

Agnieszka Czajkowska

Dlaczego klasyk? Twórczość Zbigniewa Herberta w kręgu sentymentalizmu

Problem klasycyzmu poezji Herberta ma niemal tak długą historię, jak rozpoczęty debiutanckim tomem chronologiczny przyrost kolejnych zbiorów wierszy, sygnowanych jego nazwiskiem. Dyskusja, w której uczestniczyli najwybitniejsi krytycy, obejmowała zarówno samo rozumienie pojęcia (J.M. Rymkiewicz¹ – powtórzenie wiecznego wzoru, R. Przybylski² – ponowienie klasycznego ładu), jak i – związane z nim – usytuowanie twórczości autora *Pana Cogito* w sieci opozycji, wyznaczanych przez określone nurty polskiej literatury i tworzących rodzaj etycznego „uporządkowania naddanego” (S. Barańczak, wizja Herberta jako romantyka dzięki dostrzeganej w jego poezji postawie buntu wobec uznanych miar, później P. Śliwiński³ czy E. Balcerzan⁴) czy też poszukiwania ideologicznych uzasadnień dla kształtu świata przedstawionego jego poezji i eseistyki (A. Sandauer⁵ czy A. Zagajewski z J. Kornhauserem⁶). Obok myślenia w kategoriach większych „całości kulturowych” pojawiały się liczne próby bardziej drobiazgowego przypisywania Herberta do poszczególnych tematów,

¹ Na ten temat zob. S. Barańczak, rozdz. I, [w:] tenże. *Uciekinier z Utopii*, Kraków 1985 (mowa jest o książce J.M. Rymkiewicza, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967).

² R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] tenże, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

³ Zob. P. Śliwiński, *Poezja czyli bunt*, [w:] *Czytanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 151.

⁴ Zob. E. Balcerzan, *Głos w dyskusji z 28. 10. 2004*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, studia pod red. W. Ligęzy przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005, s. 386.

⁵ Zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 8.

⁶ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

motywów, postaci, gatunków rodem z „helleńskiej ojczyzny”, a także odczytania komparatystyczne, wiążące twórczość autora *Pana Cogito* z dziełami uznanych dwudziestowiecznych klasyków (Kawafis, Eliot). Zaprezentowane w koniecznym skrócie strategie lekturowe mają charakter historyczny, obejmują siódme i ósme dziesięciolecie XX wieku i, jak każdy model recepcji, wyrastają w równym stopniu z wykształconych, szkolnych czy akademickich, dyspozycji interpretacyjnych, co z potrzeby określenia indywidualności wspólnoty czytających, poddawanych modelującej presji bieżącej produkcji literackiej. Impulsem do sytuowania poezji Herberta w ramach kategorii klasycyzmu z pewnością był także utwór zamieszczony w *Napisie* w 1969 roku, noszący wyraźne znamiona poetyckiego credo. Wiersz *Dlaczego klasycy* przybierał kształt jawnej deklaracji estetycznej, motywowanej Herbertowską „filozofią na czas przetrwania”. Wbrew jednak przyjętym próbom umieszczania poezji autora *Struny światła* na mapie historii literatury, głos „współczesnego klasyka” nie brzmiał wcale w opozycji do romantyzmu jako nośnika historyczności w literaturze, tak przecież dotkliwie naznaczającej Herbertowski głos. Przypomnijmy przestrożę formułowaną jako konkluzja dwóch przywoływanych *exemplów*, znanych z historii:

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą
to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety⁷.

Herbertowski zestaw rekwizytów, określany jako deklaracja odwrotu od czułościowości i konformizmu, nosi znamiona przynależności do żelaznego repertuaru poezji sentymentalnej. Są to bowiem: dzbanek rozbity, żal, płacz, kochankowie, subiektywizm i koncentrowanie się na osobistych przeżyciach, skłonność do pomniejszania świata – mała rozbita dusza, mały brudny hotel, powtórzenia, wreszcie „świtanie tapet”, przywołujące scenerię księżycowych spotkań Laury i Filona oraz nacechowanie aksjologiczne w ramach określonej moralności. Wykroczenie poza ów świat nieautentycznej czułości dokonuje się dzięki ponowieniu horacjańskiej frazy – „co po nas zostanie”, która w jakimś sensie jest prezentacją poczucia przemijania i związanego z nim niepokoju, co w sentymentalnym świecie bez historii nie miało racji bytu.

Określanie klasycyzmu – jako postawy nie tylko estetycznej – w kategoriach opozycji wobec innych nurtów literackich stało się w tamtym czasie również

⁷ Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, [w:] tenże, 89 wierszy. *Wybór i układ Autora*, Kraków 1998, s. 49.

udziałem Wisławy Szymborskiej⁸. W wierszu zatytułowanym *Klasyk* (z tomu *Wszelki wypadek*, 1972), utożsamiającym klasycyzm z porządkiem, ale i z harmonią osiąganą kosztem redukcji i zamknięcia na przejawy życia, nurt przeciwstawiony jest romantyzmowi, któremu wypomniane zostało łzawe, małosłowne dziedzictwo sentymentalne. Ta ironiczna w gruncie rzeczy próba wypracowania „trzeciej drogi” dla poezji (bezpośrednia percepcja natury, pozbawiona podmiotowych, określanych jako kulturowe, filtrów), ukazuje sentymentalną kontrabandę, przemycaną pod marką romantyzmu. W perspektywie zaś historycznoliterackiej ilustruje szczególny status nurtu, współzyskującego z klasycyzmem i aktywnego w czasie kształtowania się romantyzmu, a także, jak pisze Teresa Kostkiewiczowa, przeżywającego swoją drugą młodość w dziełach poetyckich romantyzmu popularnego⁹. Sentymentalizm bowiem to, by sparafrazować Miłosza, „prąd bez imienia” – z racji braku zarówno świadomości terminologicznej¹⁰, jak i poetyki sformułowanej w chwili największej aktywności twórców skupiających się poza centralnym ośrodkiem kultury – stanisławowskiej Warszawy. Czesław Zgorzelski luki w wyposażeniu teoretycznoliterackim sentymentalizmu tłumaczy jego miejscem w twórczej i odbiorczej hierarchii – „To prąd dołów, styl «mas», dziedzina niższych, pogardzanych dotąd gatunków; to prąd na dorobku, żeglujący dopiero ku szerszym wodom literatury, ale wzbierający na sile romantyków w tempie nad podziw szybkim”¹¹. Dla romantyków – Mochnackiego i Siemieńskiego – sentymentalizm był synonimem literackiej wtórności¹². Ale już dla Mickiewicza, by pominąć jego praktykę poetycką, ujawniającą, na starcie, wspólnotę problemów myślowych oraz przydatność wypracowanych przez

⁸ „Kilka grud ziemi, a będzie zapomniane życie. [...] Unicestwiona zgaśnie niefortunna miłość. / Oczy przestaną łzawić. / Różowa wstążka przyda się córce sąsiadów. / Czasy, chwalić Boga, nie są jeszcze romantyczne. [...] Zabraną będzie z okna wazon z aloesem, / talerz z trutką na muchy i słoik z pomadą, / i odsłoni się widok – ależ tak! – na ogród, / ogród, którego nigdy tu nie było. [...]”, W. Szymborska, *Klasyk*, [w:] też, *Wybór wierszy*, Warszawa 1979, s. 177.

⁹ Zob. T. Kostkiewiczowa. *Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantyzmu (Zarys problemu)*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 3*, Wrocław 1981, s. 157.

¹⁰ „Istniejące słowniki nie poświadczają także występowania w piśmiennictwie polskiego Oświecenia takiej właśnie formy słowotwórczej, rejestrują natomiast należące do tej samej rodziny wyrazy: „sentymen”, „sentymentowi”, „sentymentalny”, T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm w literaturze polskiego Oświecenia. Zarys problematyki*, [w:] *Problemy literatury polskiego Oświecenia*, s. 237–238.

¹¹ Cz. Zgorzelski, *Powieść o czułych „filozofach”*, [w:] tenże, *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności (Szkice historycznoliterackie)*, Kraków 1978, s. 119.

¹² Obszernie problem obecności tradycji oświeceniowej, w tym sentymentalizmu i twórczości Franciszka Karpińskiego, w świadomości romantyków przedstawia Henryk Markiewicz, zob. *Literatura polskiego Oświecenia w opiniach doby romantyzmu*, [w:] tenże, *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Kraków 2007, s. 7–39.

sentymalizm konwencji estetycznych (np. w sonetach odeskich)¹³ i skupić się na refleksji metaliterackiej, prąd ten, reprezentowany przez Franciszka Karpińskiego, wspólnie z poezją Juliana Ursyna Niemcewicza, okazywał się przygotowaniem pod grunt nowej epoki w dziejach literatury¹⁴. Autor *Laury i Filona*, portretowany przez Mickiewicza z perspektywy wartości realizowanych przez literaturę romantyczną, posiada takie cechy, jak: szczerość i dążenie do oryginalności, wyczuwanie ludowej śpiewności i realia życia wiejskiego, wreszcie niezależność od formy i zawierzenie poetyckiemu natchnieniu. Pozbawiony jest natomiast zakorzenienia w dziejach religijnych ojczyzny i jej historii¹⁵.

Komentując w 2005 roku sentymalizm w duchu „nie podjętej szansy polskiej kultury”, Ireneusz Opacki sytuuje twórczość Karpińskiego w kontekście dokonania prądu w Europie, przede wszystkim dzięki myśli Jana Jakuba Rousseau. Píše:

W sentymalizmie – nic. Prąd, który na zachodzie Europy niesamowite triumfy odnosi i jest niesłychanie płodny, u nas, w Polsce, pojawia się tylko naskórkowo. Jest właśnie taki, jak w wierszu Karpińskiego: lży, jakieś miłości księżycowe i w zasadzie nic więcej. Cała potężna problematyka istnienia człowieka w zbiorowości, komplikacje, które wynikają z tej konieczności jakby kompromisu, uzgodnień między jednostką a instytucją, między indywidualnością a typowością, standardowością, to wszystko w polskim sentymalizmie jest nieobecne. Nie przyjmuje się u nas europejski sentymalizm. Wtedy się nie przyjmuje. I musimy tutaj przyznać kalectwo polskiego oświecenia i kalectwo naszej późniejszej tradycji, aż do dzisiaj¹⁶.

Ułomność polskiego sentymalizmu widzianego na tle nurtu europejskiego wynika przede wszystkim z braku „oswojonego” mechanizmu represji, jakim było w Europie państwo – instytucja tyleż ułatwiająca proces identyfikacji człowieka, co ograniczająca go jako jednostkę o określonej tożsamości. Sentymentalna apoteoza „przeżycia” jako fundamentu osobowości, ujawniającej swoje indywidualne właściwości, została w Polsce zakłócona przez prymat myślenia w kategoriach zbiorowości, zagrożonej przez kolejne rozbiory państwa. Problem Mickiewiczowskiego bohatera, który „szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”, jest w tym kontekście już wtórny, nadbudowany – rzecz bowiem w tym, że sentymalizm europejski poszukiwał znamion osobowości w warunkach swoistej „redukcji transcendentalnej”, samowiedza – zanim określiła się wobec zbiorowości – musiała dokonać się poprzez „wyczyszczenie” istnienia wobec zewnętrznych uwikłań i naleciałości. Była to sytuacja, jak pisze

¹³ Na ten temat zob. m.in. T. Kostkiewiczowa, *Tradycja sentymalizmu...*

¹⁴ Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi. Wykład XVI*, przeł. L. Płoszewski, [w:] *Dzieła*, t. 10, Warszawa 1955, s. 210.

¹⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Wykład XX*, [w:] dz. cyt., s. 249.

¹⁶ I. Opacki, *Sentymalizm – nie podjęta szansa polskiej kultury*, [w:] tenże, *Poznanie mnie po głosie... Literackie wykłady otwarte*, Katowice 2006, s. 22–23.

Bronisław Baczko, uprzywilejowana poznawczo, pozwalająca „oderwać się, odgrodzić od «systemów», od «dogmatycznego sceptycyzmu» filozofów, znaleźć właściwą postawę filozoficzną”¹⁷. Samotność, pojmowana nie emocjonalnie, lecz w kontekście procesów poznawczych, oznaczała więc niezależność od form zbiorowego myślenia i jako taka przywracała właściwą miarę uczestnictwu w społeczności. Nie oznaczała przy tym opozycji wobec klasycznego nurtu filozoficznego, reprezentowanego przez Kartezjusza. Píše George Poulet:

Czyż owo skrajne oczyszczenie, które się tu dokonuje, by ukazać nam byt wewnętrzny wyizolowany w świadomości samego siebie, nie przywodzi na myśl pewnego porównania? Czy nie ma innego myśliciela, który w wyniku podobnego przekreślenia otaczającego świata ograniczył się do bycia wyłącznie myślącą się myślą, egzystencją, której jedynym właściwie zamierzeniem jest w danej chwili postrzeganie siebie samej? Odpowiedź nasuwa się sama. Tak jak widzieliśmy, jakkolwiek różne byłyby te dwie myśli, czyste poczucie istnienia, takie, jakie wyraża Rousseau, wykazuje wyraźne podobieństwa do kartezjańskiego *Cogito*. Obie przedstawiają się w negacji wszelkiej rzeczywistości zewnętrznej jako potwierdzenie „ja” myślącego lub odczuwającego, które z bliskości z sobą samym wywodzi pewność własnego istnienia. Można by rzec, że tak u Kartezjusza, jak i u Rousseau, w tymczasowym wymazywaniu rzeczywistości ubocznej świadomość siebie pojawia się w sposób dość podobny – jako pozytywna siła pozbawiona wszelkich związków ze światem zewnętrznym, otwierająca się w pewnym sensie na dziewicze istnienie, którego nic nie poprzedza¹⁸.

Wspólnota sentymentalizmu i filozofii racjonalistycznej, zaobserwowana przez Pouleta w „metodzie” poznania, nie dość, że nie zaistniała w warunkach polskich, to i nie byłaby w Królestwie Kongresowym pożądana. Po latach Stanisław Brzozowski, projektując wizję dojrzałości dziejowej społeczeństwa polskiego, wiąże sytuację myślowego wyobcowania z formacją inteligencji polskiej i jako taką przedstawia w kategoriach intelektualnej i egzystencjalnej porażki. Sentymentalizm – złuda obiektywizmu – jest dla niego objawem kryzysu społecznego, synonimem postawy konsumpcyjnej i niechęci do świadomego kształtowania losu zbiorowości, co oznaczać musiało wzięcie odpowiedzialności za własne czyny¹⁹. „Domyślam się, skąd bierze się urok dziedzictwa Brzozowskiego – zdaje się ono obiecywać ostrą, pojęciową władzę nad literaturą, rząd dusz, i to dusz wybranych, tych, które rządzą innymi duszami”²⁰ – napisze po doświadczeniach „Solidarności” Adam Zagajewski, odwołując się do mitycznej wspólnoty „ducha” Polaków i widząc w pragmatyzmie autora *Legendy Młodej Polski* niebezpieczeństwo socjotechniki, totalitarnej manipulacji i pokusę inte-

¹⁷ Zob. B. Baczko, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, s. 279.

¹⁸ G. Poulet, *Myśl nieokreślona*, przełożył oraz wstępem opatrzył T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 95–96.

¹⁹ S. Brzozowski, *Etapy sentymentalizmu*, [w:] tenże, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstępem poprzedził A. Walicki, Kraków 1990, s. 388–398.

²⁰ A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, [w:] tenże, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002, s. 76.

lektualnego wygodnictwa. Trudno jednak przyznać rację adresatowi wiersza Zbigniewa Herberta – *Widokówka od Adama Zagajewskiego*, jeżeli pamiętać, że estetyzm, któremu hołduje, jest odczytany w wierszu jako rewers politycznego konformizmu.

Do podobnych wniosków, co Brzozowski – choć z innej perspektywy – dochodzi Antoni Gołubiew, widząc w problematyce uruchomionej przez sentymentalizm Rousseau kryterium oceny postaw ludzkich i ich wartości dla życia społecznego. Poprzez kantowski rozdział podmiotu przeżywającego od samego przeżycia, autor *Bolesława Chrobrego* definiuje sentymentalizm nie w kategoriach konwencji literackiej czy nurtu (Gołubiew widzi i w romantyzmie przejawy sentymentalizmu), z nieodzownymi rekwizytami, ale jako rodzaj aktywności, przejawiającej się w każdej dziedzinie ludzkiego życia. Kategoria ta staje się narzędziem diagnozy współczesnego autorowi, rozsypującego się pod wpływem czynników filozoficznych i historycznych, poczucia podmiotowości. Sentymentalne wobec tego jest przeżycie egocentryczne, niezwrócone ku przedmiotowi je wywołującemu, a przez to nieautentyczne. Pozwala to zdefiniować kategorię patriotyzmu:

Lecz czym jest przedmiot patriotycznego przeżycia, czym jest naprawdę ojczyzna? Rzecz chyba prosta: kraj, zamieszkujący go ludzie i wypracowana przez wieki kultura narodowa. Autentyczne przeżycie patriotyczne każe nam dla tak p o j ę t e j o j - c z y z n y (jako kochanego przez nas przedmiotu) żyć, a w razie konieczności nawet w obronie jej umrzeć. Ale „dla niej” znaczy realnie i konkretnie: d l a d o b r a k r a j u , l u d z i i k u l t u r y²¹.

W refleksji Gołubiewa antonimem pojęcia sentymentalizm staje się dojrzałość i męstwo, które wyrastają z obowiązku autentycznego „przeżycia” własnego losu i dyskwalifikują ucieczki do „sztucznych rajów”. Niebezpieczeństwo złudnego eskapizmu, oferowanego przez postawę sentymentalną, widzi również Andrzej Kijowski, który pisze:

A dalej – konserwatyzm i sentymentalizm polski, to znaczy potrzeba istnienia sfery, która wobec wszelkich przemian ostanie się bez zmian, potrzeba zachowania właśnie tego, co Polak kocha, co jest dla niego obrazem ojczyzny. Jest on ciekaw zmian i ciekaw świata i łatwo adaptuje się do nowego życia, ale tylko pod tym warunkiem, że będzie miał do czego wrócić i raz jeszcze przeżyć to, co było, jeszcze raz wstąpić do tej samej rzeki. Musi to mieć. a jeśli nie ma, nic nie kocha, niczemu się nie poświęca, nic nie ceni i wszystko wokół siebie niszczy. Familiarność, sobiepaństwo, sentymentalizm i konserwatyzm to wady narodowe. Wady narodowe to cechy charakteru, którym nie dano warunków rozwoju²².

²¹ A. Gołubiew, *Sentymentalizm*, [w:] *Poszukiwania*, Kraków 1960, s. 139–140.

²² A. Kijowski, *Co się zmieniło w świadomości polskiego intelektualisty po 13 grudnia 1981 roku?*, [w:] tenże, *Rachunek naszych słabości*, Warszawa 1994, s. 119.

Kategoria estetyczna przekładana przez Kijowskiego na język społecznej diagnozy okazuje się niemal Heideggerowskim „najniebezpieczniejszym z dóbr” – skrywa w sobie elementy umożliwiające trwanie wartości i jednocześnie pokusę anachronizmu w rozwoju osobowym i narodowym. „Pamiętka” okazuje się bronią obosieczną – tyleż chroni, co obezwładnia pamięć.

Zaprezentowane przykłady antropologicznego rozumienia sentymentalizmu wydają się odległe od deklaracji samego Herberta, który przecież pozostaje poetą. Warto jednak przytoczyć opinię, która – choć „warsztatowa” – pozwala na kontynuację procesu dookreślania „klasycyzmu” autora *Struny światła*. Bernadetta Kuczera-Chachulska powołuje się na słowa wypowiedziane przez Herberta 25 maja 1988 roku w Teatrze Narodowym:

O Karpińskim, którego jednak coś łączyło z epoką Mickiewicza, mówi Herbert: „Otóż Franciszek Karpiński był według mojego głębokiego rozeznania poetą wielkim – proszę zapisać nieodzowne słowo”. I do poetyckiej charakterystyki obrazów i „głosów” twórczości poety osiemnastowiecznego Herbert dodaje: „Karpiński zna te głosy jak nikt, posługuje się nimi surowo i wylewnie, sentymentalnie i z klasyczną powściągliwością zarazem, bowiem znamię mistrza jest boską równowagą, a my naśladowcy mówimy teraz mieszaniną powagi, żartu, wzniosłości i rzeczy powszechnych [...]. Jest najbardziej wytworny jak królowa grająca pasterkę w ogrodach Wersalu. Bowiem sprawą sztuki jest godzić wzniosłe z tym, co wulgarne, wielkie z tym, co małe”. Na marginesie: ten sam Herbert tworząc małą antologię sześciu wierszy, po Kochanowskim i Karpińskim przytoczy Słowackiego i Norwida²³.

Charakterystyka poezji Franciszka Karpińskiego, wypowiedziana przez Herberta, ilustruje z jednej strony jego miejsce na mapie historii literatury (pomiedzy klasycyzmem i sentymentalizmem), z drugiej, skierowanej na własności literackie, akcentuje heterogeniczność czy wręcz wielogłosowość tej twórczości, odnajdującej „boską równowagę” w świecie sprzecznych wartości. Zaskakujące dowartościowanie twórczości spod znaku arkadyjskiej idylli odbywa się z Mickiewiczowskiego punktu widzenia – Herbert akcentuje autentyczność, świeżość wzruszenia w opozycji do „mimetyzmu” współczesnej poezji, który posiada negatywne konotacje i jest oznaką jej degradacji²⁴. „Sprawą sztuki jest godzić wzniosłe z tym, co wulgarne, wielkie z tym, co małe” – powie, konstruując to przesłanie analogicznie wobec ironicznej frazy z *Ornamentatorów*: „nie jest sprawą sztuki / prawdy szukać to są rzeczy nauki”²⁵. Porównywanie wartości musi zawsze odbywać się na własną, nie tylko artystyczną, odpowiedzialność,

²³ B. Kuczera-Chachulska, *Co się stało z „nieskończonością”*. Kilka myśli o romantycznej idei w poezji XX wieku (Mickiewicz – Miłosz), [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszczuk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 179–180.

²⁴ Zob. Z. Herbert, *Antyepos*, [w:] tenże, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2000, s. 104.

²⁵ Z. Herbert, *Ornamentatorzy*, [w:] tenże, *89 wierszy...*, s. 139.

a jego wynikiem, w zgodzie z „odwróconą” poetycką deklaracją, pozostaje dążenie do prawdy, która umieszczona jest właśnie pomiędzy głosem „hycła i Horacego”²⁶.

W ów biegunowy obraz poezji zostaje włączony przez Herberta sentymentalizm, pojmowany w kategoriach niekoniecznie historycznoliterackich. Królowa grająca pasterkę w ogrodach Wersalu każe pamiętać o swoim przebraniu, ale i o okolicznościach odgrywanego spektaklu, które symbolizuje śmierć Mademoiselle Corday, naiwnej czytelniczki rewolucyjnych „książek zbójeckich”, oraz postać królowej Marii Antoniny z jednego z fragmentów *Barbarzyńcy w ogrodzie*, wpatrującej się w grobowiec Rousseau. Pomiedzy indywidualną decyzją a względami publicznymi rozgrywa się pośmiertny dramat autora *Emila*, który przypomina Herbert w eseju zatytułowanym *Wspomnienia z Valois*. Przeniesienie zwłok filozofa z ulubionego parku w Ermenonville – w którym przebywał od 1778 roku do śmierci – do Panteonu, obrazuje proces zawłaszczania jednostki przez majestatyczną pamięć zbiorową. Opis „serca Francji”, jak określa autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* odwiedzany przez siebie region, poczynawszy od tytułu sygnalizuje etymologiczne pokrewieństwo z pamiątką. Poza tym we *Wspomnieniach...* pojawiają się epitety „sentymentalna Francja”²⁷, „sentymentalny pejzaż jest dekoracją sentymentalnej ekonomii”²⁸ i rzeczowniki „umarłe sentymenty”²⁹, „sadzonki sentymentalizmu”³⁰, wreszcie metonimie historycznoliterackie: „czułe serca”³¹, „czuły linearyzm”³², „subtelny instrument wzruszeń i refleksji”³³, „zaduma filozoficzna i wzruszenia”³⁴, „płacz”³⁵, akcentowanie „prywatności”³⁶, „naiwności i uroczej nieporadności”³⁷ oraz miniaturowości:

Oglądanie miniatur i przeżywanie ich wymaga szczególnych dyspozycji i zdolności. Trzeba wejść w świat zamknięty szczelnie, jak szklana kula. Znajdujemy się po trosze w sytuacji Alicji w krainie czarów, która złotym kluczykiem otwiera drzwi i widzi najpiękniejszy chyba na świecie ogród, zbyt mały jednak, aby tam wejść. [...] Skiby oddzielone równo i zaplecione jak warkoczyki. W skibach wrony poszukują robaków. A że ob-

²⁶ Zob. K. Czajkowski, *Herbertowska poetyka stosowana „na odejście”*, [w:] *Wobec romantyzmu...*, s. 187–189.

²⁷ Z. Herbert, *Wspomnienia z Valois*, [w:] tenże, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1990, s. 185.

²⁸ Tamże, s. 199.

²⁹ Tamże, s. 201.

³⁰ Tamże, s. 198.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 187.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 200.

³⁵ Tamże, s. 202.

³⁶ Tamże, s. 184.

³⁷ Tamże, s. 186.

raz nie jest większy od dłoni i trzeba na nim było zmieścić zamek ze wszystkimi wieżami, robaków już nie dało się przedstawić, co zapewne malarza bardzo martwiło, gdyż jego głód prawdy był isticie flamandzki³⁸.

Sentymentalna miniatura, podobnie jak pełen urządzeń do wytwarzania wzruszeń ogród, jest w eseju Herberta przeciwstawiona zasadzie użyteczności i pośpiechowi charakteryzującemu współczesność. Ermenonville, prowincja, staje się świadectwem „ducha przeszłości” i paradoksalnej (niczym strzała Eleaty) możliwości wyrwania się spod presji historii. Paradoks ów przypomina sytuację spotkania z *Moną Lisą* Leonarda da Vinci, która świadczy, że od losu nie ma ucieczki, nawet jeśli obcowanie ze sztuką daje złudę wyzwolenia z własnej biografii.

Podobnie jak w eseju *Wspomnienia z Valois*, nieoficjalna pamiątka staje się w wierszach Herberta przepustką do pamięci w jej indywidualnym wymiarze. Jest znakiem tożsamości i dowodem prywatnej hierarchii wartości. W utworze *Pan Cogito o cnocie* uosobiona Cnota, staromodna niczym srebrna szkatułka na sentymentalne drobiazgi, przybiera taki właśnie, wygodny do schowania, miniaturowy kształt:

prawie ją można pochować
w srebrnej szkatułce
niewinnych pamiątek³⁹.

Pomijając wielostopniową ironię wiersza dokumentującego przynależność Herberta do formacji etycznej, wychowanej w szacunku do pojęcia *virtus* (zwracał na nią uwagę Stanisław Barańczak⁴⁰), warto zwrócić uwagę na stylistyczny szczegół – wszak pamiątki zwykle dają się schować do szkatułki. Użyty przez Herberta czasownik *pochować* swoją semantykę ogranicza do okoliczności pogrzebowych. Jeżeli więc szkatułka zaczyna przypominać trumnę, to miniaturyzację wartości, jaką jest po rzymsku pojmowana cnota, należy umieścić w granicach zakreślonych przez przesłanie Pana Cogito – świadectwa „mających umrzeć”. W innym wierszu umarła Maria Rasputin „porusza głęboko” Pana Cogito nie poprzez swe domniemane związki krwi z „ostatnim demonem ostatnich Romanowych”, ale dzięki ściskanej w ręku skórzanej torbie. Przekonany o „potrzebie ścisłości” liryczny bohater Herberta wylicza przedmioty, które mogły zmieścić się – w niepotrzebnym i psującym kompozycję fotografii – bagażu:

– petersburskie noce
– samowar z Tuły

³⁸ Tamże, s. 186–187.

³⁹ Z. Herbert, *Pan Cogito o cnocie*, [w:] tenże, 89 wierszy..., s. 129.

⁴⁰ Zob. S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia* (Zbigniew Herbert: „Pan Cogito o cnocie”), [w:] tenże, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 71–85.

- śpiewnik starocerkiewny
- skradzioną srebrną chochlę
 z monogramem carycy
- ząb świętego Cyryla
- wojnę i pokój
- perłę zasuszoną w ziołach
- grudę zamarzłej ziemi
- ikonę⁴¹.

Śmieszne pamiątki okazują się rekwizytami tragedii, rozgrywającej się już po rosyjskiej rewolucji i zbrodni dokonanej na carskiej rodzinie. Dotyczy ona statystki historycznego spektaklu i ukazuje miniaturowy dramat człowieka, mimo woli uwikłanego w monumentalne dzieje. W o tyle znaczącym, że odwołującym się do Hermesa⁴², wierszu Herberta *Prośba*, ma miejsce niemalże lozański rozrachunek, dokumentowany dodatkowo obecnością w tomie *Elegia na odejście* (kwalifikacja gatunkowa i dookreślenie „na odejście”). Dokonywane tutaj przewartościowanie wprzega w horyzont wieczności zbiór pamiątkowych przedmiotów, przechowywanych w szkatułce. Píše Herbert:

niech się stanie
by całe moje życie
mieściło się bez reszty
w hrabiny Popescu
szkatułce pamiątek
na której wyobrażony pasterz
na skraju dąbrowy
wydmuchuje z fujarki
perłowe powietrze

a w środku nieład
spinka
stary po ojcu zegarek
składana morska luneta
zasuszone listy
złoty napis na kubku
wabiący do wód
Marienbadu
laska laku
batystowa chusteczka
znak poddania twierdzy
trochę pleśni
trochę mgły⁴³.

⁴¹ Z. Herbert, *Pana Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu*, [w:] tenże, *Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1983, s. 62.

⁴² Na temat obecności greckiego boga w liryce Herberta zob. mój artykuł *Która lektura? Poezja Herberta wobec hermeneutyki*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6.

⁴³ Z. Herbert, *Prośba*, [w:] tenże, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 18.

Trop łożański, oprócz rozrachunkowej tonacji wiersza, widoczny jest również w uprzywilejowaniu kategorii przestrzennych: *w szkatułce, na której, na skraju, w środku, na kubku*. Marian Maciejewski zwracał przed laty uwagę na obecną w Mickiewiczowskiej liryce „z drugiego brzegu” faworyzację przestrzeni jako wyraz uwieczniającego sposobu myślenia o czasie⁴⁴. Obmywające kolejne etapy życia łyzy miały stać się elementem wywalczonego przez Mickiewicza poetyckiego kompromisu między trwaniem i przemijaniem. Herbert przestrzeń tę sprowadza do wymiarów szkatułki, która, jak trumna, ma być odpowiednim wyposażeniem „na wieczność”. Że mamy tu do czynienia z symboliczną biografią, przekonuje jeden zwłaszcza rekwizyt – batystowa chusteczka, stanowiąca rodzaj przypisu do poprzedniego tomu wierszy, *Raportu z oblężonego miasta*. „Znak poddania twierdzy” jest w gruncie rzeczy odwrotem od heroizmu jako postawy wobec historii i próbą schronienia w zamkniętej przestrzeni własnej prywatności.

Drobiazgowo domniemanie i wyliczanie Pana Cogito sytuują się zawsze obok wielkich wydarzeń, stanowiąc rodzaj osobowego kontrapunktu dla przemian dziejowych. Sterylny porządek kolejowej rampy też przecież zakłócały nadzieje staruszki, niosącej zwłoki kanarka, i drwala ściskającego siekierę w rękę. Pogodzeni z wyrokiem sądu ostatecznego „w zaciśniętych pięściach chowają / strzępy listów wstążki włosy ucięte i fotografie”⁴⁵. W *Pożegnaniu września* o klęsce kampanii zaświadcza guziki, „krawieckie” zaś metafory („płasko przyszytych do wrzosowisk”⁴⁶) z sarkazmem umieszczają bohaterów września w przestrzeni salonu, przeznaczonego do uprawiania zdawkowej konwersacji i haftu. Wreszcie uosabiający silną władzę boski Klaudiusz, w zgodzie ze zrekonstruowaną koncepcją drobiazgu, wyznaje w wierszu Herberta swoją nieumiejętność koncentracji na szczegółach:

przeciążony tyloma pracami
mogłem się mylić w szczegółach⁴⁷.

Podobna deklaracja staje się udziałem chóru zwolenników nowego porządku z *Prologu*. Wszak akces do współczesności miał się odbywać kosztem „wyrzuconych pamiątek” i „spalonych wspomnień”.

Poszczególność w twórczości autora *Struny światła* buduje swoje znaczenie w opozycji do zbiorowości. „Solidarność” i „samotność”, w znaczeniu nadanym

⁴⁴ Zob. M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. (Czas i przestrzeń w liryce łożańskiej), [w:] tenże, *Poetyka – Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 89.

⁴⁵ Z. Herbert, *U wrót doliny*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 54–55.

⁴⁶ Z. Herbert, *Pożegnanie września*, [w:] tenże, *Wiersze...*, s. 9.

⁴⁷ Z. Herbert, *Boski Klaudiusz*, [w:] tenże, *89 wierszy...*, s. 69.

przez Zagajewskiego, bliskim przypominanemu ostatnio wierszowi Jacka Kaczmarskiego *Mury*, zdaje się wyznaczać bieguny poczucia obywatelskiego obowiązku Herbertowskiego kronikarza obłązonego miasta. Zbiorowy podmiot raportu stoi w sprzeczności ze „zbyt starym” ja. Miasto przeciwstawione jest „mrowiu wojsk”, samotność przegranych widoczna jest dopiero w kontekście liczby mnogiej sprzymierzeńców, jeden ocalały – ma nosić pamięć o wielu poległych obrońcach. W przestrzeni gatunkowej metarefleksji uwikłanie poety w zbiorowy obowiązek i jednoczesną próbę ocalenia pojedynczego głosu wyraża „poślednia” rola kronikarza obłążenia – nie wieszczą, ale i nie bezimiennego uczestnika walki. Kompromis, który należało zawrzeć z „czasem marnym”, wcześniej przybierał inne kształty: poetyckiej rozmowy z Ryszardem Krynickim, kontekstem „grona zimnych czaszek” bohaterów zbiorowej wyobraźni, wspomnianej wcześniej korespondencji z Adamem Zagajewskim czy wreszcie deklaracji przynależności do określonej w przestrzeni doświadczenia, a nie kultury, ojczyzny – nie helleńskiej, rzymskiej czy średniowiecznej⁴⁸.

Deklarowana w wierszu *Prośba* próba schronienia w prywatności, wcześniej zaznaczana kontrapunktową obecnością „pamiętki”, zawsze jednak u Herberta pozostaje „podszyta” historią. *Powrót prokonsula*, przewrotna aktualizacja sentymentalnego motywu powrotu na wieś w ucieczce od zgiełku miasta i fałszywych uroków dworu, przekonuje, że od uczestnictwa w wydarzeniach dziejowych w rzeczywistości uchronić się nie da. Nie można bowiem z dobrą wiarą powtórzyć gestu Franciszka Karpińskiego, który w swoim *Powrocie z Warszawy na wieś*, ze świadomością życiowej przegranej zamyka się w domu przed tym, co zewnętrzne i publiczne. Dojmujące uczucie klęski, wyrażane przez autora *Laury i Filona*, jest efektem bierności i braku umiejętności twardego obstawania przy swoich racjach. Ucieczka od świata dworu to więc swoista próba obrony wierności samemu sobie – „świętej cnoty”, co w „wieku dzisiejszym nic nie daje chleba”⁴⁹. Karpiński w swojej ocenie obowiązków publicznych jednoznacznie potępia płynącą z uczestnictwa w życiu społecznym utratę niezależności:

Trzeba wyznać, jak było, że coś mi dawano:
Ale wszystkie godziny życia kupić chciano,
Żebym, wieczny niewolnik, nosił jarzmo czyje,
Żył cały komuś, a sam zapomniał, że żyję⁵⁰.

W wierszach Herberta inaczej – udział w życiu społecznym jest kwestią wyboru, ale dokonywanego nie na poziomie egzystencji. „Użyteczność” wydaje się

⁴⁸ Z. Herbert, *Odpowiedź*, [w:] tenże, *Wiersze...*, s. 99.

⁴⁹ F. Karpiński, *Powrót z Warszawy na wieś*, [w:] *Świat poprawiać – zuchwale rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, opracowali T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Kraków 2004, s. 281.

⁵⁰ Tamże.

przecież nieodpartym wyzwaniem, powrót prokonsula jest tylko kwestią czasu, a przynależność do wspólnego losu – z góry dana. Przedmiotem decyzji jest więc poziom samowiedzy. Ta zaś nie może być przedmiotem „natury”, do której wracał Karpiński, ale „kultury” – „sprawy smaku”, łączonej przez Dawida Hume’a z cnotą, a rozumianej przez Herberta na „rycerski” sposób.

Moralizatorski, reprezentowany przez autora *Sprawdzian smaku*⁵¹ i Rousseau, aspekt literatury sentymentalnej jest w tej poezji stale obecny. „Nie należy zaniedbywać nauki o pięknie”⁵² – powie przecież Herbert w wierszu *Potęga smaku*, zakorzeniając doświadczenie obcowania ze sztuką w przekonaniach etycznych. Trudno nie znaleźć w tej wypowiedzi lekcji Hume’a, który „częste badanie i oglądanie pewnych postaci piękna”⁵³ wliczał w poczet czynności sprzyjających wychowaniu człowieka.

Edukacja sentymentalna, nakierowana na indywidualność, wykluczała kategorię użyteczności społecznej jednostki. Herbert pisze we *Wspomnieniach...* o doświadczeniu wychowawczym markiza Rene de Girardin, twórcy ogrodu w Ermenonville, który kierował się zasadami *Emila*, „na przykład umieszczał na szczycie wysokiego słupa koszyk z obiadem i kazał się malcom po niego wspinać”⁵⁴. Konstatacja narratora pozostaje, przy założeniu obiektywizmu relacji, jednoznaczna – „Mimo to dzieci wyrosły na ludzi normalnych i doszły nawet do znacznych godności”⁵⁵.

Rozziew między poczuciem indywidualności a obowiązkami wynikającymi z życia w zbiorowości jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech samopoczucia Herberta – poety. Problem ma wymiar nie tylko pokoleniowy – wszak trudno „z dobrą wiarą” zakwalifikować autora *Struny światła* do którejkolwiek z formacji wyszczególnianych przez historyków literatury XX wieku. Poetyka jego utworów również bywała określana niejednoznacznie – jako prezentująca cechy awangardowe i klasyczne zarazem, łącząca tęsknotę za „formą odporną na działanie czasu” i „mowę, która jest jak piasek”. Chwiejna równowaga głosów, o której Herbert mówił podczas wieczoru autorskiego, komentując wiersze Karpińskiego, wydaje się elementem twórczości jego samego. Sentymentalizm – to jeszcze jeden składnik jego estetycznego uposażenia, tak samo poddawany krytyce i konfrontowany z wartościami odmiennymi. Z pewnością nie jest to „języczek wagi” z *Trzech studiów na temat realizmu*, który mógłby przesądzić o jakimkolwiek estetycznym wyborze. Choć utwór *Pięciu* deklaruje, że „można /

⁵¹ Zob. D. Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przekład T. Tatarkiewiczowej, w oprac. i ze wstępem W. Tatarkiewicza, Warszawa 1955.

⁵² Z. Herbert, *Potęga smaku*, [w:] tenże, *Raport z oblężonego...*, s. 75.

⁵³ D. Hume, dz. cyt., s. 202.

⁵⁴ Z. Herbert, *Wspomnienia z Valois*, [w:] dz. cyt., s. 199.

⁵⁵ Tamże.

używać w poezji imion greckich pasterzy”⁵⁶, to jednak gest ów wykonywany jest ze „śmiertelną powagą”. W poezji Herberta świadomość dominuje nad uczuciem, dyscyplina nad pokusą naiwności. Wydaje się jednak, że ta intelektualna równowaga widziana z pominięciem tęsknoty za „pamiętką” i jej historycznoliterackimi konotacjami – klasycyzm Herberta czyni uboższym.

Summary

Why a Classic? The Works of Zbigniew Herbert in the Circle of Sentimentalism

The works of Zbigniew Herbert are most frequently interpreted in the terms of classicism, which is understood as the “everlasting now” of the ancient ethics and esthetics. However, certain elements allowing us to place Herbert’s poetic world in the circle of sentimentalism appear in his artistic manifesto “Why the Classics?” itself. Those elements include his tendency to use diminutive forms, to reduce the surrounding world and his sentimentality. The coexistence of those two poetic trends, namely classicism and sentimentalism, is the contemporary figure of the historic-literary situation, in which the latter trend frequently completed the former one and unofficially became a counterpoint, also for romantic authors. The historic-literary identification of Herbert, supported by numerous poetic examples, constitutes the appreciation of sentimentalism and an attempt to instill it with the ethical burden of the West European thought (J.J. Rousseau), mostly with the issues of reciprocal factors of individuals and societies, patriotic duties or the importance of historical events. When interpreted outside the context of sentimentalism, Herbert seems to be limited and less firmly rooted in historic-literary realities.

⁵⁶ Z. Herbert, *Pięciu*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane...*, s. 87.