

Marek Kazimierz Siwiec
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Zbigniew Herbert – twórca i źródło. Droga do źródła i źródło w wierszu *Ścieżka*

„Jestem oto we Włoszech to znaczą na kolanach przy źródle. Jest tu nieprzytomnie pięknie i chodzę cały spuchnięty ze szczęścia.² [...] Jestem tak jak kazałeś w Orvietto. Zgadza się wszystko: trawa na placu i katedra, którą obchodzę z wszystkich stron i zupełnie nie mogę sobie dać z nią rady. [...] Sam rozumiesz, że oczy mi wyłażą i tylko w nocy wracają na swoje miejsce i to nie zawsze”³ – pisze Zbigniew Herbert w liście do Czesława Miłosza z 17–18 lipca 1959 r.

Czym jest dla poety źródło i jakie sensory skrywa? W tych rozważaniach staram się naszkicować punkt widzenia, który nazywam źródłowym, a z którego można by ukazać, przynajmniej w jakiejś mierze, szczególny wymiar problematyki twórcy w poezji Herberta. Dokładniej zaś, chciałbym przede wszystkim pokazać, iż twórcę określa zdolność do szczególnej przemiany. Przemiana ta stanowi bodaj najistotniejsze doświadczenie, dzięki któremu mogą powstawać nowe wartości.

¹ Szkic ten stanowi część większej pracy poświęconej problematyce twórcy i źródła w dziele Zbigniewa Herberta. Główne składniki tej macierzystej pracy nieobecne w tym szkicu to szersza refleksja nad problematyką źródłowości oraz utworami *W drodze do Delf (Zbigniew Herbert – twórca i źródło, Droga twórcy w utworze W drodze do Delf, [w:] W kręgu literatury i języka, Analizy i interpretacje, pod red. M. Michalskiej-Suchanek, Prace Naukowe Gliwickiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości, Seria Filologia, t. 2, Gliwice 2011, s. 32-40)* i *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (refleksje nad tym utworem zawarłem w szkicu *Zbigniew Herbert – twórca i źródło, Droga do źródła i twórcze źródło w wierszu Modlitwa Pana Cogito – podróżnika, [w:] Literatura i język, Szkice opisowe i komparatystyczne, pod red. M. Michalskiej-Suchanek, Prace Naukowe Gliwickiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości, t. 1, Gliwice 2010, s. 37-46*). Odniesienia Herberta do antyku, Sokratesa i myśli F. Nietzschego rozważam w szkicu: *Zbigniew Herbert – ku tajemnicy Sokratesa, „Filo-Sofija”, 2010, nr 2, s. 7-28*.

² *Zbigniew Herbert Czesław Miłosz. Korespondencja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2006, s. 15.

³ *Ibidem*, s. 16.

1. Pytania i uwagi wstępne

Na czym jednak polega owa twórcza przemiana? Kim jest twórca w dziele, a zwłaszcza w poezji Zbigniewa Herberta, i jak można by określić twórczość w jego ujęciu?

Sądzę, iż szczególne znaczenie dla uchwycenia tej przemiany w poezji Herberta mają odwołania do filozofii, a zwłaszcza do owego źródłowego wymiaru myślenia filozoficznego, na który poeta wskazuje jako na „przeżycie filozoficzne”. W szkicu staram się pokazać, że w jego poezji oraz przemyśleniach estetycznych można odnaleźć źródłowe doświadczenia, w których skrywa się i „przegląda” jego duchowy autoportret, czyli autowizerunek jako twórcy. Znaczące rysy autoportretu kryją się w – jakże bliskich poecie – symbolach drogi (ścieżki, podróży) i źródła.

Refleksyjne spojrzenie Herberta na symbol źródła, które ukazuje ten kontekst, zawiera jego wypowiedź z listu do Czesława Miłosza z 17 lutego 1966 r.:

Coraz bardziej jestem pewny tego, że to źródło, które tak łatwo zasypać, bije z powodu pewnych jakości duchowych autora, a nie opanowania techniki czy mistrzostwa języka. Napiszę kiedyś o tem przeciwko bubkom z awangardy. Jakości: bezinteresowność, zdolność kontemplacji, wizja utraconego raju, odwaga, dobroć, współzucie, pewna mieszanina rozpacz i humoru.

Nigdy nie pisać po to, że nagle uświadamia się iż trzeba „zamknąć” jakiś okres, „podsumować” przejść w inną „fazę”. To musi wynikać naturalnie a nie na siłę. Akceptacja własnych ograniczeń to co mówili mądrzy Chińczycy „szukaj talentu w swoich nieudolnościach”. A także zgoda ręki z duszą.

Myślę że ja też chciałem w swoich wierszach komuś pomóc (jeśli nie ocalić); i marzyłem o tem, żeby pozostał po mnie jakiś fresk w kościele.⁴

W tym ujmującym zestawie „jakości duchowych autora” widać ważne rysy duchowego autoportretu poety i odniesienie do zadania twórczego.

Stąd pytanie o twórcę i źródło można by rozumieć jako pytanie o autowizerunek Zbigniewa Herberta jako twórcy, który, jak sądzę, można odnaleźć zwłaszcza w jego poezji. Można rzec, iż poeta przejawia szczególną wrażliwość na sferę tego, co źródłowe. W jego twórczości łączy się to z poszukiwaniem drogi prowadzącej do źródła oraz odwołaniami do „przeżycia filozoficznego”. Takie nastawienie można uznać za wyraz źródłowości. W związanych z tym nastawieniem symbolach upatruję główny czynnik i moment twórczej przemiany.

Szczególny charakter tej drogi jako drogi twórcy podkreśla jego stwierdzenie z jednego z wywiadów, że zawsze trzeba płynąć pod prąd, bo z prądem płyną tylko śmiecie.

2. Źródłowość – wizja filozofii i poezji

Nie ulega kwestii, iż Zbigniew Herbert należy do poetów filozofujących i filozoficznych. W jego dziele, a zwłaszcza w poezji i przemyśleniach estetycznych,

⁴ *Ibidem*, s. 57.

sukrywa się szczególna wizja filozofii. Wydaje się to znamionym rysem jego twórczej postawy. Jak można by określić tę wizję i związane z nią pojmowanie filozofii i poezji?

A. Pierwiastek filozoficzny – źródłowość

Herbert nie tylko filozofuje w poezji spontanicznie, żywiołowo, jak czyni to wielu poetów; nie tylko podejmuje w poszczególnych utworach rozmaite zagadnienia filozoficzne – co nie zdarza się zbyt często w poezji – jak np. smaku, wyobraźni, cnoty czy duszy, ale, co dość wyjątkowe, próbuje w dociekaniach filozoficzno-estetycznych oraz w wierszach ukazać charakter i miejsce filozoficznego wymiaru czy też pierwiastka w poezji. Innymi słowy podejmuje refleksję nad filozoficznym charakterem własnej poezji, czyli nad jej filozoficznością. Przemyśliwa nad jej źródłami, środkami i różnymi filozoficznymi kontekstami.

Pierwiastek filozoficzny w poezji Herberta stanowi instrument jego poetycko-filozoficznego samookreślenia. Herbert w swojej poezji prowadzi krytyczny i wręcz polemiczny dialog z filozofią. Dialog ten umożliwia znalezienie takiego punktu widzenia, z którego poeta lepiej widzi własne poetyckie dążenia. Może je dokładniej oświetlić. Jego krytyczna refleksja dotyczy zwłaszcza tradycji filozoficznego myślenia skoncentrowanej wokół kategorii bytu. Ten pierwiastek filozoficzny nabiera w poezji i przemyśleniach estetycznych Herberta źródłowego charakteru. Przypuszczam, iż tym, co stanowi o szczególnym charakterze źródłowości w poezji Herberta jest poszukiwanie źródłowości, która byłaby ważna zarówno dla filozofii, jak i poezji.

B. „Pytanie iście faustowskie” – „Wolę p r z e ż y w a ć filozofię”

W korespondencji z Henrykiem Elzenbergiem znajdujemy intuicje i sformułowania dotyczące jego odniesienia do filozofii, tj. wizję i pojmowanie filozofii przez młodego poetę. W liście z 2 listopada 1951 r. pisze:

[...] postawiłem sobie – jako odpowiedź na list Pana Profesora – pytanie, czego ja właściwie szukam w filozofii. Pytanie iście faustowskie i może przyzwoiciej byłoby zapytać się: czego filozofia ode mnie wymaga, jakie obowiązki nakłada na mnie ta dyscyplina. Odpowiedź na pierwszą, bardziej „moją” wersję pytania wypada dla mnie zgoła kompromitująco. Szukam wzruszeń. Mocnych wzruszeń intelektualnych, bolesnego napięcia rzeczywistości i abstrakcji, jeszcze jednego rozdarcia, jeszcze jednej, głębszej niż osobista, przyczyny do smutku. I w tym subiektywnym mętliku zagubiły się szacowna prawda i wzniosła norma, zatem nie będę przyzwoitym uniwersyteckim filozofem. Wolę p r z e ż y w a ć filozofię niż ją wysiadywać jak kwoka. Wolę, aby była bezpłodnym szarpaniem, jakąś osobistą sprawą, czymś co idzie wbrew porządkowi życia, niż profesją.⁵

W tym czasie Herbert wczytywał się w dzieła filozofów (m.in. w związku z przygotowaniem do egzaminu z filozofii). Z listów do Elzenberga i dołączonych

⁵ *Ibidem*, s. 12.

wierszy dowiadujemy się, że czytał Marka Aureliusza (wiersz *Do Marka Aurelego* w liście z 16 grudnia 1951) i Pascala (wiersz *Trzcina* w liście z 17 listopada 1951). W wierszu *Trzcina* odwołania do Pascala mają bezpośredni charakter: pierwsza i ostatnia strofa zawierają powtórzone, niemal dokładne, Pascalowskie sformułowania („Nieco mgły / kropla wody / jak mówi Pascal / wystarczy” w strofie pierwszej i w ostatniej „nieco mgły / kropla wody / wystarczy”). Konkretnie motywy myśli Pascala, chociaż bardziej przetworzone, można też znaleźć w drugim utworze, jak np. obraz „ślepego wszechświata” bijącego „w zmysłów pięć / jak w wątlą lirę”. Położenie akcentu na „przeżywanie”, na to, co indywidualne i subiektywne, na wzruszenie, napięcie, rozdarcie świadczy, jak sądzę, iż duch myśli Pascala towarzyszy Zbigniewowi Herbertowi w całej jego twórczej drodze, więc nie tylko w postaci tych, jakże wyraźnych odwołań i motywów, właściwych młodemu poecie. Duch ten wpływa też na jego wizję i pojmowanie filozofii. „Subiektywny mętlik” przeciwstawiony „szacownej prawdzie i wzniosłej normie” filozofa uniwersyteckiego wskazuje, iż jest to wizja filozofii bliska zapisowi duchowych rozterek i borykań z życiem, filozofii szukającej mocnych rzutów myśli, esencjonalnych rysów, olśnień, nie zaś systematycznych roztrząsań i systemowych ujęć. Znamienne wydaje się określenie, że filozofia jest „czymś co idzie wbrew porządkowi życia”. Widać w tym załączek oporu i zarzewie buntu przeciwko – co nietrudno zgadnąć – porządkom panującym w różnych rejonach i wymiarach ówczesnej rzeczywistości. W kontekście filozoficznym przejawia się to np. w krytycznej uwadze o Tadeuszu Krońskim („bo prof. Kroński T.J. budzi we mnie zupełne zniechęcenie do filozofii”⁶) oraz kąśliwej wzmiance o „zaszaffionej filozofii” („W Warszawie będę wydany na łup zaszaffionej filozofii”⁷). Postawa taka zakładała odrzucenie pokusy wstąpienia w „nowy życia strumień” (*Prolog*) i wybór płynięcia pod prąd („Płynę pod prąd a oni ze mną”, *Prolog*). Ale ten duch buntu i oporu wiąże się z poszukiwaniem własnej drogi twórczej, rzekłbym, na własny rachunek i ryzyko, czyli z wyraźną świadomością koniecznej ceny owego „bezpłodnego szarpania”.

Trzeba też podkreślić, iż rozważana wypowiedź Herberta jest odpowiedzią na syntetyczne ujęcie Elzenberga, w którym poezja zostaje określona jako swoisty „pokarm” dla filozofowania i sfera intuicyjnego rozpoznawania rzeczywistości. Stąd poezja zdolna jest wchłaniać i przyswajając ledwo wykluwające się pomysły i torować drogę pojęciowemu uchwytowaniu⁸.

⁶ *Ibidem*, s. 17-18.

⁷ *Ibidem*, s. 10. Postać Tadeusza Juliusza Krońskiego sportretował Czesław Miłosz jako Tygrysa w *Rodzinnej Europie*. Kroński, jak wiadomo z jego listów do Miłosza opublikowanych w tomie korespondencji noblisty z pisarzami *Zaraz po wojnie*, lękał się romantycznych pierwiastków w polskiej tradycji i bronił panowania rozumu w duchu Hegla i Marksa, a w niektórych listach do Miłosza posuwał się do skrajnych sformułowań zwłaszcza w niszczycielskim podejściu do tradycji romantycznej. Poruszałem te kwestie w: *Los, zło, tajemnica. Ku twórczym źródłom poezji Aleksandra Wata i Czesława Miłosza*, Wyd. Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 233-264. Natomiast druga uwaga Herberta dotyczy postaci Adama Schaffa, głównego marksistowskiego filozofa w Polsce lat pięćdziesiątych XX w.

⁸ H. Elzenberg: „pisanie wierszy może istotnie by przeszkadzało w filozofowaniu takim, powiedzmy, jak u nas Ajdukiewicz; [...] A w filozofowaniu takim, jak ja jestem je skłonny rozumieć, nie przeszkodzi bynajmniej.

Sądzę, że przywołane określenia młodego poety ukazują stan jego świadomości estetycznej, ale również jego poetyckie i, w pewnym znaczeniu, filozoficzne dążenia. Mają więc charakter programowy. Chciałbym się jeszcze zatrzymać na tych sformułowaniach odnoszących się do poszukiwania „mocnych wzruszeń intelektualnych” oraz „napięcia rzeczywistości i abstrakcji, jeszcze jednego rozdarcia, jeszcze jednej, głębszej niż osobista, przyczyny do smutku”. Za tymi sformułowaniami, a zwłaszcza za poszukiwaniem owej „przyczyny do smutku” kryje się, jak przypuszczam, dążenie do odnalezienia punktu widzenia, który umożliwiłby refleksję nad cierpieniem i jego rozumienie – „żebym rozumiał innych ludzi inne języki inne cierpienia” (*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*). Czyli kryje się uwrażliwienie na cierpienie i zmaganie się z jego naporem, swoiste otwarcie się na różne sensory i wartości z nim związane. Oznacza to próbę poszukiwania czegoś, jakiejś płaszczyzny, z której można by zobaczyć w nowym świetle rzeczywistość cierpienia. Twórczość i poezja stanowiłyby wyraz owej „jeszcze jednej, głębszej niż osobista, przyczyny do smutku”. Można w tym dostrzec niejako *in nuce* związek egzystencji, jakże ważny dla poety, z poznaniem etycznym i estetycznym. Późniejsze motywy wyobraźni jako „narzędzia współczucia” (*Pan Cogito i wyobraźnia*) i „smaku, w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia” (*Potęga smaku*) są tego dobrymi przykładami. W etyczno-estetycznej wrażliwości i poetyckiej świadomości Herberta kryje się wspaniała zdolność łączenia w poetyckim dyskursie kategorii myślenia filozoficznego, w tym etycznego i estetycznego.

C. Ku „refleksji pierwotnej” i źródłowemu twórczemu doświadczeniu

Ta wizja filozofii, którą określa formuła „p r z e ż y w a ć filozofię” okazuje się nośna, zaś późniejsze przemyślenia czynią ją jeszcze bardziej pojemną i owocną, rozwijają ją i wzbogacają. W nich Herbert zmierza do określenia miejsca i charakteru pierwiastka filozoficznego w poezji. Sądzę, iż przemyślenia te można potraktować jako odnoszące się do źródłowego wymiaru filozofii. W wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Taraniencie mówi o filozofowaniu w poezji jako „przeżyciu filozoficznym” i „pierwotnej refleksji”. Określenia te wskazują na źródłowy sens owego wcześniejszego „przeżywania filozofii”: „wydaje mi się, że »filozofowanie« w poezji przypomina refleksję pierwotną, jak na przykład wczesnych myślicieli jońskich. W tych wypadkach aparat pojęciowy nie jest rozbudowany, natomiast większa jest waga intuicji filozoficznej”⁹. A dalej rozwija tę myśl:

Poezja „filozoficzna” jest więc tylko możliwa jako pierwotna refleksja. To, co interesuje mnie teraz w filozofii, a także interesowało dawniej, określiłbym jako

Przeciwnie: bywa dla niego pokarmem. Mówiąc zupełnie serio: pewne głębiej sięgające pomysły, intuicje, apercepcje rzeczywistości mają szansę zjawić się (i s k o n d e n s o w a ć) właśnie w słowie twórczo-poetyckim i w postaci poetyckiej koncepcji: potem może przyjść analiza pojęciowa, dokonać na nich swoich dziwnych manipulacji i przerobić je na mądrość najbardziej już patentowaną” (*Zbigniew Herbert. Henryk Elzenberg. Korespondencja*, Wydawnictwo Zeszyty Literackie, Warszawa 2002, s. 11).

⁹ Z. Taranienco, *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 425.

„przeżycie filozoficzne”; nie punkt dojścia, ale napięcie emocjonalne, znane także odkrywcom w dziedzinie nauk ścisłych przed ostatecznym rozwiązaniem, to szczególne spięcie woli, myśli i uczucia, gdy zbliżamy się – albo tak nam się zdaje – do wydarcia tajemnicy.¹⁰

W tych dociekaniach Herberta na szczególną uwagę zasługuje odniesienie do sytuacji tworzenia i twórczości. Czyli „nie punkt dojścia”, ale szczególny punkt wyjścia, tj. sytuacja, kiedy w wyniku nagromadzenia twórczych sił rodzi się ześrodkowująca je, olśniewająca wizja i pojawia się przecucie nowej wartości. W liście do Miłosza z 18 lipca 1958 r. Herbert pisze: „Niemniej proszę przyjąć *Tren Fortynbrasa* na własność to znaczy ofiarowuję Panu nie tylko ten rękopis, ale także »ś w i ę t ą c h w i l ę p o c z ę c i a «”¹¹. To sformułowanie, którego znaczenie zostało podkreślone przez poetę rozstrzelonym pismem odnosi się, jak sądzę, do chwili twórczego skupienia, tj. do doświadczenia twórczości.

Trzeba podkreślić, iż poeta odwołuje się do szerokiego pojęcia twórczości, które nie ogranicza się do sfery sztuki czy poezji. Jest to pojęcie twórczości ludzkiej, które jest trzecim podstawowym pojęciem twórczości po pojęciach twórczości boskiej (twórcą jest Bóg) i twórczości artystycznej (twórcą jest poeta i artysta). Pojęcie to zaczęło się kształtować pod koniec XIX w. i znaczącą rolę w jego kształtowaniu odegrała myśl Fryderyka Nietzschego, a zwłaszcza jego koncepcja nadczłowieka jako twórcy. Herbert operuje szerokim pojęciem twórczości, gdyż włącza do sfery twórczej badania naukowe i uczone. Szczególnie ważne jest też odniesienie do filozofii i intuicji filozoficznej.

D. „Mieszanie się” podmiotu i przedmiotu – czyli „Ten »flirt« tzw. podmiotu z przedmiotem”

Rozróżnienie podmiotu i przedmiotu stanowi podstawowy rys i instrument filozoficznego myślenia, który pozwala w znacznej mierze zbliżyć się do jego istoty czy struktury. Z rozróżnieniem tym i z kryjącym się w nim bogactwem ich wzajemnych relacji, czyli odniesień i przeciwstawięń między tymi elementami, związana jest szeroka gama możliwości filozofowania. Możliwości te pozwalają na filozoficzne projektowanie różnych stopni subiektywizacji i obiektywizacji rozważanej problematyki. W rezultacie możliwe staje się docieranie, droga czy podróż poprzez uzyskiwanie różnych stopni uniwersalizacji do wielkiej krainy uniwersalnych sensów. Poezja Herberta staje się podróżą pełną poetyckich i filozoficznych widoków. Rozróżnienie podmiot – przedmiot jest szczególnie znaczące dla pojmowania losów filozofii nowożytnej i współczesnej.

W wierszu *Chciałbym opisać* (Hpig) Herbert odnosi się do tych podstawowych kategorii filozoficznego myślenia, jakimi są podmiot i przedmiot:

¹⁰ *Ibidem*, s. 426.

¹¹ *Zbigniew Herbert. Czesław Miłosz. Korespondencja*, s. 11.

tak się miesza
 tak się miesza
 we mnie
 to co siwi panowie
 podzielili raz na zawsze
 i powiedzieli
 to jest podmiot
 a to jest przedmiot

A w jednym z wywiadów poeta zauważa: „Ten »flirt« tzw. podmiotu z przedmiotem wydaje mi się niewyczerpany w poezji, tak jak został już prawie dostatecznie wykorzystany w filozofii”¹². To spostrzeżenie jest niesłychanie istotne. Przypuszczam, że stanowi ważny klucz do odczytania roli pierwiastka filozoficznego w poezji Herberta i w ogóle dla jej charakteru.

Spostrzeżenie poety wskazuje na wyczerpanie tej formuły w filozofii, z czym trudno się zgodzić, i na możliwość jej przeszczepienia na grunt poezji, co wydaje się szczególnie nośne artystycznie. Wiąże się to z jego dążeniem do uniwersalizacji twórczych doświadczeń. Dążenie to poeta realizuje poprzez rozmaite media, postaci, bohaterów, oddając im głos, co prowadzi do rozmaitych odcieni dialogowości czy dialogiczności, które kształtują się w rozmowie.

E. Pan Cogito – źródłowy autowizerunek poety jako twórcy, czyli jako zdolnego do twórczej przemiany

Przełomowym krokiem w zastosowaniu tego rozróżnienia w poezji jest wprowadzenie przez Herberta postaci Pana Cogito jako szczególnego mediatora w sporze poety ze światem. Pan Cogito jako pośrednik (zapewne jego poetyckim antenatem w poezji Herberta był boski posłaniec, Hermes) uzyskuje niezwykłą dynamiczność i wielorakość odniesień. W tej postaci zaiste „miesza się” podmiot z przedmiotem. Jako bohater utworów jest osobą, postacią, podmiotem, który odnosi się do rozmaitych przejawów świata przedmiotowego. Ale jako kreacja poety, narratora czy podmiotu czynności twórczych, który o nim mówi, staje się przedmiotem opowieści.

W tym kontekście chciałbym zwrócić uwagę tylko na jeden rys właściwy postaci wędrownego poety i filozofa – następujące w niej spotkanie i zderzenie żywiołów poetyckości oraz filozoficzności, które ma u podłoża ów „niewyczerpany w poezji” „»flirt« tzw. podmiotu z przedmiotem”, czyli owo faktyczne „mieszanie się” podmiotu z przedmiotem. Odwołam się tylko do dwóch utworów z tomu *Pan Cogito* (Czytelnik, Warszawa 1974). W wierszu *O dwu nogach Pana Cogito* nogi Pana Cogito można porównać do owych poetycko owocnych „stron” podmiotu i przedmiotu, które zostają opisane zarówno poprzez opozycję etycznych wartości

¹² Z. Taranienko, *op. cit.*, s. 428.

i postaw (Sancho Pansa a błędny rycerz) jak też poprzez ich wzajemny związek i współdziałanie, co w rezultacie wyznacza drogę Pana Cogito „przez świat”, czyli drogę twórczą samego poety. W wierszu *Poczucie tożsamości* relacja podmiot – przedmiot występuje w postaci deklarowanego przez podmiot utworu „poczucia głębokiego związku” „z kamieniem piaskowcem” (s. 13). Wprawdzie podmiot utworu to nie to samo co podmiot w relacji podmiot – przedmiot, ale zgodnie z owym założeniem Herberta o poetyckim kontekście tej relacji podmiotowo-przedmiotowej można widzieć w podmiocie utworu pewien rodzaj odniesienia do podmiotu z tej relacji. W wierszu natrafiamy na ważne określenie: „zatrącenie natury własnej pijana stateczność / były zarazem piękne i upokarzające”, które – a zwłaszcza oksymoron „pijana stateczność” – możemy rozumieć jako poszukiwanie jedności „pięknej i upokarzającej” skrytej w przeciwieństwach. To jedność, która stanowi ważny wymiar twórczego zadania i tożsamości poety. Wiersz ten nie jest wprawdzie „przypisany” Panu Cogito, ale został umieszczony w tomie *Pan Cogito* pomiędzy wierszami o Panu Cogito, tj. *Pan Cogito a perła* (s. 12) i *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* (s. 14-15). Artystyczna siła tej postaci kryje się w wielorakości jej odniesień i wewnętrznym, dramatycznym, rzecz można Pascalowskim, zróżnicowaniu.

Mając tedy na uwadze dążenie poety do uniwersalizacji doświadczeń, można pokusić się o pokazanie w zarysie tego wewnętrznego zróżnicowania w odniesieniu do samego określenia ‘Pan Cogito’. Kluczem do interpretacji tego określenia jest spostrzeżenie, że słowo ‘pan’ może być interpretowane nie tylko w odwołaniu do polszczyzny, ale również do greki. Spostrzeżenie to nawiązuje do praktyki poetyckiej Herberta, o czym może świadczyć tytuł wiersza *Wersety panteisty*, i prowadzi do zarysowania nowych treści znaczeniowych związanych z nazwą ‘Pan Cogito’. Kryje się za tym kontekst stoicki, jakże ważny dla Herberta, i może nie tylko wyłącznie w aspekcie etycznym, ale także metafizycznym w postaci motywu panteistycznego. W języku greckim *pān* ma wiele znaczeń: ‘wszyscy; cały, wszystek, wzięty jako całość; wszystko, całość, ogół; całkowity, wyłącznie sam; każdy; ktokolwiek bądź, kto bądź, wszelki; żaden, nikt; pierwszy lepszy’¹³. W jednych z tych znaczeń dominują całość i pełnia, w innych przebija się indywidualność.

Idąc tym śladem, wolno zauważyć, iż zestawienie w nazwie ‘Pan Cogito’ greckiego *pān* i łacińskiego *cogito* zawierałoby *in nuce* ową płodną poetycko opozycję podmiot – przedmiot, i to w dynamicznej postaci konfliktu głównych dążeń poety, podmiotowych i przedmiotowych. Dokładniej, opozycję tę można by widzieć jako różne postaci zderzania i zazębiania się dwóch podstawowych dążeń: po pierwsze, dążenia do przeniknięcia podstaw i ogarnięcia całości bytu, dążenia „panteistycznego”, ześrodkowanego w przedmiotowym, obiektywizującym elemencie *pān* i, po wtóre, dążenia egzystencyjnego do źródeł bycia, do

¹³ Por. *Słownik grecko-polski*, pod red. Z. Abramowiczówny, t. III, PWN, Warszawa 1962, s. 452-453.

określenia poszczególnego istnienia indywidualnego i samookreślenia własnej egzystencji, dążenia skupiającego się w podmiotowym elemencie *cogito*. Innymi słowy, w określeniu Pan Cogito skrywałyby się przeciwstawne dążenia do afirmacji: przedmiotu, świata oraz twórczego podmiotu, poety. Czyli w tym określeniu można by zobaczyć ukryty kłopot Herberta ze światem i z własnym istnieniem.

Stąd też struktura znaczeniowa tego określenia może być ujmowana wielorako i pod różnym kątem. Poszukiwanie specjalnego wkładu znaczeniowego ewentualnego źródłosłowu greckiego *pān* niejako uruchamia nowe warianty relacji podmiot – przedmiot, wyzwala nowe możliwości interpretacyjne dążeń poety i skłania do wydobywania nowych sensów. W grę mogą wchodzić rozmaite możliwości, w tym nawet i taka, że w oddziaływaniu sprzecznych dążeń momenty podmiotowe i przedmiotowe mogą się niejako zamieniać rolami. Ograniczę się do trzech wariantów relacji podmiot – przedmiot jako związków czynnika podmiotowego z przedmiotowym, gdyż, jak przypuszczam, warianty te i związane z nimi sensory są decydujące dla interpretacji symbolicznych, filozoficzno-poetyckich treści, które skrywa w sobie rozpatrywane miano Pan Cogito. Bowiem te ewentualne sensory wolno widzieć jako specyficzne trzy kroki sygnalizujące rzeczywistość Pana Cogito i konstytuujące twórczy autowizerunek poety.

Pierwszy krok i zarazem wyjściowy wariant, związany byłby z odczytaniem określenia ‘Pan Cogito’ bezpośrednio i w całości, tak jak czyta się imię i nazwisko, czyli jako określenie wstępne pewnego indywiduum – jakby jego przedstawienie. W tej wstępnej fazie nie pojawia się jeszcze odniesienie do kontekstu greckiego *pān*. Polskie ‘pan’ wstępuje natomiast w miejsce domyślnego łacińskiego *ego* i podkreśla, niczym imię, wagę tej prezentowanej osoby jako myślącego indywiduum. Samo *cogito* jako czasownik w pierwszej osobie liczby pojedynczej znaczy przecież myśle, a w domyśle ja myślę, *ego cogito*. Byłby to podmiot już wyodrębniony, w tej też mierze zindywidualizowany i przeciwstawiający się domyślnemu przedmiotowi. Ale takiemu podmiotowi, który zostaje nam wstępnie zaanonsowany przez poetę, daleko jeszcze do podmiotu jako twórczego indywiduum zdolnego do podjęcia niemałego trudu formowania siebie i swojego dzieła. Dalsze warianty tej relacji można by rozumieć jako pewne etapy twórczej drogi i wysiłku indywidualizacji.

Dla drugiego wariantu relacji podmiot – przedmiot i tym samym drugiego kroku pojmowania sensu skrytego w określeniu ‘Pan Cogito’, decydujące byłoby zestawienie znaczenia polskiego podmiotowego i afirmującego indywidua ‘pan’ oraz łacińskiego i Kartezjańskiego *cogito*, które utwierdza indywidualną drogę myśli z kryjącym się niejako w cieniu, greckim *pān* – uogólniającym i uniwersalizującym. Wolno zauważyć, iż znajdujemy tutaj konflikt sprzecznych dążeń, mianowicie obiektywizującego dążenia do określonej całości, czyli dążenia „panteistycznego” rozbijającego granice indywiduum prezentowanego jako Pan Cogito, z dążeniem indywidualizującym i afirmującym zdobywane nowe terytorium indywiduum. Ten konflikt sprzecznych dążeń mógłby wskazywać twórczą

przemianę. Zatem owo możliwe zestawienie ‘pan’ w polszczyźnie i *pān* w grece można odbierać jako symboliczną wskazówkę i intencję wewnętrznego zróżnicowania oraz zdynamizowania owej szczególnej osoby, „osoby”, jaką jest Pan Cogito. Zderzenie statecznego polskiego ‘pan’ z owym kryjącym się w tle greckim *pān* oznaczałoby szczególne „przedarcie się” przez dystansującą od otoczenia, grzesznościową i stereotypową warstwę znaczeniową polskiego słowa ‘Pan’ i prowadziłoby do odkrycia wymiaru wewnętrznego owej postaci, ducha czy duszy, tj. do wymiaru swoistego „panteizmu”, do którego można by się zbliżyć. Efektem tego zderzenia polskiego słowa ‘Pan’ uwypuklającego znaczenie danej osoby i w konkretnym kontekście nazwy ‘Pan Cogito’ indywidualizującego, by tak rzec, imiennego, z obiektywizującym greckim *pān* byłoby swoiste dyskretne podniesienie rangi, nuta uszlachetnienia i szacunku oraz jakiś potencjalny wyższy stopień uniwersalizacji owego Pan w nazwie ‘Pan Cogito’. Takie pojmowanie Pan rzutowałoby również w tym samym duchu na element Cogito.

I, wreszcie, trzeci wariant, i trzeci krok, charakteryzuje zderzenie dążącego do zuniwersalizowania grecko-polskiego *pan* z dążącym do zindywidualizowania łacińskim, nowożytnym *cogito*. Rzec można, że te dwa elementy symbolizują rozdarcie i wewnętrzny dialog, i stanowią jakby prekonstytucję owych dwóch nóg, na których Pan Cogito wędruje przez świat. Ale w zderzeniu tych elementów symbolizujących sprzeczne dążenia można też widzieć, niejako *in nuce*, zaród zdolności do twórczej przemiany, będącej skrytym wymiarem twórcy. Przypuszczam, iż może to zderzenie w autowizerunku poety jako Pana Cogito kryje w sobie źródłową intencję wykraczania poza tę relację podmiot – przedmiot jako odniesioną do świata zjawisk uchwytnych zmysłowo ku podmiotowi w jakimś „mocniejszym”, przemienionym, zuniwersalizowanym i nadzmysłowym sensie. Byłby to krok ku podmiotowi przemieniającemu się w twórcze indywidualium. Poprzez to twórcze zderzenie, i w konflikcie, obu elementów, to, co tylko subiektywne w podmiocie i to, co tylko obiektywne w przedmiocie zostają przemienione – stają się zarazem indywidualne i uniwersalne.

Stąd to samookreślenie Herberta jako Pana Cogito zanurzonego w tradycji greckiej i łacińskiej mogłoby sygnalizować uniwersalny charakter dążeń poetyckich Herberta, a jednocześnie ukazywać jego twórczą drogę i dramat kształtowania się na niej twórczego indywidualium, które skazane jest na szczególną autokonstytucję, czyli podmiotowy wymiar procesu twórczego. Poprzez tak odczytywaną nazwę ‘Pan Cogito’ przebija się moment, jakiegoś ogarniającego i uniwersalnego sensu i prowadzącej doń twórczej przemiany. Uruchamia się proces poznania i samopoznania owej wykreowanej przez poetę postaci.

3. Droga twórcy, czyli droga do źródła – *Ścieżka*

W wierszach Herberta kwestia źródła odniesionego do twórczości jest ściśle powiązana z problematyką drogi jako wędrówki. Sygnalizują to tytuły wierszy, jak np. *W drodze do Delf* (Hpig), *Ścieżka* (N), *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (Rzom), *Podróż* (Eno). Związki między drogą i źródłem nie dają się przedstawić w sposób całkiem jednoznaczny i klarowny. Ujawniają się one w kontekście zasadniczej problematyczności bycia indywiduum. Można wskazać różnice i podobieństwa. Przede wszystkim droga jest w większym stopniu jawna, przynajmniej w tym sensie, iż podlega mniej lub bardziej wyraźnemu opisowi. Tak jest w utworach *W drodze do Delf*, *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, *Ścieżka*. Źródło zaś jest skryte. Jego rozpoznanie i określenie wymaga wysiłku refleksji i interpretacji, czyli wydobycia i rozjaśnienia treści czy prawd ukrytych. Ale droga także nabiera znaczeń metaforycznych. Rozpatrywana w związku ze źródłem jakby przejmuje i przyjmuje nowe sensory. Zatraca swój sens drogi t y l k o do czegoś źródłowego, co jest gdzieś dalej, ale sama staje się czymś problematycznym i źródłowym. Tak jest z drogą, która jest „w drodze” (*W drodze do Delf*) i ścieżką w wierszu *Ścieżka*. Szczególnie wyraźnie widać tę przemianę drogi z pewnej wytyczonej trasy, marszruty, w drogę, którą przebywa twórca, w tym ostatnim wierszu. Problematyczność drogi i źródła wiąże się zapewne z tym, iż oba te symbole wskazują na twórcze zadanie i wyrastają ze skrytych źródłowych doświadczeń.

A. Intuicje

W wierszu *Ścieżka* skrywają się istotne intuicje, skojarzenia i przemyślenia dotyczące zadania poety jako twórcy oraz pojmowania poezji i filozofii, choć są miejscami nader trudne do dyskursywnego odczytania. Skupiają się wokół tytułowego motywu ścieżki, który reprezentuje twórczą drogę samego poety, zaś egzystencjalnego niepokoju i dynamiki przydaje im rozdroże ku źródłu i wzgórz, które zarysowuje dylemat związanych z nim dwóch możliwości. Dylemat ten można rozpatrywać w związku z owym – przedstawionym wcześniej – „przeżywaniem” filozofii. Dlatego też można w nim widzieć dookreślenie za pomocą poetyckiej symboliki ukazanego filozoficznego dążenia poety do budowania napięcia między konkretem a abstrakcją, czyli „bolesnego napięcia rzeczywistości i abstrakcji”. Stąd można uznać, iż ten dylemat jest wyrazem trapiącego Herberta twórczego problemu i jednego z ważnych estetycznych przekonań poety.

Związek symboliki drogi z symboliką źródła jest w wierszu *Ścieżka* ukazany jako bardziej bezpośredni niż w *W drodze do Delf*. Niemniej pozostaje nadal głęboko problematyczny. Źródło nie oznacza tu podobnie jak *W drodze do Delf* jakiegoś wieńczącego etapu czy końcowego odcinka drogi. Jako składnik szczególnego dylematu twórcy wpisuje się w problematyczność ścieżki twórcy – jego twórczej ścieżki.

B. Wobec „ścieżki prawdy”

Wiersz *Ścieżka* rozpoczyna się mocnym, podwójnym akordem. Tworzy go zaprzeczenie w pierwszej strofie i powtórzone w drugiej ewentualności, jakby uprzednio przyjmowanej czy zakładanej, uznania tytułowej i poszukiwanej ścieżki za „ścieżkę prawdy”:

Nie była to ścieżka prawdy lecz po prostu ścieżka
z rudym korzeniem w poprzek igliwem po boku
a las był pełen jagód i duchów niepewnych

nie była to ścieżka prawdy bowiem nagle
traciła swoją jedność i odtąd już w życiu
cele nasze niejasne

Stąd ta „ścieżka prawdy” jest niczym stały ląd, od którego trzeba się odbić, aby wyruszyć w podróż, tj. wstąpić na ową rozpoznawaną w wierszu ścieżkę. Zarazem ta poddana powtórnemu czy podwójnemu zaprzeczeniu możliwość nie zostaje przez to zaprzeczenie całkowicie wykluczona. Raczej, jak będę się starał pokazać, zostaje niejako odsunięta na dalszy plan, niczym oddalający się, a jednak ciągle obecny horyzont. Zaprzeczenie to mimo dość kategorięcznego tonu, w którym pobrzmiwia echo już wcześniej dokonanego rozstrzygnięcia, wprowadza pewne napięcie – w pierwszej strofie między „ścieżką prawdy”, a „po prostu ścieżką”, w drugiej między „ścieżką prawdy” a ścieżką, która „nagle / traciła swoją jedność”. Skoro bowiem tytułowy i główny motyw utworu bezpośrednio kojarzy się z ruchem, z poszukiwaniem, odnajdywaniem i zmierzaniem szlakiem owej ścieżki, to i owa antycypująca ten ruch „ścieżka prawdy” może być pojmowana jako jakaś wcześniejsza faza tej wędrówki, stąd zaś powtórzone zaprzeczenie jako wprowadzające nastrój rozstania ze „ścieżką prawdy”, może być kojarzone z tym, co mogło być wcześniej, czyli także ze skutkami dokonanego już wyboru. Wprawdzie szala tego wyboru zdecydowanie przechyla się już na początku utworu na stronę przeciwną wobec „ścieżki prawdy”, czyli na stronę „po prostu ścieżki”, ale jednocześnie rozbudowana charakterystyka tej właśnie strony, przy powściągliwości w określaniu tej pierwszej, budzi i kieruje, jakby dla równowagi, naturalną ciekawość czytelnika ku tej odrzuconej „ścieżce prawdy”. Zatem w tym zaprzeczeniu można też dostrzec jakby załączek i zapowiedź późniejszego dylematu źródła i wzgórza.

Zanim jednak przejdę do tego dylematu, chciałbym podkreślić, iż te dwie pozostające we wzajemnej opozycji ścieżki nawzajem się też *a contrario* oświetlają. Z jednej strony ta poszukiwana ścieżka jako „po prostu ścieżka” nabiera charakteru czegoś prostego, zwyczajnego, swojskiego, wręcz bliskiego, co niemal każdy zna z własnego doświadczenia i co bez trudu można sobie wyobrazić.

Wydaje się, że łatwo ją wskazać i dość szczegółowo opisać poprzez odwołanie do wspomnień czy świadectwa zmysłów. W tej palecie poufałych skojarzeń na tzw. pierwszy rzut oka zdaje się nie być niczego, co by tę ścieżkę szczególnie wyróżniało. Z drugiej zaś strony w opozycji do niej „ścieżka prawdy” jawi się jako odgórnie wskazana i wytyczona, zapewne związana z jakąś sferą prawdy ogólnej, abstrakcyjnej, filozoficznej, a być może też ideologicznej. Prawdzie ogólnej, którą można podejrzewać, że jest nazbyt abstrakcyjna, rzecz można, wydumana, zostaje więc przeciwstawiona prawda życiowego konkrety i codziennego doświadczenia. W efekcie poszukiwana i rozpoznawana w wierszu ścieżka umieszczona zostaje na tle spoistości, pewności i jasności przypisanej niejako w domyśle „ścieżce prawdy”. Można zatem powiedzieć, iż pierwsze dwie strofy stanowią prolog do dalej precyzowanego dylematu źródła i wzgórza.

Jak można by jeszcze bliżej rozumieć sens tego powtórnego czy podwójnego zaprzeczenia i owej rozpoznawanej ścieżki? W jakiej mierze ta ścieżka z początku całkiem zwyczajna może być symbolem powikłanej i indywidualnej drogi twórcy, symbolem odsyłającym do twórczego indywiduum, jego osobliwości i perypetii? Z początku nie bardzo widać takie możliwe odniesienie. Ale w tym określeniu ścieżki jako bardzo konkretnej, uwolnionej od balastu abstrakcyjnej ogólności – lecz nie uogólnienia odwołującego się do empirii – uważniejsze wejrzenie pozwala dostrzec trzy przynajmniej momenty świadczące, że może być inaczej i że ta jakże zwyczajna ścieżka przywołująca klimat i urok wypraw do lasu na jagody w odległym dzieciństwie może skrywać w sobie rozmaite aspekty drogi twórczej i niejako *in nuce* zapowiedzi możliwych na niej późniejszych powikłań. Po pierwsze, to, że „rudy korzeń” jest „w poprzek” może być sygnałem ewentualnych zagrożeń czy trudności na twórczej ścieżce poety. Po wtóre, to, że ścieżka prowadzi w las „pełen jagód” może oznaczać wabienie pokusą obfitości. Można w tym widzieć zarówno wyraz marzenia czy tęsknot za poetyckim spełnieniem, jak też aluzję do kuszenia i rozmaitych nacisków, jakim byli poddawani ludzie pióra przez rozmaite agendy władzy komunistycznej, czego wyraźne poetyckie świadectwa znajdujemy np. w *Jak nas wprowadzono* i *Potędze smaku*. I, po trzecie, znaczenie owych „duchów niepewnych” można pojmować nie tylko jako przywołujące baśniowość, magiczność, przecucia i wrażliwość z krainy dzieciństwa, nie tylko jako skojarzenia z estetyczną grą wyobraźni, uczuć, ale również z realnymi, wcale nie dziecinnymi zagrożeniami i obawami, z niepokojem etycznym i niełatwą sytuacją poety niepokornego, wystawionego na trudne etycznie wybory w kraju, w którym władza dążyła rozmaitymi sposobami, w tym szantażem, do wymuszania zachowań i panowania nad ludzkimi umysłami. To mogą być początkowe symboliczne sygnalizowania, że ta zwyczajna „po prostu ścieżka” może stać się symbolem niełatwej drogi twórcy. Dokładniej, może być symbolem wstępnego etapu drogi, zaś wskazane momenty, zwłaszcza odwołujące się do wrażliwości dziecka, można potraktować jako przecucia trudności, które mogą się na tej drodze pojawić. Momenty ujmowane łącznie ukazują obietnicę

kuszącą spełnieniem, ale zawierającą w sobie pewną niejasność czy dwuznaczność, w istotnej mierze pochodną piętna czasów komunistycznego dyktatu. Czyli w tej charakterystyce ścieżki można widzieć jakby wstępne rozumienie jej problematyczności, a zwłaszcza świadomość trudności i zagrożeń. Jest w nim miejsce na młodzieńcze nie pozbawione lęków i fascynacji wyobrażenie ścieżki poety z odwołaniami do wrażliwości i wyobraźni dziecka, na wolę stawiania na niej pierwszych kroków, na radość i smak pierwszych owoców, ale też na obawy i niepewność, na przeczucia i świadomość gorzkiej, egzystencjalnej i życiowej, wiedzy o cenie twórczości. Natomiast sens drugiego zaprzeczenia rozumiem jako pójście dalej, moment przełomowy dla odsłonięcia ukrytego, głębszego wymiaru poszukiwanej ścieżki, która wyłania się w dalszym toku lirycznej narracji. Można tedy powiedzieć, iż owa zmysłowo uwarunkowana tożsamość i jedność „po prostu ścieżki” ujawniająca się w rezultacie pierwszego zaprzeczenia okazuje się niewystarczająca. Twórcza droga poety nie jest wszak wyłącznie drogą prawdy ogólnej, filozoficznej czy ideologicznej, ani też w znacznej mierze będącej jej zaprzeczeniem poddanej świadectwu zmysłów prawdy życiowej. Ma ona swoisty dla niej źródłowy sens. Tego sensu nie sposób ukazać przez odwołanie do jasności czy jedności, które to właściwości stanowią ważne uposażenie „ścieżki prawdy”, ani też odwołanie do rzekomo najbardziej przekonującego świadectwa codziennego zmysłowego doświadczenia. Wręcz przeciwnie, nagła utrata jedności i jasności („nagle / traciła swoją jedność”) oraz zmysłowo gwarantowanej tożsamości staje się dopiero warunkiem przywołania czy przybliżenia tegoż sensu. Dlatego ów sens nie daje się przedmiotowo zobiektywizować. Jeśli ujawnia się, to w postaci głęboko problematycznej, wykraczającej poza formuły poznania racjonalnego czy empirycznego, w postaci – rzekłbym – egzystencyjnej: doświadczenia, którego wyrazem jest dylemat źródła i wzgórza. Przypuszczam więc, iż to drugie zaprzeczenie wskazuje na twórczą przemianę, która zakłada zaburzenie, wręcz utratę dotychczasowej tożsamości, być może coś analogicznego do Heideggerowskiego „rzucenia”. Stąd zaprzeczenie to mogłoby oznaczać sytuację powikłania, niejasności, zagubienia, wejścia na manowce. Ale, być może też, trud odnajdywania nowej drogi na bezdrożach i wolę tworzenia.

Interpretację dwóch pierwszych strof utworu można jeszcze wzbogacić. Sformułowanie „ścieżka prawdy” przywodzi na myśl koncepcję bytu Parmenidesa z Elei i jest uprawnione tym bardziej, że w wierszu *Uprawa filozofii* mówi się wprost o drodze do bytu i swoistym wykraczaniu przez poetę w odróżnieniu od filozofa poza horyzont bytu. Koncepcja bytu i prawdy jako drogi do bytu jest uznawana przez badaczy dziejów filozofii za pierwsze sformułowanie zasady niesprzeczności w wymiarze ontologicznym, które wyklucza możliwość jednoczesnej afirmacji bytu i nie-bytu jako rzeczy sprzecznych¹⁴. Parmenides przyjmuje, że do

¹⁴ Por.: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, przeł. E.I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1994, s. 139 i n., a zwłaszcza s. 142.

poznania bytu wiedzie droga prawdy, zaś do nie-bytu droga błędnego mniemania, którą iść nie sposób. Stąd w myśli Parmenidesa zaprzeczenie bytu musi z konieczności prowadzić na manowce nie-bytu. Współczesne interpretacje zachowanych fragmentów poematu Parmenidesa wskazują na możliwość także trzeciej drogi ku światu zjawisk. Ale samodzielność tej drogi może zostać zakwestionowana. Główna, strukturalna właściwość myśli Parmenidesa dotyczy wykluczenia jednoczesnej prawdziwości bytu i nie-bytu. Ale jaki sens miałyby w wierszu zakwestionowanie sensu poszukiwanej ścieżki jako drogi do bytu? Czy odrzucenie tej ścieżki prowadzącej do bytu oznacza wstąpienie w wymiar wykraczający poza filozofię bytu? Wydaje się to wielce prawdopodobne. Przemawiają za tym wcześniejsze refleksje i wnioski z lektury wiersza *Uprawa filozofii*. Zatem krytyczne odniesienie do filozofii bytu mogłoby stanowić niejako ukryte podłoże zakwestionowania w tym wierszu „ścieżki prawdy”, a zarazem punkt wyjścia dla rozdroża owej ścieżki, czy to ku źródłu, czy to ku wzgórz.

Czym zatem jest ta poszukiwana tytułowa ścieżka, którą w utworze próbuje się określić? Przede wszystkim trzeba powiedzieć – jeśli trzymać się logiki poetyckiego wywodu – czym nie jest. A nie jest „ścieżką prawdy”. Właśnie fakt, że w pierwszej strofie opozycją do tej poszukiwanej ścieżki jest „ścieżka prawdy” uwalnia tę poszukiwaną ścieżkę od przytłaczającego majestatu ogólności, który właściwy jest tak ujmowanej prawdzie. Ale jednocześnie to pierwsze zaprzeczenie pozostawia jakby w zawieszeniu, w tle znaczenie „ścieżki prawdy” jako zarówno prostej drogi do celu, jak też jako czegoś ogólnego i pewnego. Choć poszukiwana ścieżka nie jest „ścieżką prawdy”, to sens tejeż w obu wskazanych znaczeniach, tj. jako coś ogólnego i pewnego, pozostaje dla niej pewnym kontekstem znaczeniowym. Zostaje on w pierwszej strofie zakwestionowany, zawieszony, ale nie całkowicie odrzucony. Sądzę, iż Herbert, poszukując sensu swojej twórczej drogi, jakby w y d o b y a sens zawieszony z opozycji do owej „ścieżki prawdy” w postaci szczególnej „po prostu ścieżki”. Stąd też w drugim zaprzeczeniu ścieżka może tracić swoją jedność. Jak mogłaby ją tracić, gdyby jej wcześniej, przynajmniej w jakiejś mierze nie miała?

„Ścieżka prawdy” prawdy stanowi zatem tło dla znaczeń ewokowanych w wierszu. Stąd też przeciwstawienie się jej jest jakby wyjściem poza coś, co stanowi wcześniejszą fazę, a więc też w pewnym sensie potwierdzeniem, bo zobaczeniem tej fazy jako wcześniejszej właśnie. Czyli owa „ścieżka prawdy”, od której ma się odróżniać owa poszukiwana ścieżka, „działa”, jak już wspominałem, niejako w tle dwóch pierwszych strof utworu. Przypuszczam, iż to powtórzone zaprzeczenie kryje w sobie ważną sugestię takiego właśnie charakteru tej „ścieżki prawdy”. Można by w tym widzieć echa zainteresowań i wręcz fascynacji filozofią oraz wahań i decyzji rezygnacji z profesjonalnego kroczenia ścieżką filozoficznych badań. Jakby poeta przez to powtórzone, niemal jak zakłęcie, zaprzeczenie chciał utwierdzić siebie w słuszności dokonanego wyboru poezji, nie zaś filozofii.

Podsumujmy: najpierw, w pierwszej strofie, tytułowa ścieżka zostaje zakwestionowana jako ewentualna „ścieżka prawdy”, w wyniku czego przestaje być rozpoznawana jako odniesiona do prawdy, a staje się widoczna jako „po prostu ścieżka”. Namacalny wręcz w swojej konkretności opis tej ścieżki podkreśla jej związek z potocznym, wręcz codziennym, doświadczeniem. Jednocześnie ścieżka ta jawi się jako włączona w świat poszczególnych zjawisk, które składają się na las i są przedmiotowo uchwytne. Stąd dwojaki zaprzeczenie ogólnego charakteru ścieżki zdaje się prowadzić do dwóch jej kwalifikacji. Najpierw w pierwszej strofie, do ścieżki jako uchwytnej w swojej zmysłowej konkretności, ale zarazem jako zjawiska pośród wielu zjawisk uchwytnych przedmiotowo i podlegających zobiektywizowanemu, chociażby przez odwołanie do świadectwa zmysłów, opisowi. Następnie w drugiej strofie, do ścieżki jako uwalniającej się od wszelkiej dającej się zobiektywizować postaci ogólności i wykraczającej ku temu, co indywidualne, niepowtarzalne i egzystencjalne, tj. ku ścieżce jako określeniu indywidualnej, tej jedynej, problematycznej egzystencji.

C. Dylemat wyboru

Dlaczego dokonuje się owa nagła utrata jedności? Ogólność jako „zbyt jasna abstrakcja” właściwa „ścieżce prawdy” przestaje obowiązywać. Świat zjawisk uchwytnych empirycznie, czyli „wielości” nie dostarcza żadnych wskazówek. Nie wystarcza człowiekowi twórcemu. Trzeba iść i wybierać na własną rękę. Wyjawiona przez podmiot utrata jedności przez ścieżkę oraz jasności co do celów życia stanowi moment przełomowy i decydujący dla ukazania problematyczności tej ścieżki. W głębszym i pierwotnym sensie kwestia ta jest konsekwencją doświadczenia pozostawionego w mroku, zmagania nieujawnionego. Dalszy ciąg poetyckiej narracji tę niejasność określa w postaci napięć i dylematu. Utrzymuje ją, ale też jednocześnie oświetla, ukazuje jej strukturę i charakter. Rozpoznawana w utworze ścieżka prowadzi do tego szczególnego rozdroża, które określa dylemat wyboru. Jedną możliwość reprezentuje źródło wraz ze szczególną symboliką, drugą zaś wzgórze. Dylemat ten określa wybór: źródło albo wzgórze, idea albo liść, czyli wybór między światem idei, a światem rzeczy uchwytnych zmysłowo. W ten sposób źródło wpisuje się, jako pewna możliwość, w drogę twórcy. W tym dylemacie i wyborze można widzieć początkowy element doświadczenia twórczej przemiany.

Znaczenie tego dylematu w strukturze utworu podkreślone zostaje także za pomocą środków graficznych. Dwie linie wiersza wskazujące na źródło i na wzgórze zostały wyodrębnione w dwie osobne strofy, a także specyficznie przesunięte w prawo. Stąd wizualnie wyodrębniają się na tle pozostałych wersów. Skądinąd wiadomo, że Herbert przywiązywał wielką wagę do układu graficznego wiersza.

Na prawo było źródło

jeśli wybrać źródło szło się po stopniach mroku
 w coraz głębszą ciemność wiódł na oślep dotyk
 do matki elementów którą uczcił Tales
 by w końcu się pojednać z wilgotnym sercem rzeczy
 z ciemnym ziarnem przyczyny

Na lewo było wzgórze

dawało ono spokój i pogląd ogólny
 granicę lasu jego ciemną masę
 bez poszczególnych liści pnia poziomki
 kojącej wiedzy że las jest jednym z wielu lasów

D. Źródło

Określenie źródła poprzedza charakterystyka drogi do źródła. Charakter tej drogi jako coraz trudniejszej do rozpoznania i przez to coraz bardziej problematycznej poeta ukazuje w sekwencji trzech określeń: „po stopniach mroku”, „w coraz głębszą ciemność” i „na oślep”. Wskazują one na ograniczenia widzenia wzrokowego, a wreszcie na utratę przez wzrok swej przydatności. W planie symbolicznym można to interpretować jako przygotowanie do twórczej przemiany i widzenia wzrokiem wewnętrznym. Trzy korespondujące ze sobą metaforyczne określenia z trzech kolejnych linii można traktować jako szczególnie bliskie źródła. Określenie „matka elementów” wskazuje na wodę Talesa, która w jego myśli stanowi podstawowy czynnik rzeczywistości. To określenie poety wskazuje na wodę jako element pierwotny i pierworzodny, z którego, jak z łona matki, pra-matki, zdają się wyłaniać inne elementy składające się na pratworzywo świata. Woda Talesa ujmowana jest w historii filozofii jako *arché*, czyli początek, podstawa rzeczywistości, ale również zasada określająca bieg rzeczy i sprawująca pieczę nad dokonującymi się przemianami w świecie. Samo słowo *arché* wprowadził zapewne do filozofii Anaksymander. W jego myśli pojawia się idea cykliczności, zgodnie z którą światy rodzą się z *arché*, pojmowanej jako *ápeiron*, tj. bezkres, nieskończoność, i powracają do niej, giną. W jeszcze wyraźniejszym zarysie ideę tę można rozpoznać u jego ucznia Anaksymenesa, a z jeszcze większą precyzją została wypowiedziana przez Heraklita z Efezu. Otóż można dostrzec w tym określeniu „matka elementów”, a jeszcze lepiej w kolejnym „wilgotne serce rzeczy”, odwołania do swoistego czuwania przez ową pra-matkę nad cyklicznym pulsem przemian. W tle znaczeniowym pierwszego z nich można dostrzec sugestię matczynej troski, opieki czy miłości. Sugestia ta staje się nieco wyraźniejsza w kolejnym źródłowym określeniu „wilgotne serce rzeczy”. Żywy puls serca łatwo może

być kojarzony z pulsowaniem i biciem źródła. Z rytmem pociągania ku sobie, serdecznego przyciągania i przygarniania. Z tym, co uspokaja i przytula, niczym matka, która tuli dręczone niepokojem dziecko, i która przyjmuje z życzliwym spokojem gwałtowne emocje i pozwala im się wyciszyć. Zaś owo pojednanie pod tym względem – jeśli połączyć oba określenia – jest jak powrót na matczyne łono, gdzie odgłos serca działa kojąco. Natomiast w określeniu „ciemne ziarno przyczyny” dominują znaczenia skonstrastowane z poprzednim, wskazujące na rolę instancji poznawczych i trudności związanych z poznawczym ujmowaniem za pomocą intelektu czy rozumu. W tych trzech określeniach jednak najistotniejszą rolę pełnią znaczenia, związane z dotąd wymienionymi, a mianowicie: twórczości, tworzenia, wytwarzania, czyli wykraczania poza to, co dane, transcendowania jako duchowego, a może i cielesnego rozwoju. Sądzę zatem, iż w określeniach tych skryte są różne wymiary twórczej aktywności, jako głodu głównie emocjonalnego i poznawczego. Słowem kluczem pozostaje pojednanie, któremu wielu znaczeń przydaje owo „w końcu” – od eschatologii po egzystencjalne napięcie w postaci np. Heideggerowskiego bycia ku śmierci. Ale w tym pojednaniu widziałbym też klucz do twórczej przemiany. Pojednanie oznaczałoby w tym znaczeniu ogarnięcie i skupienie twórczych sił i pierwiastków, wrażliwości, emocji, intelektu, rozumu, wyobraźni, woli. Czyli występowałoby jako istotny czynnik procesu twórczego.

Wyobrażenia i pojęcia wczesnej filozofii jońskiej zostały poetycko przetworzone przez Herberta dla oddania twórczej przemiany i ukazania jej zasadniczego symbolu, jakim jest źródło. Zestawienie tych trzech określeń tworzy kosmogonię poetycką, w której symbolice można dopatrywać się refleksji poety nad poezją i twórczym procesem. Zapewne Herbert zawarł tu również esencję filozofowania jako owego „przeżycia pierwotnego”, które, być może, powinno być szerzej ujmowane jako źródłowe doświadczenie twórcze. Wydaje się więc, iż ta droga do źródła wyznacza kierunek ku źródłom myślenia filozoficznego i poetyckiego obrazowania, tj. ku źródłom twórczej przemiany.

Pewne światło na zagadnienie twórczej przemiany rzuca utwór *Wersety panteisty* (SŚ):

wypij mnie źródło
– mówi pijący –
do dna mnie wypij do nicości

oraz

źródło twarz mi odczłowieczy –

potem obudzisz się milczący
w dłoniach bezruchu
w sercu rzeczy.

Zwróćmy uwagę na metaforę „serce rzeczy”, która w jednym i drugim utworze jest określeniem źródłowym, nie tyle samego źródła, ile jego oddziaływania, aktywności. Aktywność ta w *Ścieżce* prowadzi do możliwości pojednania, a w *Wersetach panteisty* do szczególnego obudzenia się. Intrygująca jest formuła odczłowieczenia twarzy jako oddziaływania źródła. Czy może ona dotyczyć także twórczej przemiany?

E. Wzgórze

Spróbuję teraz zastanowić się nad tą drugą możliwością, czyli symboliką wzgórze. Można zauważyć, iż poeta koncentruje się na opisie tego, co daje wzgórze, tj. szczególnej aktywności wzgórze i jej efektów. Przede wszystkim, analogicznie do wyboru drogi do źródła, można mówić o wyborze drogi ku wzgórze. Dość wyraźnie rysuje się jej transcendujący charakter. Droga ta bowiem, w opozycji do poprzedniej i z samej natury wzgórze, wiąże się z kierunkiem i ruchem wwyż, czyli jest drogą w górę. Ruch ten może być rozmaicie ujmowany: jako wznoszenie, wzniesienie, wyniesienie, uniesienie. Droga ku wzgórze jako droga w górę reprezentuje ważny wymiar twórczego zadania i pozostaje w związku z twórczym stanem poety, zapewne stanem olśnienia czy natchnienia. Dalej, z drogą łączy się widok, jaki daje wzgórze, jaki się zeń rozciąga. W poetyckim ujęciu aktywności wzgórze i jej efektów szczególnie zastanawia „spokój”, któremu, paradoksalnie, brak czegoś „kojącego”; dokładniej zaś, „spokój” i „pogląd ogólny” naznaczone są brakiem „kojącej wiedzy”. Wiedza taka zapewne powinna, jak wszystko, co nazywamy kojącym, uśmierzać niepokój, lęk, cierpienie, przynosić ulgę czy ukojenie. Na czym tedy polega ta wiedza i skąd bierze się jej brak? Może „spokój” ten nie jest wcale świętym spokojem, który eliminuje wszelkie zagrożenie i daje poczucie całkowitego niemal bezpieczeństwa? Może jest raczej spokojem, który na coś naraża i w którym mogą skrywać się niebezpieczne zarodki? Może zatem „spokój” i „pogląd ogólny” mają specjalny sens, na który wskazuje i który uwytkła ów brak „kojącej wiedzy”?

Ażeby jednak nieco dokładniej przyjrzeć się tym motywom, warto podkreślić, iż łączą się one w tej i następnej strofie z wyraźnymi odwołaniami do myśli Platona. Wskazuje na to połączenie idei ze wzgórze, kierunek w górę jako ważny element opowieści Platona o jaskini oraz sposób określenia lasu. „Pogląd ogólny” jako widok ze wzgórze oznacza spojrzenie na rzeczywistość ze zdobytego transcendującym wysiłkiem punktu widzenia, który stanowi ukoronowanie drogi w górę. Stanowi, rzecz można, poetycki odpowiednik Platonowskiego świata idei. Zbigniew Herbert środkami poetyckimi odnosi się i ukazuje podstawowe dla tej myśli przeciwstawienie nadmysłowych, niezmiennych idei i zmysłowych, zmiennych, rzeczy. Dla pokazania przeciwstawienia idei i rzeczy, czyli tego, co idealne, całościowe, ogólne, nadmysłowe i tego, co konkretne, poszczególne, zmysłowe, poeta operuje opozycją lasu *en bloc*, jako całości, idei, lasu jako takiego, jako

czegoś ogólnego i lasu jako poszczególnego, jako „jednego z wielu lasów”, tj. lasu wraz z tym, co w nim się znajduje, wraz z tym, co ten las obejmuje i zawiera. To poetyckie unaocznienie tego filozoficznego przeciwstawienia nawiązuje, jak przypuszczam, do zakorzenionych w polszczyźnie zwrotów: że ktoś widzi las, ale nie dostrzega drzew (rolę poszczególnego drzewa pełni w wierszu metonimicznie przywołany pień), tj. widzi ogół, ale nie zauważa konkretów; oraz im dalej w las, tym więcej drzew, tj. że szczegóły i detale mogą rodzić nowe trudności i przesłaniają widok całości. Poeta zatem dostrzega i chce pokazać trudności i zagrożenia płynące z tego fundamentalnego dla myślenia filozoficznego przeciwstawienia. Las jako przedmiot ogólny zostaje w wierszu przekształcony w granicę, która niczym obrys, kontur obramowuje „ciemną masę”. Tak oto ten filozoficzny punkt widzenia „poglądu ogólnego” sprowadza las do „zbyt jasnej abstrakcji” granicy i niezróżnicowanej masy, w której zdaje się ginąć to, co jednostkowe, konkretne, indywidualne. Czytelnym symbolem tej drugiej zagrożonej sfery i roli szczegółu w niej, właśnie wręcz kojącej, jest poziomka, która jako coś bardzo małego, ale nader subtelnego, może przywoływać uroki i smaczki pięknych chwil dzieciństwa. Zatem ową „kojącą wiedzę” można pojmować jako taką, która utrwala piękno szczegółu i chroni to, co małe przed panowaniem wszelkich abstrakcji. Stąd też wiedza ta broni poszczególne lasy w ich bogactwie i wielości przed wchłonięciem przez „czarną masę”, niczym czarną dziurę, lasu jako takiego. Wolno, zatem, sądzić, iż zagrożenia, jakie wiążą się z owym „spokojem” i „poglądem ogólnym”, a które odbierają nam ową „kojącą wiedzę”, polegają głównie na zawłaszczającej i przesłaniającej roli ogólności wobec życiowego i artystycznego „żywego” detalu. Ponadto wrażliwość i wyobraźnia twórcy zostaje wystawiona na szwank przez to, że zostaje narażona na brak zaczepienia o coś uchwytne. Tak więc zbytne zaufanie do abstrakcji związanych z kategorią idei naraża poetę na wykroczenie poza granicę tego, co jakoś uchwytne, niekoniecznie zmysłowo, ale także tylko jako „granica lasu”, tj. naraża na utratę orientacji w bezgraniczności „czystej abstrakcji”. W ten sposób uzyskujemy też dokładniejsze wyjaśnienie, czemuż to ścieżka poety nie jest tą „ścieżką prawdy”, ścieżką zapewne zastrzeżoną dla filozofa, który może się odnajdywać w świecie idei.

F. Pytanie

Majstersztykiem poetyckiej narracji jest ostatnia strofa wiersza *Ścieżka*, która ma postać pytania:

Czy naprawdę nie można mieć zarazem
 źródła i wzgórza idei i liścia
 i przelać wielość bez szatańskich pieców
 ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji

Przede wszystkim to kończące utwór pytanie zdaje się podawać w wątpliwość opozycję źródła i wzgórza. Ważne wydaje się owo „naprawdę”, a zwłaszcza to, że pojawia się ono w pytaniu. Koresponduje ono z prawdą ze „ścieżki prawdy” z początku utworu, ale zarazem kontrastuje z nią. Wskazuje bowiem na pewien horyzont prawdy obecny w utworze, ale prawdy zapytywania i dociekania, a nie obowiązywania abstrakcyjnych formuł – innymi słowy prawdy egzystencji i doświadczenia twórczej przemiany. Można to rozumieć jako pewną trzecią możliwość wobec źródła i wzgórza, która wskazywałaby nie tyle na ewentualność połączenia związanych z nimi twórczych sił, ile raczej odkrywała pole jakichś nowych odniesień i powiązań między nimi.

W drugiej linii końcowego pytania zastanawia pewna okoliczność z pozoru błaha. Idzie o kolejność rzeczy uosabiających źródło i wzgórze. Zgodnie z logiką poetyckiej narracji: skoro źródło jest na pierwszym miejscu a wzgórze na drugim, to także przedmioty z nimi związane liść i idea powinny być wymienione w tym samym porządku, czyli konsekwentnie liść powinien być wymieniony na pierwszym, zaś idea jako związana ze wzgórzem na drugim. Ale poeta zastosował tu swoisty szyk przestawny. Nastąpiła na pozór nieistotna zmiana kolejności liścia i idei. W rezultacie powstała osobna zbitka metaforyczna „wzgórza idei”. Jednocześnie z chwilą dostrzeżenia tego przestawienia jako właśnie idei i liścia kształtuje się nowa możliwość odczytania tego wersu, pytania, a także całego utworu. Jaki byłby zatem sens takiego zabiegu kompozycyjnego? Zauważmy, iż zabieg ten niejako nakłada na „pierwotną” budowę wersu całkiem nową konstrukcję znaczeniową. Stąd wers ten można interpretować „pierwotnie”, tj. zgodnie z logiką pierwszeństwa źródła wobec wzgórza oraz opozycji między nimi (prawa strona – źródło, lewa – wzgórze) jako złożony z czterech składników zgrupowanych w dwie pary. Pierwsza z nich, tj. źródło i wzgórze, jest nadrzędna wobec drugiej tj. liścia i idei; a dokładniej, źródło i wzgórze wzajem opozycyjne są nadrzędne wobec wzajem opozycyjnego liścia i idei. Ale też zgodnie z tą drugą konstrukcją znaczeniową obecną wprost w utworze można interpretować ten wers jako złożony z trzech wyodrębnionych, względnie samoistnych składników, tj. źródła, wzgórza idei i liścia. Na co wskazuje taka struktura? Otóż, jak przypuszczam, jest ona nader znacząca dla interpretacji całego utworu. Podsumowuje poniekąd obraz owej twórczej ścieżki kreślony w wierszu. Pokazuje jej poszczególne symboliczne fazy, jako źródło, wzgórze idei i liść. Widziałbym w tym dynamikę dążenia i procesu twórczego samego poety. Droga do źródła jest drogą ku ukrytemu wymiarowi rzeczywistości, uchwyceniu go i – akcent panteistyczny – pojednaniu z nim, ale biegnie też – paradoksalnie – poprzez wzgórze idei, skąd dopiero otwiera się widok na drogę ku liściu.

Dodatkowego argumentu na rzecz takiej interpretacji utworu i ciągłości, źródłowości ścieżki, czyli drogi twórczej, może dostarczyć też obecny w nim motyw lasu. Las, który w pierwszej strofie obfituje w jagody i „duchy niepewne”, niejako powraca w strofie o wzgórzu i zostaje poddany w niej poetycko-filozo-

ficznej analizie poprzez odniesienie do Platońskiej teorii idei. W jej rezultacie podlega rozdzieleniu na to, co konkretne i zmysłowe, a co reprezentuje poszczególne poziomy, która zastępuje niejako wcześniejsze jagody, i na to, co ogólne, idealne, czyli wprowadzające aurę tajemniczości niedookreślone „duchy niepewne” zostają zastąpione przez abstrakcyjną „granicę lasu” jako takiego, jako bytu idealnego.

G. Droga do źródła

W tym kontekście można by wrócić do sygnalizowanej już osobliwej graficznej właściwości utworu i spytać: jakie znaczenie kryje się w przesunięciu w prawo również wersu mówiącego o wzgórzu w stosunku do wersu mówiącego o źródle? Dlaczego wzgórze, chociaż jest na lewo od ścieżki, to jednak w układzie graficznym przesunięte zostało w prawo? Czy poeta uczynił to dla ewentualnego zaznaczenia w przestrzeni utworu pewnej centralnej ukośnej linii? Bo łatwo można zauważyć, iż taka powstaje, jeśli połączymy początki tych dwóch wersów. Jeśli przyjrzeć się jej, to można też spostrzec, iż wyznacza ona jakby podstawę dla tych dwóch wersów. Na tej podstawie przyjmują one postać jakby dwóch stopni prowadzących w dół. Zatem to szczególne przesunięcie daje w rezultacie efekt stopni schodzących w głąb¹⁵. Rzecz można tedy, iż symbolika drogi do źródła nie ogranicza się do tej jednej czy dwóch strof, lecz rzutuje na dalsze części utworu. Może być to dodatkowym argumentem, iż w wierszu mówi się o drodze do źródła w głębszym sensie, czyli o drodze twórcy i źródłowości jako byciu ku źródłu.

Natomiast sformułowanie „przełać wielość” z trzeciego wersu wyraźnie odnosi się do twórczego zadania i procesu tworzenia. Przelewanie wskazuje zapewne na trud czerpania ze źródła. Trud uchwytywania tego, co w rzeczywistości zmienne, wielorakie, czasowe i konkretne, jednostkowe, czyli „uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultuwanie zanikającej umiejętności kontemplacji”¹⁶. Jest to wysiłek zmagania się z dynamiką niszczącego stawania się i „budowania wartości, budowania tablic wartości, ustalania ich hierarchii, to znaczy świadomy, moralny ich wybór z wszystkimi życiowymi i artystycznymi konsekwencjami”¹⁷. Jednocześnie w tym sformułowaniu z wiersza uderza, że „przelewanie wielości” jest dziwnie ułomne, niepełne. Skłania bowiem do pytania: w co i, ewentualnie, po co przełać? Ale tę ułomność można też odczytywać jako znak pewnej otwartości, niezakończenia twórczej ścieżki, czyli jako sformułowanie twórczego problemu, który może być rozwiązywany na wiele różnych sposobów-wierszy. Przelewać można – powie

¹⁵ Ten „stopień” został zaznaczony w wydaniu dzieł Zbigniewa Herberta *Wybór poezji. Dramaty*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1973 oraz w wydaniu przygotowanym przez Ryszarda Krynickiego, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007. Ale, rzecz ciekawa, w wydaniu *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, także przygotowanym przez Ryszarda Krynickiego już go nie ma.

¹⁶ Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 397.

¹⁷ *Ibidem*.

ktoś – i z pustego w próżne, z czego niewiele wynika. Ale, analogicznie, niezbyt sensowne byłoby też przelewanie wielości w wielość. Domyślamy się też, że „przełać wielość” to nie to samo, co wylać czy rozlać. Więc, skoro nie w wielość, to w jakąś postać jedności, a więc zapewne w dzieło. Wielość niechybnie odnosi się do świata zmysłowego oglądu. Czyli owo przelewanie mogłoby oznaczać wychodzenie od wielości zmysłowych wrażeń i doznań, a zarazem wykraczanie poza nią, czyli utrwalanie obrazu widzialnego świata poprzez wykraczanie poza zmysłową zmienność ku trwałym formom, co wymaga nie tylko poznawczych, ale i etycznych wyborów i rozstrzygnięć.

Taka interpretacja zakłada, iż w wierszu dokonuje się rozpoznanie dwóch wymiarów owej twórczej ścieżki poety. Pierwszego, niejako aktualnego, polegającego na rozpatrywaniu dwóch podstawowych, jawiących się jako opozycyjne, twórczych możliwości, i związanych z nimi dążeń i trudności; i drugiego, całościowego, jako pewnej kontynuacji, refleksji nad swego rodzaju całością tej ścieżki. Krótko: poeta widzi zarówno aktualny wymiar swego twórczego zadania, jak też pewną symboliczną całość swej drogi. Stąd pytanie końcowe dotyczy też znalezienia wyjścia, jakby trzeciego wymiaru, tj. uniknięcia uświadomionych niebezpieczeństw. Stąd jest wyrazem odwiecznego dylematu artysty, który wraz ze zdobyciem świadomości swego zadania wie, z jakimi niebezpieczeństwami, przyjdzie mu się zmierzyć.

Dylemat źródła i wzgórza zdaje się pokazywać dramatyczny wymiar twórczej drogi i główne rysy twórczej przemiany i lęk przed nią. Przemianą, która odbiera zabezpieczenie, jakie daje wzgórze z „poglądem ogólnym” i „kojącą wiedzą”. Czyli doświadczenie twórczej przemiany wystawia na nieuchronność cierpienia. To chyba nie tylko Nietzscheańskie echa, dionizyjskiego cierpienia i wielkiej afirmacji Tak. I nie tylko jakże gorzka świadomość, iż wybór samozatrącenia jest jakimś wyjściem w świecie, który podszyty jest nicością, niszczącą etyczną substancję. *Wersety panteisty* są bardziej kategorycznie pesymistyczne niż *Ścieżka*, w której pojawia się wątpliwość, refleksja, a dylemat wyboru źródła i wzgórza może być odczytywany jako dylemat wyboru między filozofią a poezją. Ale zgodnie z tym, co mówił Herbert, poszukiwał on napięcia między abstrakcją a konkretem i szczególnego powodu do smutku. Więc ten dylemat można traktować jako bardziej wyraz refleksyjnej źródłowości niż egzystencyjnego doświadczenia anihilacji czy samounicestwienia. Ten dylemat byłby wyrazem aktywności źródła. Zdolności, wręcz odnawialnej. Czyli symbolem zdolności do podjęcia twórczego procesu.

Ale w wierszu wielość, jak przypuszczam, nie oznacza już tylko świata, ale wielość czynników i pierwiastków twórczych, wśród których można też wskazać umiejętność zmysłowej obserwacji, poznania intelektualnego, działania wyobraźni czy intuicyjnego widzenia. A celem pozostaje uchwycenie tego, co indywidualne np. poszczególnego liścia. Droga twórcy jako bycia ku źródłu, źródłowość biegnie jako ten „uparty dialog” od „po prostu ścieżki”, poprzez źródło poezji i filozofii,

do „wzgórza idei” i do konkretnego liścia; droga ta stanowi próbę uchwytu rzeczywistości.

4. Podsumowanie

Wydaje się więc, iż ta symboliczna ścieżka pokazuje dynamikę procesu twórczego i egzystencjalną dynamikę stawania się twórcy, który poprzez wykroczenie poza alchemię i abstrakcję odnajduje tę jedyną na własną miarę, właściwą ścieżkę. Stąd końcowe pytanie można by rozumieć nie tylko jako egzystencjalny dylemat poety, który zdaje sobie sprawę ze sprzeczności i trudności na drodze do konkretnego dzieła, dla których nie ma jakiegoś idealnego rozwiązania w ogóle, ale również jako próbę refleksji metaestetycznej nad własną twórczą drogą. Żeby dokonać poetyckiego uchwycenia rzeczywistości nie wystarczy znajomość prawdy ogólnej, abstrakcyjnej, ani też prawdy doświadczenia zmysłowego. Trzeba zdobyć się na coś więcej – na wyjście poza sferę myślenia podmiotowo-przedmiotowego ku niepojętemu źródłu, ku niepowtarzalności i problematyczności egzystencji.

Po tej próbie zarysowania problematyki twórcy i źródła w poezji Zbigniewa Herberta zarówno w odniesieniu do jego teoretycznych wypowiedzi, jak i poprzez refleksję głównie nad utworem *Ścieżka* można pokusić się o odpowiedź na wcześniejsze pytania. Otóż w poddanym rozważaniom utworze starałem się pokazać pewien wyraźny zestrój skojarzeń i motywów związanych z poetą i źródłem. Starałem się też wykazać, iż w utworze tym można odnaleźć jako ich ukryty wymiar odniesienie do źródłowego doświadczenia i twórczej przemiany. Jest to również odniesienie do podmiotu, który staje się „w drodze” świadomym swego zadania twórcą. Główne rysy podlegającego twórczej przemianie podmiotu to droga do źródła jako symbol twórczej drogi poety i samo źródło jako symbol twórczej przemiany.

W rozważanym utworze twórcza droga poety jako droga do źródła występuje jako ścieżka. W innych utworach jako droga (*W drodze do Delf*) czy podróż (*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika, Podróż*). Ale samo źródło nie daje się odślonić ani wyczerpać. Właśnie jego zagadkowość i sekretność, a nawet tajemność, czyli problematyczność, jawi się jako główny moment doświadczenia twórczego poety. Na tej drodze poeta zмага się z „wielością” (*Ścieżka*) i różnorodnością świata, z cierpieniem i okrucieństwem.

Twórcza przemiana dokonuje się w drodze do źródła. Źródło jest medium i symbolem tej przemiany. Źródło jest pojemnym symbolem poetyckiej twórczości: pragnienia, dążenia, celu, procesu twórczego, samej kreacji. W szerokim sensie jest symbolem twórczej przemiany, jako formowania w toku poetyckiego twórczego procesu samego twórcy i jego dzieła. W toku tego procesu autor jakby zatracą się w dziele, powołuje do życia z „materii cierpienia / rzecz albo osobę” (*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*), nową realność, w której jego cechy ludzkie nie

muszą być bezpośrednio widoczne. Doświadczenie twórczej przemiany, centralne dla procesu twórczego może coś ważnego odbierać. Wymaga swoistego rzucenia na głęboką wodę. Wymaga podjęcia ryzyka. Wyboru. Postawienia życia na szalę niepewności, cierpienia, a nade wszystko prawdy nawet jako grozy („prawda / to znaczy – groza” – *Widokówka od Adama Zagajewskiego*).

Na tej drodze ku własnym źródłom, drodze samopoznania i samoświadomości, towarzyszy poecie refleksja filozoficzna. Refleksja ta i związana z nią postawa jest nacechowana dociekliwym krytycyzmem. Krytycyzm ten ujawnia się w odniesieniu poety wobec rozmaitych sfer dziedzictwa kulturowego, wobec mitu, sztuki, religii, moralności, historii, wobec zjawisk kultury masowej, a także tradycji narodowej. Czyli postawa poety, jego obcowanie i zażyłość ze „światem pięknym i bardzo różnym” (*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*) nie jest wcale wolne od kolizji i spięć. W tych zwłaszcza momentach konfliktów i napięć zwiększa się rola pierwiastka filozoficznego.

Czy zatem źródło jako symbol twórczej przemiany nie jest u Herberta wewnętrznym lustrem? Droga do źródła wymaga instancji refleksyjnej, metainstancji. W źródle można tę drogę zobaczyć, chociaż jest ona zarazem w szczególnie sposób skryta. Źródło łączy źródłowe doświadczenie filozoficzne i poetyckie doświadczenie twórcze – łączy filozofię i poezję z perspektywy twórcy. Człowiek staje się twórcą poprzez przygotowanie i zdolność do twórczej przemiany, czego wyrazem jest podjęcie procesu twórczego.

Wykaz skrótów:

- Sś – Z. Herbert, *Struna światła*, Czytelnik, Warszawa 1956.
 Hpię – Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Czytelnik, Warszawa 1957.
 N – Z. Herbert, *Napis*, Czytelnik, Warszawa 1969.
 PC – Z. Herbert, *Pan Cogito*, Czytelnik, Warszawa 1974.
 RzoM – Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1983.
 Eno – Z. Herbert, *Elegia na odejście*, Instytut Literacki, Paryż 1990.

Marek Kazimierz Siwiec

Zbigniew Herbert – the Artist as a Creator (Composer) and a Source. The Creator’s Way to the Source and the Source Itself in the Poem ‘The path’

Abstract

What is the source for a poet and what would be the meanings hidden? Who is the creator in the works by Zbigniew Herbert, but especially in his poetry, and how to determine the creativity of his perception? In what way does he conceive the main features of philosophy and poetry?

In the essay, the author reflects on these questions. He remarks that Herbert’s esthetic considerations and poems hide a certain vision of philosophy and poetry, which can be characterized by sourcefulness. Therefore, in order to better recognize this vision, he sketches a point of view, which he further calls sourceful. This point of view conveys an essential aspect of creator’s ability to undergo a certain change. The latter can be deemed a creative change as it primarily seems to constitute the central experience which in turn makes it possible for new values to come into being. However, how can we understand the aforementioned creative change?

The essay consists of three parts. In the first part, the author’s question about the creator (composer) and the source leads towards the question about a task of philosophy and poetry, as well as to the question about the self-portrait of Herbert as the creator (composer). Several features of the creator (composer) can be easily found in his poetry; however, the most fundamental feature is undoubtedly his capability for creative change.

In the second part, the author ponders over the philosophical character of Herbert’s poetry. He considers what philosophizing may be in poetry, as a “philosophical experience” and “primary reflection.” Moreover, he interprets the moniker ‘Mr Cogito,’ in which he discovers the self-portrait of the poet as the creator (composer), that is, one capable of creative change.

In the third part, the author examines one of Herbert’s poems, ‘The path’, as a reflection over the creative way of the poet himself. This context brings forth the dilemma from the poem – namely whether to follow the path to the source or to the hill. Thus, the ultimate question of the poem relates to seeking the way out and finding something like a third way, as a new creative possibility. The dilemma of the source and the hill seems to demonstrate the dramatic dimension of the creative way and the main features of creative change, and the fear of it as well. For the experience of the creative change makes one vulnerable to the inevitability of suffering.

In the conclusion the author states that the creative change takes place on the way to the source. The source appears to be the medium and the symbol of the change. The source is a vastly comprehensive symbol of the poetic creativity, encompassing: the longing, the quest, the aim, and the creative process. In a broad sense, the source may be the symbol of the creative change itself as the formation of both the creator himself and his work in the creative process.

Keywords: Zbigniew Herbert, artist, creator, source, poem ‘The path’.