wszyscy ludzie  
 [...]

[WZ, 132]

Bez problemu rozpoznaje sytuację kobieta, której cięta riposta zawiera ironiczną ocenę „spektaklu” kochanka. Zagniewana „wydyma wargi” (znów wyraźna, wręcz przerysowana mimika) i — co kontrastuje z długą mową mężczyzny — stwierdza lakonicznie: „— powinieś być kaznodzieją —”. Kiedy odchodzi, podmiot liryczny mówi: „nie kocha się moralistów”. Zakładając, że ten, który przed chwilą doprowadził kobietę do łez, jest przewrotnym moralistą, komentarz ten również może mieć charakter ironiczny. Dotychczas użyte czasowniki miały zróżnicowaną formę gramatyczną: pierwszy („idziemy”) — jeszcze *pluralis*, lecz kiedy jedność ulega podziałowi, w strofach następnych przeplata się pierwsza osoba liczby pojedynczej („streszczam”) z przeważającą frekwencyjnie drugą, również *singularis* („nie płacz”, „bądź”, „popatrz”, „wydymasz”, „mówisz”, „powinieś”, „odchodzisz”). Przywołany przed chwilą wers poprzez zastosowanie bezosobowej formy czasownika („nie kocha się”) ma chyba znamię uniwersalności i w tym sensie (oczywiście do pewnego stopnia) przypomina antyczną pieśń chóru. Na nim kończy się łańcuszek ironii — budowania i demaskowania stereotypowych wypowiedzi.

<sup>15</sup> O aktualizowaniu różnych poziomów stylistycznych w erotyku *Różowe ucho* czyt. D. OPACKA-WALASEK: *Różowe ucho. Uwagi interpretacyjne*. W: EADEM: *Czytając Herberta*. Katowice 2001, s. 122–123.



W strofie przedostatniej pojawia się pytanie retoryczne, zawierające pierwszoosobowy czasownik w liczbie pojedynczej. Sformułowane jest ono już w samotności i bez cienia ironii: „cóż mam powiedzieć nad brzegiem / małego martwego morza”. „Martwe morze”, którego znikomość podkreśla litota, staje się pierwszą metaforą pustki, braku dawnego, silnego (w końcu „morze”) uczucia i braku osoby, do której było ono żywione. W tym dwuwiersie wprowadzona zostaje figura nieobecności, według Rolanda Barthes’a kluczowa w dyskursie miłosnym. Jej pojawienie się gwałtownie zmienia ramy poetyckiej komunikacji. Oczywiście słusznie przekonuje Dariusz Pawelec:

W zasadzie adresat liryczny tekstu pisanego zawsze jest na swój sposób nieobecny i milczący. Z tych jego cech rodzi się przecież poetyckie mówienie w drugiej osobie: z doświadczenia straty lub innych form nieobecności Ty, otwierających drogę ku pożądaniu go i możliwości nawiązania z nim kontaktu<sup>16</sup>.

Badacz zauważa, że liryka zwykle wpisuje się znakomicie w reguły miłosnego dyskursu, opisane przez francuskiego literaturoznawcę. Barthes pisze:

Miłosna nieobecność ma jeden zaledwie kierunek i może być wypowiedziana tylko od strony tego, kto pozostaje — a nie tego, kto wyjeżdża: ja, zawsze obecny, ustanawiam się wyłącznie wobec ciebie, ciągle nieobecnego. Wypowiedzieć nieobecność to założyć od razu, że miejsce podmiotu i miejsce innego nie mogą się wymieniać [...]<sup>17</sup>.

W *Epizodzie* adresat mowy „ja” lirycznego, do tej pory obecny, w drugiej części utworu staje się nieobecny — nie ma go w ogóle, to nie jest zatem charakterystyczna dla liryki miłosnej wypowiedź do nieobecnego, a raczej wypowiedź o nieobecności<sup>18</sup>. „Język rodzi się z nieobecności” — ogłasza swoją tezę Barthes. Tymczasem nieco na przekór czytamy: „cóż mam powiedzieć” — nie do nieobecnej, lecz wobec nieobecności: „nad brzegiem / małego martwego morza”. Wersyfikacja, zaburzająca w tym miejscu płynność mowy poetyckiej, zdaje się podkreślać tę lingwistyczną nieporadność. Zwątpienie w użyteczność języka i niepewność w wyborze słów względnie

<sup>16</sup> D. PAWELEC: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003, s. 225.

<sup>17</sup> R. BARTHES: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przeł. M. BIĘCZYK. Warszawa 1999, s. 53.

<sup>18</sup> Warta uwagi jest obserwacja Andrzeja Skrendy: „erotyki Herberta, nawet gdy pokazują intymne zespolenie i miłosną wspólnotę, w istocie przedstawiają obraz separacji myśli, uczuć i wyobrażeń. Jego bohater niejako chyłkiem ucieka z miejsca, w którym jest, o ile to miejsce wydaje się miejscem miłosnego spełnienia. [...] Dystans nie daje się przezwytyczyć”. A. SKRENDO: *Uwagi z oddali. O tomie „Hermes, pies i gwiazda” Zbigniewa Herberta*. W: *Interpretować dalej...*, s. 94.

prezentuje się jako epizod w twórczości Herberta. Andrzej Kaliszewski, który — co prawda — w odniesieniu do wiersza *Epizod* pisze, że „żadne słowo nie wyrazi nicości”<sup>19</sup>, tak oto charakteryzuje cechę ogólną tej liryki:

Poezja jest dla jednych bardziej drażnieniem i podglądaniem języka, dla drugich znowuż — głównie eksplikacją pozaliterackich treści, w czym trwały, solidny fundament języka ma znaczenie pierwszorzędne. Za jedno płaci się przeważnie drugim. Nie można chyba być jednocześnie Białoszewskim i Herbertem<sup>20</sup>.

Tym ciekawsze wydaje się to, że w erotyku *Różowe ucho*, bezpośrednio poprzedzającym *Epizod*, dwukrotnie powtórzona została podobna fraza: „nic wtedy nie powiedziałem” (WZ, 130, 131). Gdy pojawia się ona po raz pierwszy, jest reakcją na olśniewające odkrycie tajemnicy tytułowego różowego ucha, niespodziewane dotarcie do prawdy ukochanej osoby, nagle i autentyczne poznanie Drugiego. Kiedy otrzymujemy sygnał milczenia po raz kolejny, stanowi on, zdaniem Bożyk, wyraz niemal dziecięcego pragnienia zachowania tajemnicy dla siebie. Milczenie nabiera jednak dodatkowych treści:

Wspomnienie zimowego wieczoru, chwili *ujrzenia* różowego ucha jest [...] sytuacją pisania o nim wiersza, ściślej — próbą napisania go. Milczenie wydaje się więc obejmować nie tylko parę bohaterów, lecz także poetę i tych, którym pragnie on przekazać swoje doświadczenie<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Muszę zaznaczyć jednak, że uwagi interpretacyjne, jakie wysuwa Andrzej Kaliszewski, wypływają z zupełnie innego odczytania *Epizodu*. Autor *Gry Pana Cogito*, spoglądając na ten utwór przez pryzmat stoicyzmu i myśli egzystencjalnej, stwierdza: „Kruchość ludzkiego życia w obliczu świata, który idzie własnym torem, jest tematem wiersza *Epizod*. Właściwie tytuł pełni tu rolę puenty. Czymże jest śmierć człowieka? — brzmi konkluzja. Drobnym epizodem, którego wyjątkowość pragniemy rozdmuchać”. W takiej interpretacji zakłada się chyba, że tematem rozmowy osób z wiersza jest odchodzenie, umieranie. A. KALISZEWSKI: *Gry Pana Cogito*. Wyd. 2. Kraków 1990, s. 170.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 11. Poetykę lingwistów kontrastuje z poetyką Herberta również Mateusz Antoniuk, pisząc: „wiersze autora *Studium przedmiotu* nie eksponowały nigdy swojej *wierszowości* tak intensywnie, jak czyniły to na przykład wiersze Białoszewskiego lub Karpowicza, a sam poeta deklarował kilkakrotnie, że jego ideałem stylistycznym ma być *przeźroczystość*”. Niemniej Antoniuk akcentuje konieczność studiów nad strukturą, budową i modusem wypowiedzi Herberta. M. ANTONIUK: *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*..., s. 20. O dążeniu Herberta do języka przezroczystego, programowej skromności środków oraz „niechęci do nadużywania słów i wzruszeń” czyt. również: J. KWIATKOWSKI: *Herbert niezawodny*. W: IDEM: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 127–128.

<sup>21</sup> J. BOŻYK: *Różowe ucho — czyli jak opisać najprostsze wzruszenie*. W: *Dlaczego Herbert...*, s. 109. O innych aspektach milczenia w liryce Herberta czyt. A. FIUT: *Na granicy milczenia. Herbert — Celan*. W: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006, s. 361–374.



*Ars amandi* przeplata się zatem z *ars poetica*<sup>22</sup>. Opacka-Walasek zwraca uwagę, że w *Różowym uchu*

podmiot-literat projektuje niedoskonałość sytuacji komunikacyjnej (utworu, o którym marzy) [...] Powodem tych nadawczo-odbiorczych niepokojów jest problem ekspresji wzruszenia. Język (kod) [...] okazuje się nieudolny, nie umie wyrażać rzeczywistości wewnętrznej, podmiotowej [...]. Słowo okazuje się maską, kostiumem emocji, przez które traci ona swą autentyczność. Przyjmuje postać standardu powielonego w schematach wypowiedzi<sup>23</sup>.

Podobnym kostiumem jest, moim zdaniem, partia dialogowa *Epizodu* — zdaniem Barthes'a, nawet „kocham Cię” może funkcjonować jako „gotowa formuła”<sup>24</sup>. Nieco inny wydźwięk ma jednak finał monologu:

[...]  
woda powoli wypełnia  
kształty stóp które znikły

[WZ, 133]

Stopy kochanki znikły — ich ślady zaciera woda — a słowa ustępują milczeniu kartki. Ostatnie wersy w skondensowanej formie znakomicie obrazują gradację powolnego zanikania — pozostałość nie tak dawnej obecności kobiety podlega właśnie destrukcji, co tylko unaocznia jej nieobecność. Klauzulowy czasownik („znikły”) — jedyny w czasie przeszłym — kontrastuje zwłaszcza z czasownikiem w czasie teraźniejszym z tego passusu („wypełnia”) — niewątpliwie podkreśla to zanurzenie zanikania w temporalność. Warto tutaj nadmienić, że procesualność zawarta jest w etymologii słowa „ślad”. Według *Słownika etymologicznego* Aleksandra Brücknera w językach Słowian wyraz ten oznaczał ‘potem’, ‘później’, ‘następny’, ‘koniec’<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Zjawisko to analizuje na przykładzie wierszy innych współczesnych poetów (Urszuli Koziół i Stanisława Grochowiaka) Dariusz Pawelec; zob. IDEM: *Świat jako Ty...*, s. 219.

<sup>23</sup> D. OPACKA-WALASEK: *Różowe ucho. Uwagi interpretacyjne*. W: EADEM: *Czytając Herberta...*, s. 121.

<sup>24</sup> Zob. R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 215. Osobnym problemem w dyskursie miłosnym jest kwestia niewyraźności miłości. Zdaniem Rolanda Barthes'a u podstaw przekonania, że miłość może, a nawet powinna uwznioślić siebie w kreacji estetycznej, leżą mit sokratejski („miłość służy do tworzenia mnóstwa pięknych i cudownych mów”) oraz mit romantyczny (opisując namiętność, tworzymy dzieło wieczne). Tymczasem dylemat podmiotu polega na wyborze: wyrazić (za) mało czy wypowiedzieć banały: „Chcieć zapisać miłość to zmierzyć się z zamętem języka: taką rozkołysaną przestrzenią, gdzie język jest nadmierny [...] i ubogi”. Ibidem, s. 149–152.

<sup>25</sup> Zob. A. BRÜCKNER: *ślad*. W: IDEM: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 4. Warszawa 1985, s. 530.

Już pojedyncze słowo odsyła zatem do pewnej stopniowości i fazowości. Umieszczenie go w takim układzie efekt ten potęguje.

Figura gradacji w tomie *Hermes, pies i gwiazda* nie jest rzadka. Podobne, także dzięki wykorzystaniu powtarzających się motywów, obrazowanie zanikania pojawia się na przykład w *Niepoprawności* — w refleksji metapoetyckiej:

[...]  
oto jest moje kruche piękno  
układam swe przyrządy śpiewne  
na brzegu mórz na lotnym piasku  
[...]

[WZ, 110]<sup>26</sup>

oraz w *Moim mieście* — w odniesieniu do zapominania, zacierania wspomnień miasta dzieciństwa, zawężania wyimaginowanych planów miasta:

Ocean układa na dnie  
gwiazdę soli  
powietrze destyluje  
błyszczące kamienie  
ułamna pamięć tworzy  
plan miasta  
[...]

ocean lotnej pamięci  
podmywa kruszy obrazy

w końcu zostanie kamień  
na którym mnie urodzono  
[...]

[WZ, 136–137]

Gradacja zanikania, również w odniesieniu do śladów pamięciowych, pojawia się już we wczesnej twórczości Herberta. W zbiorze erotyków dedykowanych Halinie Misiołek, z którą poeta miał często spacerować wzdłuż plaży<sup>27</sup> — ten sam fragment pojawia się w wierszu *Na pamięć* oraz w liryku *Ona*:

<sup>26</sup> Wiersz ten umieszczony został także w tomie: Z. HERBERT: *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*. Gdynia 1999, s. 57. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję skrót P oraz umieszczam numer strony, z której pochodzi utwór.

<sup>27</sup> Zob. B. SZCZEPUŁA: *Nieskończona miłość*. W: Z. HERBERT: *Podwójny oddech. Prawdziwa historia...*, s. 3.

[...]  
 Czas prześwietla pamięć jak klisze  
 wiotczącą kształty napięte  
 linie dalekie jak lądy  
 zalewa woda  
 [...]  
 [P, 71, 85]

Przyglądając się przywołanym fragmentom, odnoszę wrażenie, że słuszność ma Jerzy Kwiatkowski, stwierdzając, iż w liryce Herberta stopniowanie jest jednym z podstawowych, klasycznych chwytów generujących efekt wzruszeniowy i jednocześnie podporządkowujących konstrukcję wierszy „prawom racjonalnego i celowego dozowania”<sup>28</sup>. Pointa *Epizodu*, ujęta w bardzo zdyscyplinowanej formie, zawiera potężny ładunek emocjonalny. Zwrócenie uwagi na zmysłowy (stworzony przez dotyk i percypowany wzrokiem) konkret pozwala podkreślić jego kruchość, a pozostawione ślady – w przypadku tego utworu – nie wzmacniają obecności, lecz stają się figurą bolesnej nieobecności. Niejedyną zresztą. Gradacja, metafora małego martwego morza oraz milknięcie mowy poetyckiej – wszystkie pojawiające się w czterech względnie lapidarnych wersach – współtworzą wcale nie tak skromny repertuar środków artykulacji tajemnicy nieobecności.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- HERBERT Z.: *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*. Gdynia 1999.  
 HERBERT Z.: *Wiersze zebrane*. Oprac. R. KRYNICKI. Kraków 2008.

### Bibliografia przedmiotowa

- ANTONIUK M.: *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*. Kraków 2009.  
 BARAŃCZAK S.: *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wyd. 2. Wrocław 1994.  
 BARTHES R.: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przeł. M. BIENIŃCZYK. Warszawa 1999.  
 BOŻYK J.: *Różowe ucho – czyli jak opisać najprostsze wzruszenie*. W: *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*. Red. M. WOŹNIAK-ŁABIENIEC, J. WIŚNIEWSKI. Wyd. 2 rozszerzone. Łódź 2004.  
 BRÜCKNER A.: *śląd*. W: IDEM: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 4. Warszawa 1985.

<sup>28</sup> J. KWIATKOWSKI: *Klucze do wyobraźni*. Wyd. 2 rozszerzone. Kraków 1973, s. 362.

- FIUT A.: *Na granicy milczenia. Herbert — Celan. W: Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006).* Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006.
- JASTRUN M.: *Między słowem a milczeniem.* Wyd. 2. Warszawa 1979.
- KALISZEWSKI A.: *Gry Pana Cogito.* Wyd. 2. Kraków 1990.
- KAMIEŃSKA A.: *Niewierny Tomasz i świat.* „Twórczość” 1957, nr 10/11.
- KOPALIŃSKI W.: *epizod.* W: IDEM: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem.* Cz. 1. T. 4. Warszawa 2007.
- KWIATKOWSKI J.: *Herbert niezawodny.* W: IDEM: *Notatki o poezji i krytyce.* Kraków 1975.
- KWIATKOWSKI J.: *Klucze do wyobraźni.* Wyd. 2 rozszerzone. Kraków 1973.
- MATUSZEWSKI R.: *Wiersze piękne i rozumne.* „Nowa Kultura” 1957, nr 48.
- MAZURKIEWICZ-SZCZYSEK A.: *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta.* Lublin 2008.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej.* Kraków 2001.
- NYCZ R.: *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura.* Warszawa 2012.
- OPACKA-WALASEK D.: *„...pozostać wiernym niepewnej jasności”. Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta.* Katowice 1996.
- OPACKA-WALASEK D.: *Różowe ucho. Uwagi interpretacyjne.* W: EADEM: *Czytając Herberta.* Katowice 2001.
- PAWELEC D.: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku.* Katowice 2003.
- REWERS E.: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta.* Kraków 2005.
- SKARGA B.: *Pustynia.* W: EADEM: *Ślad i obecność.* Warszawa 2002.
- SKRENDO A.: *Uwagi z oddali. O tomie „Hermes, pies i gwiazda” Zbigniewa Herberta.* W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945—1989.* Red. A. KAŁUŻA, A. ŚWIEŚCIAK. Kraków 2011.
- SZCZEPUŁA B.: *Nieskończona miłość.* W: Z. HERBERT: *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości.* Gdynia 1999.