



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

Title: Między zwierciadłem a lampą : rola romantycznej "metafory umysłu" w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. "Elegia na odejście pióra atramentu lampy"

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz (2006). Między zwierciadłem a lampą : rola romantycznej "metafory umysłu" w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. "Elegia na odejście pióra atramentu lampy". W: J. Dembińska-Pawelec, A. Dziadek (red.), "Dialogi z romantycznym kontekstem : szkice o poezji polskiej" (S. 9-34). 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

Dariusz Pawelec

Między zwierciadłem a lampą

Rola romantycznej „metafory umysłu”

w poezji Zbigniewa Herberta

na przykładzie wiersza

pt. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*

Istotną rolę w naszym wywodzie odgrywało będzie uchwycenie sposobów przejawiania się semantyki elegijnej. Dobrze wprowadzają do tego syntetyczne uwagi Schellinga z jego *Filozofii sztuki*:

Wyobrażenie, które o *elegii* przyjęli nowożytni niemal powszechnie, jest takie, że są to wiersze wyrażające skargę, a panujący w nich duch jest duchem wrażliwego smutku. Nie da się zaprzeczyć, że w tym rodzaju poetyckim znalazły wyraz skarga i smutek i że elegie były przede wszystkim pieśniami żalu po zmarłych. Ale jest to tylko jeden sposób ich uprawiania, zresztą o nieskończonej różnorodności i elastyczności, tak że ten jeden gatunek, choć oczywiście tylko fragmentarycznie, zdolny jest objąć całe życie. Elegia, jako rodzaj wiersza epickiego, jest ze swej natury *historyczna*; również jako pieśń skargi nie przeczy swemu charakterowi, a nawet można by rzec, zdolna jest do wyrażania żalu właśnie tylko dzięki temu, że podobnie jak epos może rzucać spojrzenie w przeszłość. Zresztą równie zdecydowanie tkwi we współczesności i opiewa tyleż zaspokojoną tęsknotę co i ciernie tęsknoty niezaspokojonej. Granic jej przedstawiania nie wytycza sytuacja indywidualna i poszczególna, ale staje się odskoczną dla jej wybiegów w rzeczywistości epicki krąg. Elegia jest już ze swej natury jednym z najbardziej nieograniczonych gatunków [...]¹.

¹ F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983, s. 367–368. Na temat świadomości i rozumienia pojęcia

Będziemy chcieli prześledzić, jakie możliwości lektury otwiera ta właśnie „nieograniczoność” w przypadku wiersza Zbigniewa Herberta pt. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*:

1

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja niewierność
bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny
kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa

naprzód zwracam się kornie do ciebie
pióro z drewnianą obsadką
pokryte farbą lub chrupkim lakierem

w żydowskim sklepiku
– skrzypiące schodki dzwonek u drzwi oszklonych –
wybierałem ciebie
w kolorze lenistwa
i już wkrótce nosiłeś
na swym ciele
zadumę moich zębów
ślady szkolnej zgryzoty

srebrna stalówko
wypustko krytycznego rozumu
posłanko kojącej wiedzy
– że ziemia jest kulista
– że proste równoległe
w pudełku sklepikarza
byłaś jak czekająca na mnie ryba
w ławicy innych ryb
– dziwiłem się że tyle jest
przedmiotów bezpańskich
i zupełnie niemych –

„elegia” w dawnych poetykach do pierwszej połowy XVIII wieku zob. T. Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 141–147. Przywołam w ślad za tym opracowaniem, jako jeden z możliwych kontekstów interpretacyjnych, którym wszakże nie będę się w niniejszym szkicu zajmował, uwagi o wieloczęściowej kompozycji elegii: „Mogła składać się z *exordium* (przedmowy), *invocatio* (wezwania, odwołania, np. do jakiegoś bóstwa), *propositio* (przedstawienia, właściwego przedmiotu), *probatio* (dowodu, uzasadnienia) oraz *conclusio* (zamknięcia)”. Ibidem, s. 146.

potem
na zawsze moją
kładałem cię nabożnie w usta
i długo czułem na języku
smak
szczawiu
i księżycy

atramencie
wielmożny panie inkauscie
o świetnych antenatach
urodzony wysoko
jak niebo wieczoru
schnący długo
rozważny
i cierpliwy bardzo
przemienialiśmy ciebie
w morze Sargassowe
topiąc w mądrych głębinach
bibułę włosy zaklęcia i muchy
aby zagłuszyć zapach
łagodnego wulkanu
apel przepaści

kto was dzisiaj pamięta
umiłowani druhowie
odeszliście cicho
za ostatnią kataraktę czasu
kto was wspomina z wdzięcznością
w erze szybkich głupiopisów
aroganckich przedmiotów
bez wdzięku
imienia
przeszłości

jeżeli o was mówię
to chciałbym tak mówić
jakbym wieszał *ex voto*
na strzaskanym oltarzu

2

Światło mego dzieciństwa
lampo błogosławiona

w sklepach starzyzny
spotykam czasem
twoje zhańbione ciało

a byłaś dawniej
jasną alegorią

duchem uparcie walczącym
z demonami gnozy
cała wydana oczom

jawna
przejrzyście prosta

na dnie zbiornika
nafta – eliksir pralaszów
śliski wąż knota
z płomienistą głową
smukłe panieńskie szkiełko
i srebrna tarcza z blachy
jak Selene w pełni
twoje humory księżniczki
pięknej i okrutnej

histerie primadonny
nie dość oklaskiwanej

oto
pogodna aria
miodowe światło lata
ponad wylotem szkiełka
jasny warkocz pogody

i nagle
ciemne basy
nalot wron i kruków
złorzeczenia i klątwy
proroctwo zagłady
furia kopci

jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności
i bagna melancholii czarne wieże pychy

łuny pożarów tęczę rozpętane morze
mogłaś bez trudu powołać z nicości
krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie
na twoje skinienie zjawiali się posłusznie
szalony księżę wyspa i balkon w Weronie

oddany byłem tobie
światlista inicjacja
instrumencie poznania
pod młotami nocy

a moja druga
płaska głowa odbita na suficie
patrzyła pełna grozy
jak z łoży aniołów
na teatr świata
skłębiony
zły
okrutny

myślałem wtedy
że trzeba przed potopem,
ocalić
rzecz
jedną
małą
ciepłą
wierną

tak aby ona trwała dalej
a my w niej jak w muszli

3

Nigdy nie wierzyłem w ducha dziejów
wydumanego potwora o morderczym spojrzeniu
bestię dialektyczną na smyczy oprawców

ani w was – czterej jeźdźcy apokalipsy
Hunowie postępu cwałujący przez ziemskie i niebieskie stopy
niszcząc po drodze wszystko co godne szacunku dawne
i bezbronne

trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii
monotonną procesję i nierówną walkę
zbirów na czele ogłupiałych tłumów
przeciw garstce prawych i rozumnych

zostało mi niewiele
bardzo mało

przedmioty
i współczucie

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy
roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra
taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości

wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną stalówką
i ty kałamarzu – tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli
wybacz lampo naftowa – dogasasz we wspomnieniach jak
opuszczony obóz

zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

i że będzie
ciemno²

Przywołany utwór Zbigniewa Herberta, choć wielokrotnie już komentowany i wyjaśniany, prowokuje do stałego uzupełniania i poszerzania rozpostartego sobą horyzontu znaczenia. Sens tego długiego i złożonego tekstu zdaje się niewyczerpany, niczym wierszowy „kałamarz”, w którym „tyle jeszcze było [...] dobrych myśli”. Wyzwanie jego rozumiejącej lektury tym bardziej jawi się więc jako trudne, a jest jeszcze

² Z. Herbert: *Elegia na odejście*. Wrocław 1992, s. 47–53. Wydanie pierwsze krajowe według wydania Instytutu Literackiego (Paryż 1990). Warto dla porównania przeczytać inną, później ogłoszoną „elegię na odejście lampy”, jaką jest wiersz pt. *W świetle lamp filujących* T. Różewicza. Zob. *Idem: zawsze fragment. recyding*. Wrocław 1998, s. 29–30.

trudniejsze, gdy zgodzimy się z przekonaniem, że „interpretacja zawsze możliwa jest tylko jako przybliżenie”³.

Najdokładniej bodaj przez „literalny porządek” tekstu Herberta przeprowadził nas Jacek Łukasiewicz. W wierszu, jego zdaniem, „odchodzą w przeszłość przyjazne, pamiętane z dzieciństwa przedmioty”, a mówiący „wspomina swoje doznania zmysłowe: fizyczny kontakt z piórem-obsadką, atramentem i lampą”⁴. Przedmioty są rzeczywiste i były bądź „smakowane” jak pióro, bądź też – jak atrament – stawały się źródłem zabawy. Lampa naftowa z kolei

migotała, filowała, kopciła, jej światło bywało zmienne, a że czytało się przy niej, poznawało fikcyjne światy, więc zachowanie się lampy odbierało się analogicznie do treści czytanych przy jej świetle książek⁵.

Na znaczeniu tych konkretnych, „rzeczywistych” przedmiotów, skupili uwagę także inni interpretatorzy. W ujęciu Marty Wyki, wiersz Herberta „jest jakby poetyckim testamentem utrwalającym przedmioty dzieciństwa poety”, z tym że – jak dodaje badaczka – „raj dzieciństwa zaludniony przedmiotami jest też miejscem ich śmierci”⁶. Wojciech Ligęza pisze o „pożegnaniu przedmiotów”, które odczytuje jako synonim „zamknięcia jakiegoś etapu biografii”, „utracone przedmioty” stanowią dla niego „znaki najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń”⁷. Julian Kornhauser nazywa interesujący nas wiersz „pięknym wspomnieniem pióra, atra-

³ J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 102.

⁴ J. Łukasiewicz: „Elegia na odejście pióra atramentu lampy”. W: *Poznanie Herberta 2*. Wybrał A. Franaszek. Kraków 2000, s. 448–449.

⁵ Ibidem, s. 450–451.

⁶ M. Wyka: *Herbert – poeta metafizyczny*. W: *Poznanie Herberta*. Wybrał A. Franaszek. Kraków 1998, s. 214.

⁷ W. Ligęza: *Elegie Zbigniewa Herberta*. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski. Kraków 2001, s. 40 i 45.

mentu i lampy”, widząc w nim „nostalgiczne wspomnienie dzieciństwa”, Herbert – zdaniem krytyka – „mówi w poemacie o swojej niewierności w stosunku do »symbolicznych« przedmiotów dzieciństwa”⁸. Odnotowywany, nie tylko przez Kornhausera, aspekt utworu, czyli problem wierności, jej granic i możliwości trwania w czasie, mocno wyakcentowała w swojej interpretacji Danuta Opacka-Walasek:

W tym wierszu pamięć (i niepamięć) przedmiotów – przyjaciół dzieciństwa oznacza równoległe, metonimicznie, wierność obrazowi siebie z tamtych lat. Przedmioty, łatwe w konkretyzacji, stają się realnymi znakami dawnego myślenia i przeżywania podmiotu. Refleksja nad nimi jest jednocześnie wspominaniem siebie dawnego, rozmaitych epizodów, układających się w proces dorastania, równoznacznego (niestety!) z odchodzeniem od niewinnych „ogrodów dzieciństwa” [...] ⁹.

Niewątpliwie, podstawowe odniesienia semantyczne tekstu Herberta każą widzieć w nim przede wszystkim retrospektywną mityzację wywoływanych apostrofą rzeczy. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tak uformowana w wierszu całość znaczeniowa jest tylko pewną funkcją względem całości wyższego rzędu. Dziwne to bowiem i mocno spóźnione pożegnanie dzieciństwa, jak również nazbyt może przesadzona w stosunku do rangi obiektów konstatacja niewierności. Obejmuje przecież przedmioty, „staroświeckie i poniekąd śmieszne narzędzia edukacji”¹⁰, dawno już pozostawione sobie, od tak dawna nieobecne, że podmiot nawet „nie pamięta dnia ani godziny”, kiedy je opuścił. W dodatku zostały one tak dobrane celowym działaniem twórczym, by

⁸ J. Kornhauser: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001, s. 118–119.

⁹ D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996, s. 84.

¹⁰ Określenie W. Ligęzy. Por.: Idem: *Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 47.

w specyficznej przestrzeni lirycznej mogły wspólnie rozwinąć odniesienia przekraczające ich sytuacyjny związek ze „szkolną zgryzotą” i bez troską zabawą. Pióro, inkaust i lampa już na pierwszy rzut oka stanowią oczywiście szereg ekwiwalentny, nie tylko ewokujący dawność, ale znaczący, jakże ewidentnie, działanie i domenę poety. Dodajmy od razu, że za sprawą wyboru lampy mowa o działaniu przypisanym do bardzo szczególnego sposobu pojmowania twórczości poetyckiej.

Lampa to, rzecz jasna, jak trafnie zauważa Wojciech Lięga, czytając wiersz Herberta, „przedmiot wielorako symboliczny” – „staje się źródłem światła duchowego, podstawową pomocą poznawczą, inspiratorką fantazji oraz marzeń”¹¹. Pójście drogą znaczeń przypisywanych lampie jako symbolowi inteligencji i ducha¹² jest, w moim przekonaniu, niezbędne dla rozumienia omawianego utworu. Opis staroświeckiego przedmiotu, mającego przypominać podmiotowi dzieciństwo, jest bowiem równocześnie usytuowaniem całej jego wypowiedzi w kontekście jednej z podstawowych metafor umysłu. Co dla nas niezwykle ważne, oznacza ona w sztuce przejście „od naśladowania do wyrażania”¹³, a zatem porzucenie mimetycznego zwierciadła. Filozoficzną tradycję i rolę owego „przejścia” w romantycznej teorii poznania i w poezji omówił w swojej fundamentalnej pracy Meyer H. Abrams. Tytuł jego książki, opublikowanej w połowie XX wieku, przywołuje – jak sam pisze –

dwie rozpowszechnione i antytetyczne względem siebie metafory umysłu: według jednej koncepcji przedmioty zewnętrzne tylko odbijają się w umyśle – jak w zwierciadle; według drugiej na-

¹¹ Ibidem, s. 46.

¹² Zob. np.: J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000, s. 221.

¹³ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Tłum. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 68.

tomiasz rzuca on – niczym lampa – światło na postrzegane przez siebie przedmioty, tym samym niejako je współtworząc¹⁴.

Abrams ukazuje następnie, jak „rzucająca światło lampa” stała się dla „angielskich platończyków” oraz poetów romantycznych „ulubioną metaforą działania postrzegającego umysłu”¹⁵. Przedstawienie procesu tworzenia przez analogię do lampy wiąże się z „rzutowaniem tego, co wewnętrzne, na elementy zewnętrzne, bądź obustronną między nimi wymianę”¹⁶.

Warto w tym miejscu przypomnieć sobie, jaka jest obecność lampy – i szerzej: stwórczego światła – w poezji Zbigniewa Herberta poza omawianym wierszem. Co ciekawe i – jak sądzę – ważne dla interpretacji *Elegii...*, motyw ten, w dodatku dość intensywnie, wyznacza porządek dwóch pierwszych tomów, a służy zazwyczaj określaniu sposobów poznawania świata i kreacji poetyckiej. W wierszu *Napis* np. fizycznej kruchości człowieka („usta za małe by wyrzec: świat”) przeciwstawiona została moc poety jako lampy trwalszej od światła gwiazd:

[...]
we mnie jest płomień który myśli
i wiatr na pożar i na żagle

ręce mam niecierpliwe
mogę
głowę przyjaciela
ulepić z powietrza
[...]

gdy wyschnie źródło gwiazd
będziemy świecić nocom
[...]¹⁷

¹⁴ Ibidem, s. 8.

¹⁵ Ibidem, s. 71.

¹⁶ Ibidem, s. 74.

¹⁷ Z. Herbert: *Struna światła*. [1956]. Wrocław 1994, s. 18–19.

Podobna wizja wieńczy *Kłopoty małego stwórcy*:

[...]
nie marzyć ci o takiej chwili
gdy głowa będzie stałą gwiazdą
nie ręką lecz promieni pękiem
pozdrowisz ziemię już wygasłą¹⁸

Równanie poeta – źródło światła zostaje bezpośrednio postawione w *Chciałbym opisać*:

[...]
chciałbym opisać światło
które we mnie się rodzi
[...]¹⁹

W wierszu pt. *Mama* rzeczywista lampa jest synonimem przyjemności tworzenia, tu akurat konfrontowanej z nieprzychylną reakcją czytelnika:

[...]
czyta mój wiersz
i siwą głową mu zaprzecza

ten który upadł z jej kolan
zaciska usta i milczy
więc niewesoła rozmowa
pod lampą źródłem słodczy
[...]²⁰

W wierszu *Różowe ucho* lampa współtworzy tytułowy obiekt poznania oraz inspiruje do napisania wiersza. „W zwykły świat zwykłych ludzi – jak pisze Danuta Opacka-Walasek – ingerują jakby »magiczne moce«, pozwalające odkryć tajemnicę”²¹:

¹⁸ Ibidem, s. 58.

¹⁹ Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda*. [1957]. Wrocław 1997, s. 14.

²⁰ Z. Herbert: *Struna światła...*, s. 49.

²¹ D. Opacka-Walasek: *Czytając Herberta*. Katowice 2001, s. 122. Zob. także Eadem: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 109–112.

[...]
 aż pewnego razu
 w zimowy wieczór
 usiadła przy mnie
 i w świetle lampy
 padającym z tyłu
 ujrzałem różowe ucho
 [...]

dobrze byłoby napisać
 wiersz o różowym uchu
 [...]²²

Kluczowy w tym przeglądzie cytatów wydaje się jednak wiersz *Struna* z debiutanckiego tomu *Struna światła*. Jego podmiot, podejmując próbę zmysłowego doświadczenia natury, a odkrywając „bliznę” – Historię oraz wsłuchując się w biblijną repetycję, przypominającą o istnieniu prawdziwego, boskiego światła²³ („wielka jest przepaść między nami a światłem”), wydaje, także sobie samemu, znamieny rozkaz:

[...]
 zostaw tedy lampę
 instrument i książkę
 [...]²⁴

Oto zatem geneza zdrady, o której mowa w *Elegii...* „Wielka i trudna do wybaczenia niewierność” nie jest dziełem przypadku, zapomnienia, mimowolnego wejścia w dojrzałość człowieka, a więc zdarzeniem powszechnym, w którym wszyscy, chcąc nie chcąc, uczestniczymy. Wiersz Herberta, owszem,

²² Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda...*, s. 68.

²³ Przegląd podstawowych tekstów i cytacji biblijnych, w których przewija się motyw Boga, który jest światłością daje D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 92–104. W kontekście lektury Herberta trzeba wskazać także na obecny u niego wątek apolliniński, nierozzerwalnie spajający, poprzez postać tego właśnie boga, poezję i światło.

²⁴ Z. Herbert: *Struna światła...*, s. 39.

chce być głosem wszystkich, ale tylko w postaci krótkiej końcowej dygresji wyrażonej w liczbie mnogiej, jako swoisty nadatek. Zdrada, o której mówi, była efektem świadomego wyboru poety, odejściem od postawy „małego stwórcy”, porzuceniem krainy „zwanej wyobraźnią”, która rodzi się dzięki lampie i jej magicznej mocy, jak widzimy to zresztą w *Elegii*...:

[...]

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

[...]

Tworzenie z udziałem lampy przypomina tworzenie właściwe Bogu, powołującego coś do istnienia z nicości. Taka paralela odsyła nas do teorii utworu poetyckiego jako heterokosmosu²⁵, czyli odrębnego świata powstałego w akcie kreacji – „drugim akcie stworzenia”, co zostało przez Herberta ironicznie stematyzowane w *Studium przedmiotu*:

[...]
możemy na tym poprzestać
i tak już stworzyłeś świat

[...] ²⁶

²⁵ Zob. na ten temat: M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 298–312.

²⁶ Z. Herbert: *Studium przedmiotu*. [1961]. Wrocław 1995, s. 56. Zob. interpretację tego wiersza J.M. Rymkiewicz: „*Studium przedmiotu*”. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 483–543. Rymkiewicz odczytuje w wierszu zapis „poetyki normatywnej” Herberta, w ujęciu której w „modelu idealnym” dzieła nie ma miejsca ani na „elementy imitujące to, co widzialne”, ani na posługiwanie

W interpretacji zacytowanego właśnie wiersza Jarosław Marek Rymkiewicz zwraca uwagę, że, odrzucając „możliwości wiernego poznania i opisania świata danego zmysłom”, Herbert „model artysty podobnego Bogu, bo powtarzającego i utrwalającego dzieło boże, przemienił [...] i zastąpił modelem artysty-Boga jedyne, bo stwarzającego po raz pierwszy i *ex nihilo*”²⁷. Owo *ex nihilo* w tym wypadku oznacza oczywiście: „z wyobraźni”. Jak pisze Meyer H. Abrams:

[...] analogia między Bogiem a poetą, i między stosunkiem Boga do świata a stosunkiem poety do jego dzieła, przyczyniła się do powstania najwcześniejszych postaci tak obecnie rozpowszechnionej doktryny, iż utwór jest zawołowanym objawieniem autorskiego „ja”; jego twórca, „widzialnie niewidzialny”, zarazem wyraża w nim i zataja siebie²⁸.

W *Elegii...* możemy zaobserwować, jak dzięki lampie *alter ego* artysty, wyrażonego i zatajonego zarazem, przenosi się do lepszego świata, ponad rzeczywistość:

[...]

a moja druga
płaska głowa odbita na suficie
patrzyła pełna grozy
jak z łoży aniołów
na teatr świata
skłębiony
zły
okrutny

[...]

się „swobodnie wykreowanymi znakami”. Zalecenie dla twórcy jest następujące: „niech stwarza – radzi poetyka Herberta – *ex nihilo* [...] jak Bóg, który *ex nihilo* wykreował świat”.

²⁷ J.M. Rymkiewicz: *Studium przedmiotu...*, s. 507. Rymkiewicz omawia przy okazji ewolucję modelu „artysty-kreatora podobnego Bogu” w kulturze europejskiej.

²⁸ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 299.

Koncepcja poety porównywalnego z Bogiem zrodziła się m.in. z potrzeby wytłumaczenia i umotywowania „twórczej wyobraźni”, fantastyki poetyckiej, tj. całej tzw. inwencji nie-realistycznej. Co ciekawe, w romantycznej teorii poezji, o czym pisze Abrams w *Zwierciadle i lampie*, to „Szekspir pozostawał koronnym przykładem poety jako boskiej mocy”²⁹,

[...] do powstania kultu Szekspira, jego „idolatrii” w niemal dosłownym znaczeniu tego słowa, najbardziej przyczyniło się pełne czci uwielbienie dla człowieka, który współzawodniczył z Bogiem³⁰.

Nie przypadkiem też w *Elegii...* Herberta lampa została porównana do „wielkiego dramaturga”, by wykreować następnie sceny, które każą interpretatorom tego fragmentu wiersza widzieć w nich aluzje do *Hamleta*, *Burzy*, *Romea i Julii*.

Ujawniona w *Elegii...* fascynacja „twórczą wyobraźnią” kontrastuje, jakże mocno, z programem poetyckim wypracowanym przez Herberta już w dwu pierwszych tomach. Sformułowany w *Strunie* nakaz „zostaw tedy lampę”, nabrał ostrości w *Kołatce*:

[...]
moja wyobraźnia
to kawałek deski
a za cały instrument
mam drewniany patyk
[...]³¹

Oczywiście odległość pomiędzy „drewnianym patykiem” a lirą Orfeusza jest zbyt wielka, by nie wietrzyć w słowach wiersza jakiegoś ironicznego podstępu, dystansu. Niemniej jednak, nie tylko przecież przywołana deklaracja, ale i reszta dokonań poety pozwoliła krytykom postrzegać całość jego dzieła przez pryzmat „suchego poematu moralisty”, prze-

²⁹ Ibidem, s. 308.

³⁰ Ibidem, s. 303.

³¹ Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda...*, s. 32.

ciwstawionego emanacjom wyobraźni o proveniencji romantycznej³². Jeszcze w słowach otwierających np. jedną z części przywoływanego już wcześniej *Studium przedmiotu* („słuchaj rad / wewnętrznego oka”) interpretator mógł dostrzec „niemal przeciw dosłowne – ponowienie reguły sformułowanej przez normatywną estetykę romantyzmu”³³. Ale już np. wiersze z tomu *Raport z obłązonego miasta*, a zwłaszcza utwór pt. *Pan Cogito i wyobraźnia* mogą być potraktowane jako zwieńczenie skrajnie odmiennej linii programowej. Mowa w nim o braku zaufania do „sztuczek wyobraźni”, uwielbieniu tautologii i „linii prostej”. Pan Cogito odżegnuje się od „sztucznych ogni poezji”. Wiersz, odczytywany w kategoriach samorozpoznania przez autora własnej zasady poetyckiej, znosić ma granicę między tym, co etyczne, a tym, co estetyczne³⁴. Jego zakończenie natomiast, w którym słyszymy, że Pan Cogito „chciałby pozostać wierny niepewnej jasności”, stało się wręcz „etyczną wizytówką poezji Herberta”³⁵.

³² Analizę modelu wyobraźni poetyckiej Herberta przeprowadziła A. Stankowska w: *Wyobraźnia Pana Cogito*. W: *Czytanie Herberta*. Red. P. Zapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt. Poznań 1995, s. 119–133. Na temat funkcji wyobraźni w poezji Herberta czytamy tam m.in. zdania, z którymi trudno się nie zgodzić: „Tak usytuowana wyobraźnia pełni zarówno – wypływającą z epistemologii – funkcję mimetyczną (surfikacyjną) wobec świata empirycznego, jak i kreacyjną w planie transcendentálnym. Postulat działalności wyobraźniowej okazuje się tym samym podstawową, stałą właściwością filozofii poety”. (Ibidem, s. 132). Szkoda tylko, że otwierający artykuł cytat ze *Struny* został przeinaczony i zamiast obecnej w wierszu finalnej „przepaści między nami a światłem” pojawia się „przepaść między nami a światem”, z czego autorka zdaje się wyciągać w dodatku wnioski interpretacyjne, pisząc o zadaniu „zasypywania przepaści pomiędzy światem a poznającym podmiotem”. (Ibidem, s. 119).

³³ J.M. Rymkiewicz: *Studium przedmiotu...*, s. 515. Autor interpretacji odnosi słowa Herberta do koncepcji „oka wewnętrznego” w XIX-wiecznym malarstwie i do deklaracji programowych C.D. Friedricha.

³⁴ Zob. M. Stala: *Chwile pewności*. Kraków 1991, s. 167.

³⁵ R. Nyc: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 257.

Czytając wiersze takie jak *Struna*, *Kołatka* czy *Pan Cogito i wyobraźnia*, trudno oprzeć się wrażeniu, że mówiący w nich poeta próbuje wpasować się w sztywny gorset powinności, żeby ironicznie wręcz nie porównać tego wpasowywania się ze słynnym wyznaniem Majakowskiego o „przydeptywaniu gardła własnej pieśni”. Tym bardziej, że w innych wierszach Herberta odnajdziemy przecież skrajnie odmienne waloryzacje pojęć mających rzekomo świadczyć o słuszności etycznych wyborów. I to na kartach tych samych tomów. W zbiorze *Hermes, pies i gwiazda* „suchemu poematowi moralisty” szczyłemu się prostotą narzędzia poetyckiego, które odpowiada tylko „tak – tak / nie – nie” przeciwstawiają się socrealistyczni „wynałazcy prostych symbolów” z *Trzech studiów na temat realizmu*, „którzy znają tylko dwa kolory / kolor tak i kolor nie”³⁶. W *Raporcie z oblężonego miasta* tautologie i „tłumaczenie *idem per idem*” mają w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* być bronią przeciwko zakłamaniu, by już w *Potędze smaku* należeć do „dialektyki oprawców”, jako wyznaczniki „parcianej retoryki”: „łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy”. Czy to niekonsekwencja, czy raczej świadome budowanie podobieństw, swoista autodyskredytacja, z artystycznego punktu widze-

³⁶ E. Balcerzan wyjaśnia tę sprzeczność następująco: „Sprzeczność pozorna: werbalna. Moralisci z *Trzech studiów*... nie poprzestają na słowach. Ich »tak« i »nie« to slogany narzucone krzykiem i potwierdzone oszustwem. Także prostota ich symboliki, »otwartych dłoni i zaciśniętych pięści«, »uśmiechów i szczerzenia zębów« jest – jak w *Pieśni o bębnie* – rytmem prostych, manipulowanych emocji zbiorowych, a nie subtelnym głosem »najprostszego wzruszenia« poety”. Zob. *Idem: Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*. W: *Idem: Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. 2: Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 244. W tym miejscu można jednak za sprawą wywołanego cytatu pociągnąć dalej Herbertowskie „niekonsekwencje” i użyciu symboliki „otwartych dłoni i zaciśniętych pięści” w sensie wskazanym przez Balcerzana przeciwstawić inne wartościowanie tej samej symboliki w *Prośbie* z tego samego tomu: „niech kiedy trzeba będzie pięścią / to co marzyło tak o szczęściu” i dalej „otwartych dłoni wielka sprawa [...] / ostatnie ziarno ocalenia”.

nia własnych, trudnych wyborów programowych? Do odpowiedzi na tak postawione pytanie przybliżyła nas z pewnością *Elegia*...

Powrócić musi pytanie o przesłanie *Elegii*..., o znaczenie „pamięci (i niepamięci) przedmiotów – przyjaciół dzieciństwa”, o to, co było ową zapłatą za zdradę, która pojawia się w końcowym wyznaniu podmiotu, wreszcie o sens zbudowanego w wierszu katalogu pożegnań. Ten ostatni ma oczywiście, w powiązaniu z rozlewnością mowy, stanowić o tonie elegijnym wiersza. Elegijność bowiem – jak przypomina Jean-Michel Maulpoix – „zmierza do kolekcji”, z tym że „poetyka pamiętki”, współtworzącej kolekcję, odgrywa w niej rolę rozstrzygającą w procesie interioryzacji: „całość wewnętrzna pojawia się, by zastąpić całość zewnętrzną utraconą”³⁷. Żywioł epicki zostaje w ten sposób wyparty przez żywioł liryczny, o czym przesądza właśnie ostateczna introspektywność elegii³⁸. Przypomina to procesy zachodzące w świadomości typowego kolekcjonera oglądającego realnie zebrane przedmioty:

Myśl wybiega w przeszłość, sięga dalej, poza przedmiot, próbując uchwycić go w świetle ożywionego czasu przeszłego, wnikać w jego dzieje, związki i relacje, wszystko to co go współtworzyło i kształtowało, aż w końcu pozostawiło na nim swoje ślady. To myślenie fragmentami, przeblyskami tego, co osadza się na dnie pamięci³⁹.

Rzeczy zebrane w wierszu przez Herberta: pióro, kałamarz i lampa, ożywiają czas przeszły, lata doświadczeń uczenia i marzyciela. Jak w typowej kolekcji świadczą zatem o czasie utraconym. W tym, właściwym dla języka gatunku,

³⁷ J.-M. Maulpoix: *De l'ode et de l'élegie*. In: Idem: *Du lyrisme*. Paris 2000, s. 190 i 192. Cytaty obcojęzyczne, o ile nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu autora artykułu.

³⁸ Zob. ibidem, s. 193–194.

³⁹ B. Frydryczak: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002, s. 163.

odzyskiwaniu, wyczerpuje się sens elegii jako pożegnania dzieciństwa. To bowiem, co swoim istnieniem przypominać ma przeszłość, nawet fragmentarycznie, także zostało utracone i pozostaje już tylko zbiorem mentalnym. Otwiera się więc przestrzeń dla jednego z typowych w dykcji elegijnej *topoi*, formuły-klucza *ubi sunt*⁴⁰: „kiedy was opuściłem”, „kto was dzisiaj pamięta”, „odeszliście cicho”, „a byłeś dawniej”, „zostało mi niewiele”, „dogasasz we wspomnieniach”, „odchodzicie na zawsze”. Z jednej strony mamy zatem do czynienia z przedmiotową kolekcją, która się nie zachowała i ewokacją żalu po stracie „ogrodów dzieciństwa”. Z drugiej strony jednak odtworzona, odzyskana została dla wiersza kolekcja symboliczna stanowiąca o warsztacie pisarza, przenosząca nas na poziom odczytań metaliterackich sensów wiersza. Żal staje się w takim ujęciu traktatem poetyckim.

Krytycy pozostają w zasadzie zgodni co do tego, że ostatnie trzy tomy Zbigniewa Herberta należy czytać w konwencji „rachunku elegijnego”, wręcz jako świadomie skonstruowany „tryptyk elegijny”, wyróżniający się, w przekonaniu Anny Legeżyńskiej, szczególnym „splotem elegijno-ironicznym”⁴¹. Nikt też jednak nie ma – jak się wydaje – wątpliwości, że elegijność – jak pisze np. Małgorzata Mikołajczak – to dla Herberta „obok ironii – najważniejsza, a chronologicznie z pewnością pierwsza tonacja liryczna”⁴². „Elegie na odejście – jak zauważył Wojciech Ligęza – układa w tomie *Struna światła* efektownie debiutujący poeta, elegie na odejście w swych ostatnich zbiorach wierszy ogłasza twórca dojrzały i uznany”⁴³. Ligęza pisze dalej o stałym powracaniu w liryce Herberta w różnych postaciach „pamięci gatunku

⁴⁰ O jego pochodzeniu i funkcjach w elegii zob. J.-M. Maulpoix: *De l'ode et de l'élégie...*, s. 190-191.

⁴¹ Zob. np. A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 101-128.

⁴² M. Mikołajczak: „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*. Zielona Góra 2004, s. 72.

⁴³ W. Ligęza: *Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 27.

elegijnego”. Trudno oczywiście pominąć w tym miejscu dobrze odnotowaną w krytyce literackiej obecność innych elegijnych dokonań poezji polskiej w ostatniej dekadzie XX wieku czy nawet w całej jego drugiej połowie⁴⁴. Rozległą mapę tych dokonań wydają się dobrze wyznaczać bieguny elegijności, między które Ligęza wpisał twórczość Zbigniewa Herberta: „prywatne *martyrologium*” upamiętniające zmarłych oraz „kształcenie filozoficznego dystansu wobec przemijania istniejących rzeczy”⁴⁵.

Elegia..., mająca wyznaczać – jak łatwo się domyślamy – biegun drugi, zmusiła nas jednak do wskazania nowego punktu orientacyjnego. Symboliczny wymiar przywołanych w wierszu przedmiotów z dominującą pozycją lampy, tradycyjnego źródła twórczej wyobraźni, wskazującej na określony model dzieła (jako heterokosmosu wiernego wobec samego siebie a nie wobec natury⁴⁶) i koncepcję poety jako „drugiego Stwórcy”, jak również autocytaty i dialog tekstowy prowadzony w obrębie własnych dokonań, wskazują na właściwy przedmiot elegijnej troski: poezję.

Takie odczytanie ma oczywiście swoje uzasadnienie w szerokim kontekście światowej poezji XX wieku, chociażby w zadeklarowanej bliskości Herberta wobec najwybitniejszego bodaj poety elegijnego współczesności, jakim był Rainer Maria Rilke. Można także wspomniany kontekst uzupełnić o rozważania na temat współczesnej poezji francu-

⁴⁴ Mam na myśli np. książkę A. Legeżyńskiej: *Gest pożegnania...*; warto wymienić jeszcze w tym kontekście książkę K. Kłosińskiego: *Poezja żalu*. Katowice 2001. Krótkie podsumowanie interesującej nas tendencji lirycznej pojawia się także w cytowanym już wielokrotnie artykule W. Ligęzy (*Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 40–41), który, wymieniając dokonania różnych poetów, pisze, że w omawianym okresie: „przeważa rodzaj elegii medytacyjno-filozoficznej oraz zblizonej do trenu – elegii funeralnej. Osobne miejsce zajmuje liryka »walekowa«, pożegnalna: w kształcie »oświeconego« i europejskiego diariusza z podróży [...] lub posępnych, pełnych historiozoficznego pesymizmu strof wygnańca w kraje północne [...]”.

⁴⁵ W. Ligęza: *Elegie Zbigniewa Herberta...*, s. 33–34.

⁴⁶ Zob. M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 299.

skiej, która, wedle jej znawcy, „namiętnie elegijna”, jest „elegią samej poezji, grobowcem poety”⁴⁷. Za autotematyzm wiersza Herberta z pewnością odpowiada po części epoka, w której przyszło tworzyć jego autorowi, wyznaczająca takie a nie inne funkcje dominujące swojemu „gatunkowi koronnemu”. „Elegia poezji”, jaką pisze Herbert, daje się jednak wytłumaczyć o wiele precyzyjniej w dużo mniejszej skali: w ramach metaliterackiego wątku jego twórczości. Danuta Opacka-Walasek, odczytując *Elegię...* w niewątpliwie zasadnym powiązaniu z wierszem *Do Ryszarda Krynickiego – list*, określiła istotę wierności, o jakiej ona traktuje:

To także problem wierności: przynależnemu sztuce (poezji) prawu do czystego piękna, które w najlepszej wierze bywa usuwane na plan dalszy, ustępując miejsca wartościom, objawiającym się jako pryncypialne, usprawiedliwiające swoją rangą oddanie sztuki w ich służbę [...]⁴⁸.

A zatem to, o czym jest mowa w klamrze spinającej przestrzeń liryczną utworu Herberta („trudna do wybaczenia jest moja niewierność” – „zapłaciłem za zdradę”), można nazwać zdradą „niewinnego piękna, tego przynależącego do sztuki i tego, które jest znakiem młodzięczego życia”⁴⁹. Opisany w *Strunie* wybór-imperatyw, by odrzucić „instrument”, „książkę” i „lampę”, którego skutki podsumowywał *Do Ryszarda Krynickiego – list* („tak mało radości – córki bogów w naszych wierszach”), został ostatecznie rozliczony w *Elegii...* Jej zakończenie „będzie / ciemno”, wbrew mylącej perspektywie czasu przyszłego opowiada zatem o tym, co już się zdarzyło, o czasie „pomiędzy” odrzuceniem (opuszcze-

⁴⁷ J.-M. Maulpoix: *Le deuil du lyrisme. Remarques sur l'élegie contemporaine*. In: Idem: *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*. Paris 1998, s. 147.

⁴⁸ D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 86–87.

⁴⁹ Ibidem, s. 87.

niem) lampy a skierowaną do niej elegijną prośbą o wybaczenie. Trudno w tym miejscu nie przywołać fragmentu jeszcze jednego wiersza z debiutanckiej *Struny światła*:

Dobranoc Marku lampę zgaś
I zamknij książkę [...] ⁵⁰

Słowa te, skierowane zgodnie z tytułem *Do Marka Aurelego*, a odczytywane w ślad za dedykacją jako zwrot do Profesora Henryka Elzenberga, dziś ujawniają swój walor autokomunikacyjny. Wiersz formułuje wytyczne do programu poetyckiego, budowanego na tożsamości „liry” i „pięciu zmysłów” oraz prawie do wzruszenia⁵¹. Bezwzględnie i okrutnie przepowiada nadciągającą miarowym, pełnym grozy rytmem, przyszłość. Jednocześnie kołysankowo i elegijnie żegna prawo do kontemplacji czystego piękna i bezinteresownej radości pogłębiania wiedzy. Czytając wiersz *Do Marka Aurelego*, wiemy, że „będzie ciemno”, choć zwrot ten pojawi się dopiero w zakończeniu *Elegii*...

Pożegnanie w niej dzieciństwa może okazać się w takim szerokim planie odbioru twórczości Zbigniewa Herberta raczej ostatecznym rozstaniem z *Potworem Pana Cogito*. W ujęciu Anny Legeżyńskiej, poeta ujawnia w *Elegii*... „sceptycyzm, czyli racjonalny i krytyczny rachunek życia”, który „każe mu pożegnać się z historią, absorbującą dotąd (nadmierznie?) poetycką wyobraźnię”⁵². Finalna „ciemność” wyrażać ma więc, prawdopodobnie, minione i raz już nieprzychylnie skonstatowane w *Liście do Ryszarda Krynickiego*, zwycięstwo historii nad wyobraźnią poetycką. Puenta wiersza nie jest nihilistyczną zapowiedzią czy złą wróżbą, ale elementem spowiedzi-rachunku sumienia, zbiegającą się

⁵⁰ Z. Herbert: *Struna światła*..., s. 30.

⁵¹ „Wartość wzruszenia” w poezji Herberta, także na przykładzie wiersza *Do Marka Aurelego* omawia D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 100–106.

⁵² A. Legeżyńska: *Gest pożegnania*..., s. 110.

w jednym punkcie-słowie sumą doświadczeń. *Elegia...* jest tęsknotą do źródeł kreatywnych mocy artysty i rozpamiętywaniem utraconej „krajiny wyobraźni”. Ta natomiast jest, w moim przekonaniu, tożsama z „niepewną jasnością”, której chciał pozostać wierny Pan Cogito. Wiersz, który czytamy, jest przypominaniem sobie przez podmiot-poetę tej właśnie „jasności”. Ciągłe „niepewnej”, zanikającej, dlatego opiewanej elegijnie, albowiem elegia jest „mową niepewności”, przylegającą do niepewnego⁵³.

Pozostaje pytanie, czy metapoetycka refleksja zawarta zarówno w *Liście* do Ryszarda Krynickiego, jak i w *Elegii...*, jawnie przecież prowadzona w formie autokomentarza, odpowiada faktycznemu obrazowi dorobku Zbigniewa Herberta. Czy wyznanie podmiotu *Elegii...* „trwoniłem lata by poznać prostackie tryby historii” może w ogóle narzucać kierunek interpretacji tego dorobku? Z podpowiedzią przychodzi poświęcona poecie rozprawa Edwarda Balcerzana, który wiele lat przed powstaniem omawianego tu wiersza proponował, w tej samej zresztą sprawie, jaka i nas interesuje, czyli „w sprawie wyobraźni”, by „wziąć w obronę Herberta przed Herbertem”. Jeżeli uznamy, za Balcerzanem, że w dokonaniach poety „wyobraźnia podejmuje grę konkurencyjną ze zdroworozsądkowym, niewolniczo uzależnionym od empirii obrazem rzeczywistości, że powołuje do życia pejzaże nowe, krainy rządzące się osobliwymi prawami – narzuconymi im przez twórcę”⁵⁴, to staje się jasne, że nawet wtedy, gdy Herbert chce być poetą zwierciadła, pozostaje poetą lampy i że nigdy tak naprawdę jej nie zdradził. Możemy również przywołać celem wyjaśnienia sytuacji podmiotu twórczego w poezji Zbigniewa Herberta rozważania Jo-

⁵³ Określenie J.-M. Maulpoix: *Le deuil du lyrisme...*, s. 150. Na rolę „niepewności” w systemie poetyckim Herberta zwrócił także uwagę J. Kornhauser w reinterpretacji jego tomu debiutanckiego. Zob. *Idem: „Struna światła” – między ocaleniem a niepokojem*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 20-27.

⁵⁴ E. Balcerzan: *Poeta wśród ideologii...*, s. 254.

nathana Cullera, dekonstruującego ustanowioną przez Abramsa opozycję zwierciadła i lampy:

Niewątpliwie jest różnica pomiędzy poetą jako lampą, który rzutuje, dzięki łasce Bożej, światło takie jak sam Bóg, a poetą jak zwierciadło, odbijającym światło dane przez Boga: ale obydwa dają nam system oparty na widzialności, obecności i reprezentacji, gdzie umysł lub autor rzuca światło na to, co dostrzega i przedstawia⁵⁵.

Zwierciadło oraz lampa należą zatem do tego samego porządku odzwierciedlenia, a także reprezentacji i być może – jak zauważa Culler – „lampy są tylko inną wersją zwierciadła”⁵⁶. „Jedną z dróg unieważnienia różnicy pomiędzy zwierciadłem i lampą”, uzupełnia Seamus Perry, „może być stwierdzenie, że lampa jest rzeczywiście pewnego rodzaju zwierciadłem”. Jest nim w takim sensie, wyjaśnia Perry, gdy uznamy, że np. sztuka romantyczna przedstawiająca „życie wewnętrzne” zachowuje funkcję mimetyczną⁵⁷. Dualizm zwierciadła i lampy przypomina oczywiście o parze pojęć „klasyczne” – „romantyczne”, zwracając wszakże przy tym uwagę na to, co dla obszarów wyznaczanych przez te pojęcia wspólne⁵⁸. Stąd też chyba tak liczne, a opisane przez

⁵⁵ J. Culler: *The Mirror Stage*. In: *Idem: The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. London-New York 2001, s. 181–182.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 180.

⁵⁷ S. Perry: *The Mirror and the Lamp*. „*Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism*” 2004, Vol. 54, No. 3, s. 280. W artykule napisanym w pięćdziesiątą rocznicę ukazania się fundamentalnej pracy Abramsa Seamus Perry zwraca uwagę na to, że: „najważniejszą antytezą, wyłaniającą się ze *Zwierciadła i lampy* [...] nie jest bynajmniej rzeczywiście ta pomiędzy mimesis i samowyróżnieniem się, ale ogólniejszy dualizm, w ramach którego zwierciadło i lampa okazują się być po tej samej stronie”. Przy całym zróżnicowaniu kierunków i ambicji pozostają one metaforami dla sztuki, która „przychodzi rozpoznawalnie z ludzkiego świata i do niego przemawia. Rzeczywistą alternatywą dla każdej z nich jest teoria sztuki, która porzuca ludzkie i ziemskie całkowicie” (*ibidem*, s. 275–276).

⁵⁸ Zob. na ten temat: *ibidem*, s. 278.

Stanisława Barańczaka, nieporozumienia narosłe wokół etykietowania wedle wspomnianej antynomii (klasyk – romantyk) twórczości Zbigniewa Herberta⁵⁹. Oczywiście różnice intencji określanej bądź metaforą lampy, bądź zwierciadła pozostają różnicami w obrębie tego samego kulturowego systemu przedstawienia rzeczywistości. I dlatego też w poezji Herberta toczyć się może nieustanna i świadoma, jak ujął rzecz Edward Balcerzan, „gra konkurencyjna” między zdroworozsądkowym obrazem rzeczywistości a osobliwym światem wyobraźni. Najlepiej skomentował zresztą tę wewnątrzsystemową rywalizację sam poeta, który w tomie *Rovigo*, wydanym wkrótce po *Elegii...*, w utworze pt. *Zwierciadło wędruje po gościńcu*, jak zwykle nie bez ironii zapisał:

Mówią –
 że sztuka jest zwierciadłem
 które przechadza się po gościńcu

odbija wiernie realność
 to niesamowite dwunożne lustro

[...]

czasem sztuka odbija miraż
 zorzę polarną
 ekstazy nawiedzonych
 uczyty bogów
 otchłanie

[...] ⁶⁰

⁵⁹ Myślę oczywiście o polemicznych w tym zakresie partiach jego *Uciekiera z Utopii*. Londyn 1984.

⁶⁰ Z. Herbert: *Rovigo*. Wrocław 1992, s. 41. Motyw lustra w poezji Herberta, ograniczony wszakże do jednego tomu, śledzi O. Wójcik: *Motyw lustra w poezji Herberta (na podstawie tomu „Hermes, pies i gwiazda”)*. W: *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*. Red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski. Warszawa 2002, s. 53–59.



Dariusz Pawelec

Between a mirror and a lamp
 The role of a Romantic “metaphor of the mind” in poetry
 by Zbigniew Herbert on the basis of
Elegia na odejście pióra atramentu lampy
 [Elegy on the leaving of a pen an ink a lamp]

Summary

The late elegy by Zbigniew Herbert has so far been interpreted according to its literary order as reminiscence and farewell of concrete real objects remembered from childhood (a pen, ink, lamp). The author proposes to interpret this poem against a background of the motif of a lamp in all poetry by Herbert. The lamp, as opposed to a mimetic mirror, entails in art a transition from imitation to expression described above all by M.A. Abrams. A Romantic theory of cognition, in line with its deconstruction presented by J. Culler and S. Perry, becomes an important context to understand the poem and poetry by Herbert in general, especially the way of understanding the role of creative imagination it plays.

Dariusz Pawelec

Entre le miroir et la lampe
 Le rôle d'une « métaphore de l'esprit » romantique dans la poésie
 de Zbigniew Herbert à l'exemple du poème
Elegia na odejście pióra atramentu lampy
 [Élégie sur le départ de la plume de l'encre de la lampe]

Résumé

Les œuvres élégiaques tardives de Zbigniew Herbert ont été interprétées jusqu'aujourd'hui selon leur ordre littéral – comme des souvenirs et des adieux d'objets concrets et réels, gravés dans la mémoire depuis l'enfance (une plume, une encre, une lampe). L'auteur propose l'interprétation de l'oeuvre sur le fond de la présence du motif de la lampe dans toute la poésie d'Herbert. La lampe, en opposition avec un miroir mimétique, signifie dans l'art un passage de l'imitation à l'expression, décrit avant tout par M.A. Abrams. Une théorie romantique de connaissance, avec sa déconstruction présentée par J. Culler et S. Perry, devient un contexte important pour la compréhension de ce poème et de la poésie d'Herbert en général, et, en particulier, de la façon de concevoir le rôle de l'imagination créative dans cette production littéraire.