

**MICHAŁ KLINGER**

Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie  
<https://orcid.org/0000-0003-0573-0187>

## Cogito i problem poezji (świadecko o poezji Herberta)

### Cogito and the Problem of Poetry (Bearing Witness to Herbert's Poetry)

#### Abstract

The author embarks upon the problem of a criterion of poetic quality upon the basis of his experience – reading Zbigniew Herbert's *Pan Cogito* in the mid-1970s. The background consists of selected phenomena of poetry from their archaic melic beginning to new conceptions, diverging from the “musicality” of poetry, such as those of Khlebnikov and Przyboś. We are presented with a little-known phenomenology of poetry based on the parallelism of elements, vivid from the Bible to Byzantine liturgy and Orthodox-Slavonic praxis. *Pan Cogito* faces the duality of the way in which poetry acts – the beyond-rational (“musical”) path or that of the “message” of the contents (intended for the intellect). M. Klinger indicates poetry by Brodsky and Miłosz' proposes the thesis that Mister Cogito ultimately finds himself on the side of the melic “beginning” of poetry.

**Keywords:** Mr. Cogito; Herbert; melic poetry; biblical poetry; Byzantine poetry; free verse

#### Abstrakt

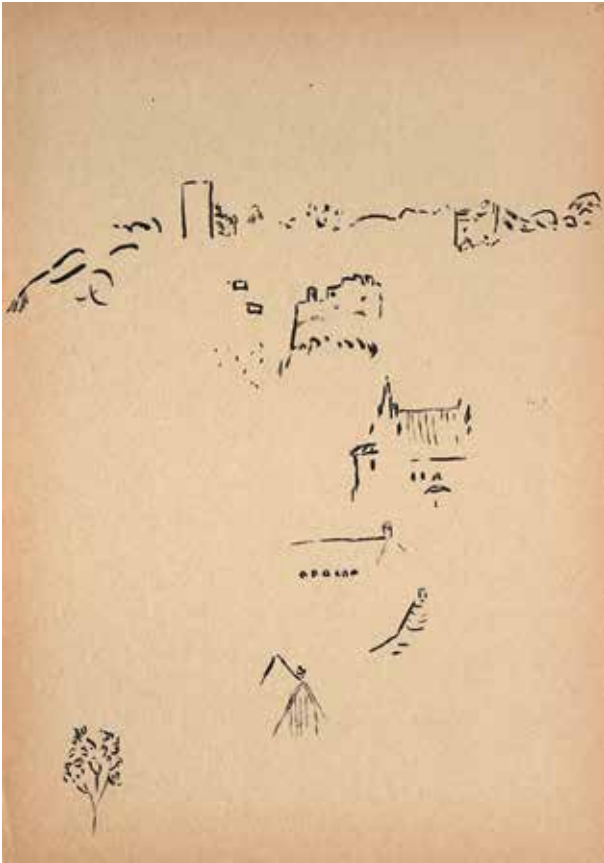
Podjęty jest problem kryterium poetyckości w oparciu o doświadczenie autorskiej lektury *Pana Cogito* przez Zbigniewa Herberta w połowie lat 70. Tłem są wybrane fenomeny poezji od ich archaicznego początku melicznego po nowe, odchodzące od „muzyczności” poezji, koncepcje, np. Chlebnikowa i Przybosia. Podana zostanie, mało u nas znana, fenomenologia poezji opartej o paralelizm członów, żywa od Biblii po liturgię bizantyjską i praktykę cerkiewno-słowiańską. *Pan Cogito* staje wobec dwoistości działania poezji – drogą pozaracjonalną („muzyczną”), lub drogą „przesłania” treści (dla rozumu). Wskazane są pozycje Brodskiego i Miłosza. Postawiona zostaje teza, iż Pan Cogito ostatecznie odnajduje się po stronie melicznego „początku” poezji.

**Słowa kluczowe:** Pan Cogito; Herbert; poezja meliczna; poezja biblijna; poezja bizantyjska; wiersz wolny

#### O autorze

**Michał Klinger** – teolog prawosławny i były dyplomata. Bibliista, długoletni wykładowca Starego Testamentu w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie i profesor w Wyższym Prawosławnym Seminarium Duchownym. Pracował na Wydziale Teologicznym w Tybindze. Wykładał gościnnie na UW, UJ i Akademii Teatralnej w Warszawie oraz w USA. Publikował prace z dziedziny biblistyki, interpretacji teologicznej sztuki i antropologii, m.in. książki: monografię *Tajemnica Kaina* (1981); *Sztuka – hymn de profundis* (2010) i zbiór *Strażnik wrót* (2019).

## Cogito i problem poezji (świadcstwo o poezji Herberta)



### Didascalía

Pamiętam, jak w 1974 roku pojawił się wśród nas Pan Cogito. Owo „my” odnoszę do pierwszego pokolenia urodzonego zaraz po II wojnie i warszawskiej grupy złożonej z ludzi wówczas młodych, po części z rodzin „inteligencji katolickiej”, po części o formacji lewicującej; ja w tym jako inna hybryda, prawosławno-polska, zupełnie mniejszościowa.

Cienki tomik poezji<sup>1</sup>; pamiętam jego ciemnoczerwoną okładkę, jakby z tkaniny ze szlachetnych czasów. Ale wewnątrz nowatorska forma, która niepokoiła, a mnie wręcz drażniła. Już pierwszy wiersz niby „doskonalił nozdrza wonią starych książek” (słowa takie padały zaraz po otwarciu tomiku), ale w całym zbiorze, w moim odczuciu, tej starej „prawdziwej” poezji jakby nie było.

Niemal w każdym wierszu było natomiast przesłanie, w różnych słusznych sprawach, a raczej moralne poukrywane były, jak należy, w pytaniach, wolne od dydaktyki. Teksty wprost perliły się od miniscenek ze znanego nam aż za dobrze życia w codzienności, w środku epoki gierkowskiej – trochę PRL-u, trochę dostępnego nam już wtedy otwarcia na świat i „zagraniczne” tematy, odrobinę smutnego, ale bawiącego zręcznymi (auto)ironiami.

Już sam bohater i jego niby poważne imię było naznaczone lekkością lekkiej ironii, autoironii. Powiewało zarazem powagą filozofii, szczególnie tej z kręgu Kartezjusza, Spinozy, Pascala, z epoki badanej przez naszego mistrza Kołakowskiego<sup>2</sup>. Przywoływane przez Herberta

obrazy promieniowały ciepłym humorem w stosunku do naszej nowożytności i jej inspiratorów. Jakże miło słuchało się, co Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy. Była w tomiku też najczystsza, bo po świecku, a z szacunkiem podana teologia; „schody skrzybiały”, gdy Bóg, zamiast wznieść się „w złoty obłok”, „schodził w dół”, na ziemię. Był dramatyzm pytań Golgoty, ukryty w akklamacji ku Bogu, że może „nie powinien przysłać syna” (wątpliwość, czy wolno poświęcać dziecko...). Słychać echo Getsemani w „refleksjach” moralnych o niemożności „oddalenia / tak zwanego kielicha goryczy”, gdy to Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu. Było odkrycie pustki i ciszy mistycznej i przebudzenie duchowe w „stanie satori”... Był i hołd oddany ideom prawdziwie lewicowym, gdy razem z Bohaterem graliśmy w „grę Kropotkin”. Odzywały się echa poezji wieszczów: Kartezjańska „myśl czysta” odbijała się w „wodzie wielkiej i czystej”, a wspomniana ironia czasem przywoływała jej formę goryczy „ideału sięgającego bruku”. Czytało się to, a teksty inspirowały i zastanawiały<sup>3</sup>. Dla mnie był to jednak ciągle rodzaj moralitetu, może zbioru przypowieści, mądry, z dystansem, ironią. Ale prozą; a poezji nie znajdowałem.

### Doświadczenia poezji

Teraz należy złożyć deklarację definicji i kryterium osobistego dla boskiego zjawiska poezji. Nie miejsce tu oczywiście ani moja kompetencja zwykłego czytelnika, a po jakichś latach – teologa i bibliisty, by wchodzić w nie swoją dziedzinę, a tym bardziej rozstrzygać trudności i zagadki pytań o to, „czym jest, czym nie jest poezja”. Są one zresztą zapewne nierozstrzygalne. Ale w tych latach przed „przyjściem” Pana Cogito owi „my” mieliśmy wszyscy w szkołach nauczycieli polskiego czy łaciny, którzy albo sami uczyli się przed wojną, albo od takich się uczyli. Przekazywali nam więc ducha poezji Skamandra, a nieco i awangardy pospołu. Głębiej był romantyzm, geniusze *Wesela*, *Leśmiana*, a w tle jasna metryka nauczanych na lekcjach łaciny strof Owidiusza, Horacego. Ostre i dobitne jamby czy daktyle dźwięczały odkrywane u Mickiewicza i innych wieszczów.

Niezależnie od problemów definicyjnych, a na podstawie różnorodnych doświadczeń z poezją trzeba chyba ją słyszeć i w ogóle odbierać jako „mowę wiązana”, nawet jeśli „w i ą z a n ą” na bardzo różne sposoby, aż do form „wolnych”. Poezja niesie s t r u k t u r y d ź w i ę k ó w, ale także z n a c z e n i ę słów i powstających wyrażeni. Słyszymy i/lub rozumiemy, jak struktury – „systemy” wiążące elementy brzmienia oraz sensu, w toku wiersza powstają drogą jakiejś formy r y t m u. Każda sugerowana relacyjność już buduje rytm odniesień. Poezja, w swych różnych nurtach, ciągle wydaje się wiele czerpać z pierwotnego „muzeonu” poezji „tonicznej” czy „sylabotonicznej” – rytmów, akcentów, długości sylab, strof, ich cezur i rymów bądź asonansów, brzmień zgłoskowych oraz powtórzeń<sup>4</sup>. Źródła „tworzenia” (ποίησις – *gerundivum* od gr. czasownika *poieo*) takich zrytmizowanych, „związanych” ciągów słów, także partykuł emfaticznych, ich znaczeń i dźwięków, raczej dźwięków i znaczeń, układających się w wiersz – zawsze kryją się w pieśni, w głębi starożytności. Taka konstatacja nie ulega chyba niczyjej wątpliwości. Te mogą dotyczyć np. pierwotnych proporcji w rolach pierwiastka sakralnego („hymn”) lub „bohaterskiego” („oda”) czy też wpływu rytuału<sup>5</sup>.

Nawet ci poeci, którzy programowo chcieli zerwać z „muzyką” w poezji, nie tylko w ten sposób potwierdzali swe niezaprzeczalne z niej pochodzenie, ale i tworzyli nową muzykę – metali i przemysłu, asonansów, eksplozji dźwięków, eksperymentów z językiem i słowem... Ulubiony przeze mnie był przykład poety Wielimira Chlebnikowa (1885–1922). W maticzniku (żywym do dziś) toniczności poezji – poezji rosyjskiej – domagał się on „wyrzucenia muzyki” z poezji, a programowo zastępował ją kreacją określaną jako „bezsensowa dźwięko-mowa”<sup>6</sup>. Niemniej jednak jego wiersze wprost kipią od asonansów, szczęków i innych przejawów rytmu, na przykład jego słynne, zbudowane na trochejach *Zakłęcie śmiechem*: „Roześmiejcie się, śmiechacze / o, zaśmiejcie się, śmiechacze”<sup>7</sup>. Znaczące jest, że poeta ten zarazem domagał się od poezji odwagi „szaleństwa” (termin rosyjski *zauim* = za-bez-rozumność)<sup>8</sup>.

W bardziej współczesnej niż futurizm poetyce polskiej narastało doświadczenie, coraz bardziej przemożne, „wiersza wolnego”, wolnego (rzekomo) od większości „wiązań” strukturalnych. We wskazanej wyżej dwoistości wyrażeni z użyciem słów, dwoistości ich „dźwięków i znaczeń”, w poezji wolnej wydaje się zdecydowanie dominować to drugie, czyli znaczenie słowa. To sens wypowiedzi zostaje powołany do budowy poetyckiego napięcia wewnętrznego, zatem znów „wiązań” tekstu, który tak właśnie staje się wierszem. Czy jednak aby na pewno wierszowi „wolnemu” chodzi głównie o „sens” i jego znaczące przesłanie? Przecież w poezji „wolnej” również dochodzi do rozlicznych zgęszczeń metafory, zawieszni sensu, jego rozbicia w aluzjach i asocjacjach na wiele poziomów; trudno to uznać za dominację przesłania sensownego. Wiele też w tych wierszach s ł y c h a ć: pojawiają się zmienacka jakieś ciągi jambów i innych stóp, ukryte są enklityki

i proklityki wzmacniające rytm jakiejś strofy, choćby po to, by wzmocnić jej wymowę. Sam Julian Przyboś, wiodący poeta „wolnego wiersza”, w wielu swych utworach buduje silny, zwarty rytm, podkreślany jeszcze ciągami asonansów. Przykład spośród wielu: fragment wiersza *Król – Huta – Wisła* z tomu *Oburącz*:

Zamurowani w wypalonym roku: w ceglach,  
zawieszeni u wykutej  
góry  
z metalu,  
z której  
na szynach z ludzkich ramion wybiegłych

Badacz Przybosia zauważa, między innymi na bazie analizy tego wiersza, że w jego poezji

wiersz ma być tym, czym powinien być, i nie ma realizować tematu, nawet najbardziej ważnego, ile stać się nim samym. Jak to wyraził [Przyboś]...? Wiersz nie ma traktować o płaczu, ale być wierszem-płaczem<sup>9</sup>.

Rysuje się zatem zaskakujące osiągnięcie drogą poezji: Przyboś w swym warsztacie wydaje się świadomie dążyć do pozbycia się klasycznej „relacji znaczenia”; jego metafory są tak gęste, że „znaczące” ściśle zlewa się w nich ze „znaczonym”<sup>10</sup>. Kantowska niemożliwość dotarcia do „rzeczy samej w sobie” wydaje się u Przybosia przezwyciężona – ale dzieje się to na drodze sztuki poetyckiej, a nie kognitywnej.

### Ex oriente...

Poza środkami sylabotoniczności i różnego rodzaju rytmiki występują także inne metody „wiązań” poezji. Doświadczalem ich, wzrastając w zamkniętym od wewnątrz świecie poezji liturgii bizantyjskiej wyrosłej na starej poezji hebrajskiej i greckiej, proroków i psalmodii. W kręgu tym czynny jest inny „system” – dystychów zbudowanych na „paralelizmie członów”, które zestawiają ze sobą odrębne wyrażenia w sposób paradoksalny, nieoczekiwany, często repetytywny, a oddziałują na pewno nie przez rozumną refleksję, lecz w ich odbiorze wdrukowują się od razu całe strofy z ich rytmem, cezurą i brzmieniami tworzącymi linie melodyczne.

Oto dla przykładu zdarza się często przed lekturą Ewangelii na jutrzniach bizantyjskich, że stosuje się śpiewną silną aklamację, którą stanowią wersy Psalmu 114:

Morze zobaczyło i uciekło \* Jordan zawrócił wstecz  
Góry skakały jak barany \* pagórki jak jagnięta  
Cóż ci jest morze że uciekasz \* czemu wstecz zwracasz  
Jordanie<sup>11</sup>

Znak \* oznacza c e z u r ę wewnętrzną wersetów<sup>12</sup>. Cezura około połowy linii / wersu stanowi istotny element metryczny, który nadaje kantylenie dystychu szczególną dynamikę. Gromki lektor w tym miejscu lekko zawiesza

głos, co powoduje spadek, a następnie wzrost ciśnienia intonacji głosowej.

Z całokształtu problematyki, która ten akt performatywny i jego tekst może otaczać, skoncentrujemy się jedynie na objawiającym się tu fenomenie poetyckim. Wiemy, że cała liturgia chrześcijańska, nie tylko na Wschodzie, jest utkana z przędzy z użyciem niemal wszystkich 150 Psalmów. Ich funkcja jest godna uwagi, gdyż, w odróżnieniu od wielu innych perykop Pisma wypełniających liturgię, psalmy nie mają funkcji pastoralnej czy ogólnie „kognitywnej”, a więc *explicite* dydaktycznej, egzemplarycznej, egzegetycznej itp. Funkcję psalmodii św. Bazyli Wielki (w IV wieku) określa jako „prowadzenie ku Bogu drogą rozkoszy”, w odróżnieniu na przykład od ascezy, moralności i innych dróg<sup>13</sup>. Mamy więc do czynienia z niosącym szczęście i inne dobre dary działaniem piękna poezji, obecnym w przeżyciu wydarzenia liturgicznego. Potwierdza się klasyczna wizja „piękna – dobra” (rozkoszy dla obdarowanego), *kalo-k-agatia*.

W swym realnym działaniu hymny psalmów płyną w śpiewnej melorecytacji. Taka forma poetycka wyprzedza wszelką racjonalną refleksję. Weźmy powyższy przykład wyrażenia się w liturgii fragmentu psalmu 114 (113). Słyszymy zestawienie półstychów przedzielonych cezurą w każdym wersie. Umysł odbiera paralelizmy „morza” i „Jordanu”, „gór” i „pagórków”, „baranów” i „jagniąt”. Wraz z psalmistą konstatujemy cudowne, niebywałe działania wyrażone w czasownikach: oto wody „uciekły” i „zawróciły”, góry „skakały”. Rozum pod wpływem obrazu poetyckiego popada w kryzys poznawczy w zadziwieniu nienaturalnymi zjawiskami i woła (zawsze gromko): „cóż ci jest” (w. 5), *naturu?! Poezja rozluźnia rygor poznawczy – dziwne są dzieła Pańskie! Oczywiście, w tle tej poetyckiej wizji można odnaleźć wątki faktograficzne i racjonalne: dotyczą znanego toposu „kiedy wychodził Izrael z Egiptu” (por. w. 1 tego psalmu) – wtedy morze („Czerwone”) cofnęło się, by przepuścić Naród, a zatopić Egipcjan<sup>14</sup>. Cud w wodach powtórzył się „paralelnie”, gdy Jordan rozstał się, by przepuścić Izrael pod wodzą Jozuego do Ziemi Obiecanej<sup>15</sup>. „Skakanie” formacji górskich jest zapewne syntetyczną aluzją do szeregu epifanii Pana na górach Pustyni – Synaju drżącego, potrząsanego gromami i błyskawicami objawiającego się Pana, skał uderzanych i rozpękłych pod łaską Mojżesza, by wytrysły z nich źródła wód<sup>16</sup> – jak wyraźnie mówi ostatni wers tego psalmu („[Bóg] który zmienia opokę w jezioro \* krzemień w wód krynicę”)<sup>17</sup>. Te literackie asocjacje, podsuwane przez rozum „poszukujący zrozumienia”, aczkolwiek równie piękne, nie starczą jednak do budowy istic „boskiego szaleństwa”, jakie ożywia Psalm 114 (113), a w szczególności wycięte z niego trzy przywołane wersy. Takie wycięcie ich z kontekstu całego, niewiele zresztą dłuższego (8 wersów) tekstu – który jednak daje pewne umocowanie racjonalne, wskazane powyżej, dla szokujących metafor „ucieczki” morza i „skakania” gór – niewątpliwie jeszcze wzmacnia paradoksalny wydźwięk tej apostrofy.*

Na tym jednak nie kończy się poetycka ekspresja tego i jemu podobnych przypadków prozodii liturgicznej. Ważna i nośna okazuje się także występująca tu praktyka performatywna *responsoriów*.

„Typowe” responsorium oznacza wzajemne dialogowanie dwóch chórów odpowiadających sobie nawzajem, wersem na wers. Podkreślny, że często nie są to kolejne wersy tego samego utworu; stosuje się bowiem chętnie „wolne skojarzenia” wersetów z różnych tekstów, na ogół bez logicznego związku semantycznego. Przykładem może być responsorium z bizantyjskiej jutrzni Wielkiej Soboty, zestawiające wersy poetyckich lamentacji stosownych do Święta w jego treści, czyli kommemoracji pogrzebu Jezusa, z dość dowolnie wybranymi wersetami Psalterza. Wiemy, że niektóre wersy Psalmów mają znany sens proroczy wobec wydarzeń na Golgocie, jak słynne: „Rozdzielili szaty moje sobie, a o suknię moją rzucili los”<sup>18</sup>. Ale są one nieliczne. Wspomniane responsorium liczy wiele set dystychów (trystychów), zatem odnośny dialog aforyzmów o śmierci i pogrzebie Jezusa, by na nie „paralelnie” odpowiadać, musi używać wielu wersetów psalmów, a więc i tych zupełnie niezwiązanych tekstowo z proroczą w odniesieniu do wydarzeń na Golgocie. Dobór „odpowiedzi” z Psalterza opierać się musi na wolnych skojarzeniach. Na przykład:

Życie w grobie położyłeś się Chryste \* i anielskie wojska  
przeraziły się \* sławiąc Twe uniżenie.

*Błogosławieni badający Jego świadectwa \* całym sercem szukają Go.*

Żywocie jakże to umierasz \* jakże i w grobie zamieszkujesz;  
Bo śmierci królestwo burzysz \* i z otchłani martwych podnosisz.

*Bo nie czyniący bezprawia \* po drogach jego chodzili.*

[...]

Ze złoczyncami jako złoczyńca, \*Chryste\*, zostałeś policzony;

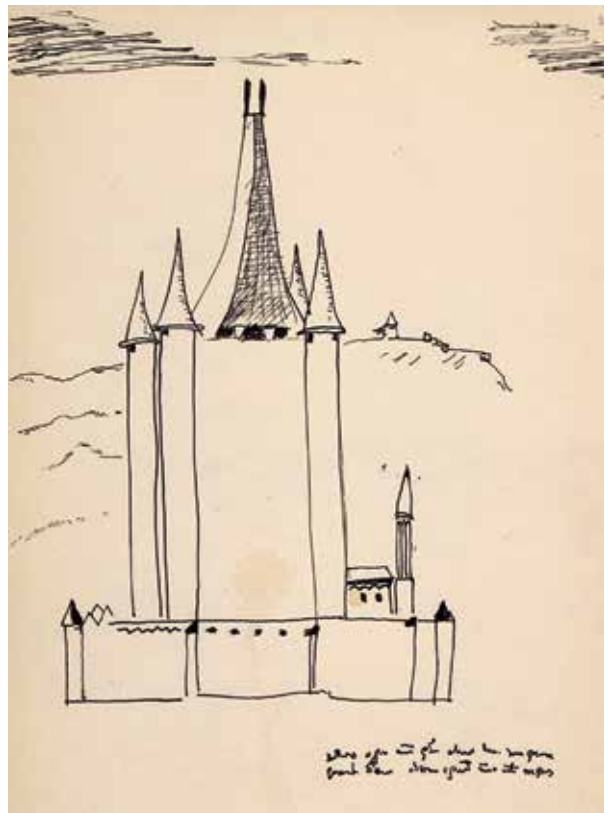
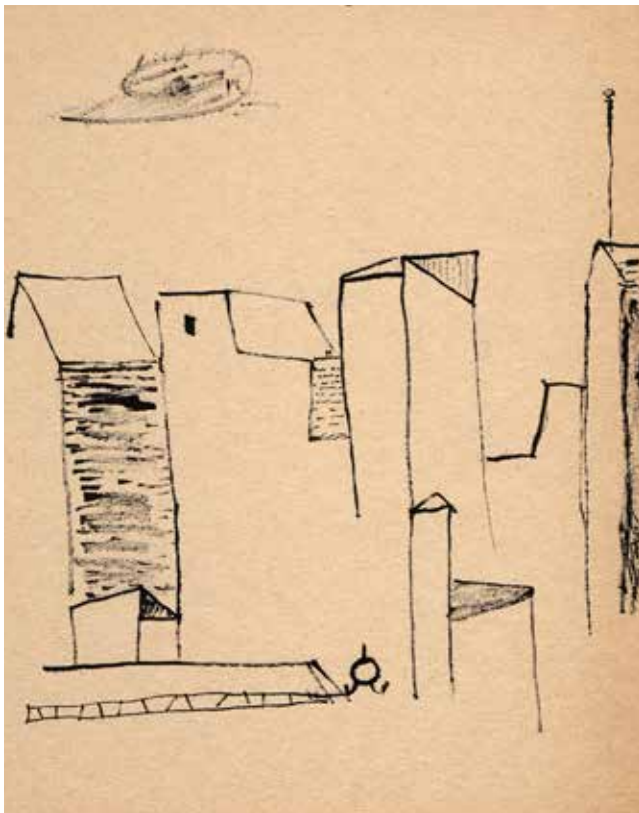
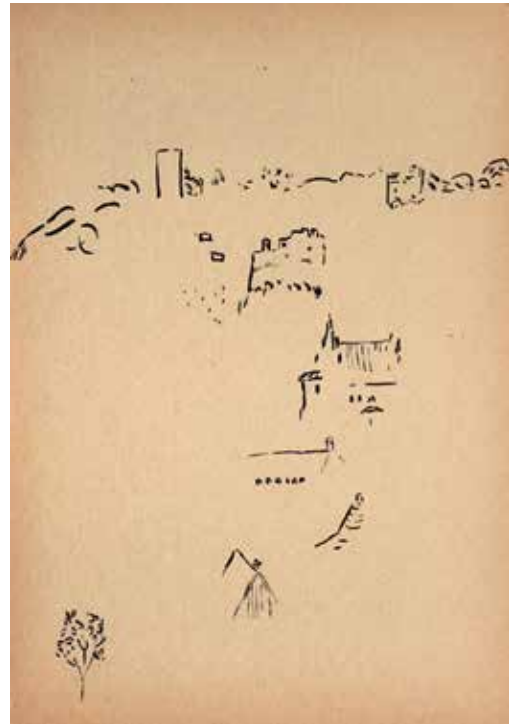
Usprawiedliwiając wszech nas \*od złoczynu\* starodawnego kusiela.<sup>19</sup>

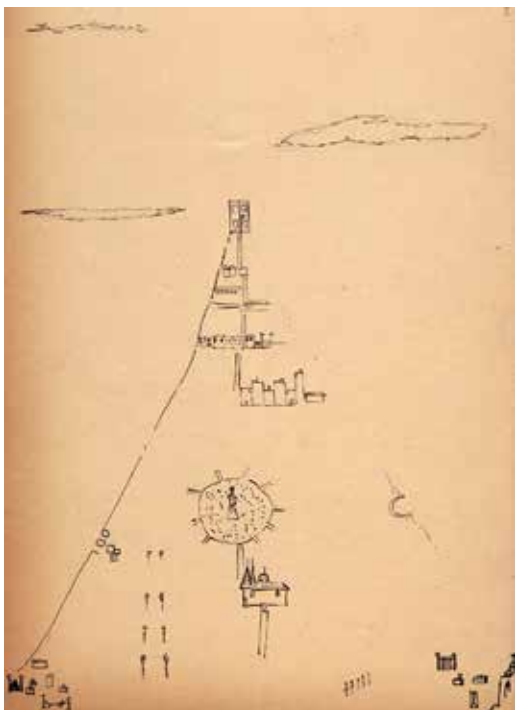
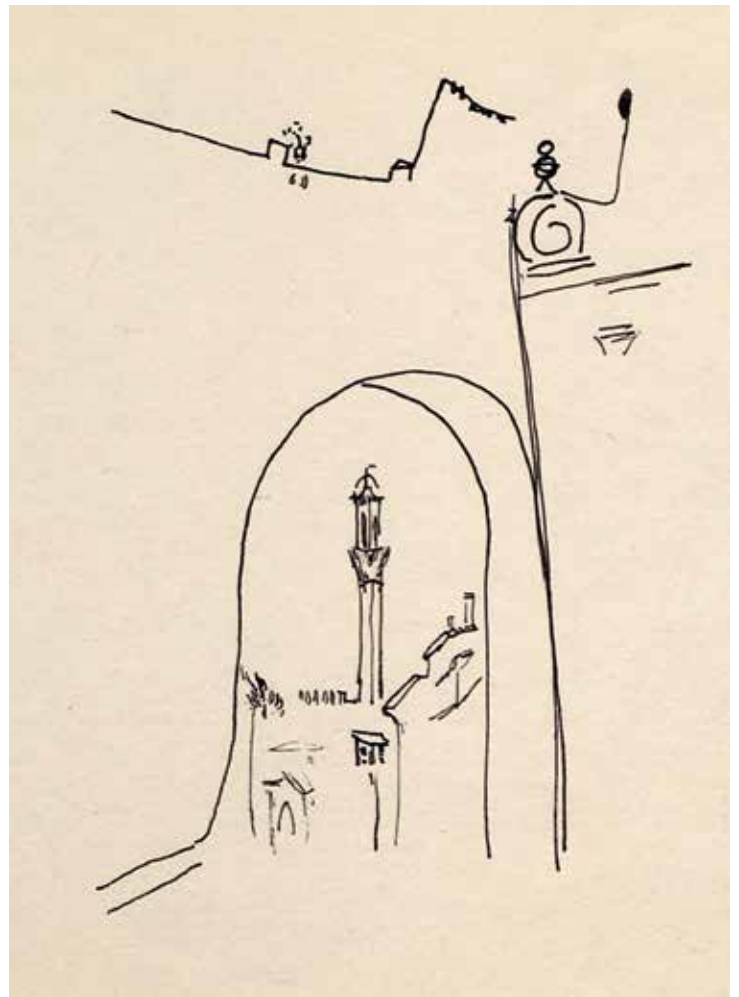
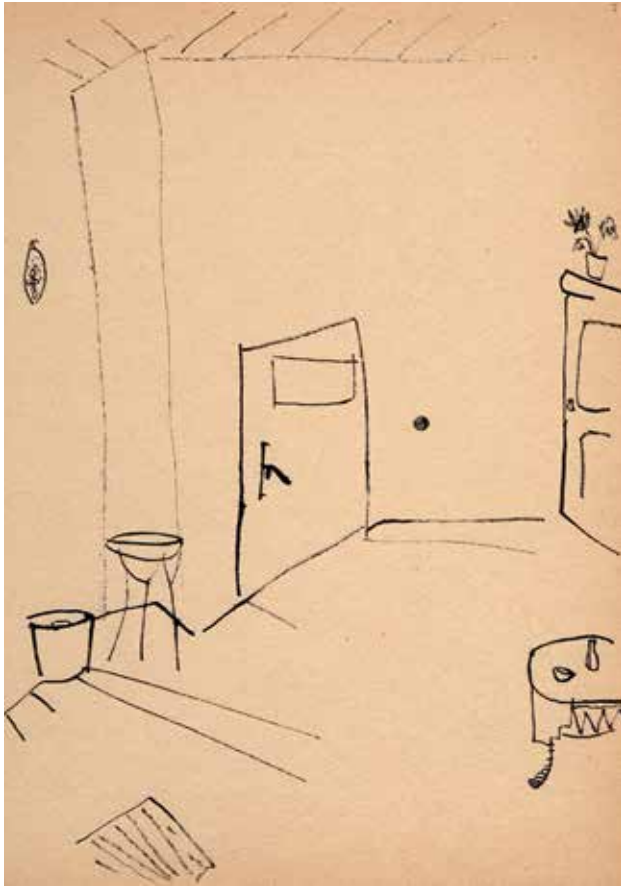
*W czym nakieruje młodzieniec drogę swoją? \* aby zachował słowa Twoje.*

Piękny dobrem ponad wszystkich ludzi \* objawiasz się martwy bez wyglądu \* któryś upiększył naturę wszystkich.

[itd., *permulti*]<sup>20</sup>

Widać, że taki „dialog” nie opiera się na jakiejś logicznej narracji. Trwa on całymi kwadransami i dłużej, rozpała zgromadzenie obrzędowe przerzucaniem się zawołań, wzajemnym przekrzykiwaniem chórów i liturgów podających te wersy melodycznymi recytacjami, w ostrych rytmach, podkreślanych cezurami. Powstaje nasycenie masą rytmicznych głosów i meliki (w tym w systemie dur-moll), a słowa treści wprost eksplodują w akustyce i odbiorze zebranych. Z literackiego punktu widzenia jest to święto poezji – ale o uwolnionym w niej „szaleństwie Bożym”. Misterium nie jest nakierowane ku przekazaniu jakiejś





nauki w refleksji rozumu; ten raczej musi odnaleźć się i zaakceptować swą wtórną potencję i kompetencję w rytuale. Tym bardziej że takie podanie hymnografii poetyckiej bynajmniej nie sprzyja śledzeniu semantycznemu tekstu (można wskazać na pewną analogię w zjawisku odbioru tekstu w operze).

Warstwa semantyczna w rytuałach responsoriów oczywiście da się poddać pełniejszej percepcji. Staje się to możliwe dzięki repetytywnemu udziałowi. Trzeba wejść w rytuał i poddać się tekstowi, dać się poprowadzić jego często mało racjonalnym, raczej „wolnym” związkom znaczenia. Musimy zatem stwierdzić, iż poetycka zasada „wolnych skojarzeń” nie została po raz pierwszy odkryta przez Guillaume’a Apollinaire’a, lecz była z upodobaniem stosowana wprost metodycznie od kilkunastu wieków w poetyce liturgii bizantyjskiej. Tak pojęta i praktykowana poezja nie może preferować celów dyskursywnych. Rozluźnienie struktur logiki i budowa struktur poezji praktykami melorecytacji bardziej odpowiada misteryjnym doświadczeniom.

Powróćmy jeszcze do naszego pierwszego przykładu aklamacji podczas jutrzni kilku dystychów Psalmu 114. Ich działanie wносиło poezję, prawdziwe *poiesis* tworzącą nowy tekst poprzez wyjęcie go z innego tekstu (całości psalmu) dla podkreślenia cudowności świata (w tym przypadku – w wyniku działania Pana). To jednak jeszcze nie wszystkie elementy budowy poetyckiej opisywanego momentu liturgicznego toposu. Otóż wspomniane aklamacje z psalmu 114 (ale wybiera się też liczne inne psalmy w innych momentach, w podobnym paradygmacie) podane są metodą responsoryjną: liturg deklamuje pierwszy wers („Morze zobaczyło i uciekło \* Jordan zawrócił wstecz”), a chór go skocznie powtarza; na to liturg wnosi na przykład wers trzeci („Cóż ci jest morze że uciekasz \* czemu wstecz zawracasz Jordanie”), a chór odpowiada znowu pierwszym. Teraz może dojść do istnej improwizacji poetyckiej: liturg (diakon – aoid) wtrąca liczne inne wersety psalmów, a chór wiernie powtarza ten sam pierwszy wers; ta poetycka gra kończy się, gdy liturg zawoła pierwszą część wersu, od którego się zaczęło („Morze zobaczyło i uciekło...”), wówczas chór dopowiada końcówkę („... Jordan zawrócił wstecz”). Jedna poetycka całość kończy się, by zaraz zrobić miejsce nowej scenie misterium.

Ta porcja poezji ma bowiem dalszy, jeśli nie główny cel – wprowadzenia za chwilę w krąg zebranych czytania samej Ewangelii. Podana także gromkim recytatywem, głosem liturga – aoida, który odnajduje i akcentuje w jej frazach stopy jambów czy inne – Ewangelia też staje się poezją. Uprzednie słowa Psalmu nie mają przy tym żadnego związku semantycznego z tekstem następującej Ewangelii. Powstaje jednak silny związek kontekstualny – związek twórczy, poetycki.

Zjawiska podobne, może mniej spontaniczne, bardziej „usensownione”, zachowały się i w liturgii Kościoła zachodniego. Z kolei powtórzenia, responsy fraz, refreny, itp. zjawiska tekstowe pojawiają się często w poezji świeckiej.

### *Ad rem... (o naturze poezji – c.d.)*

Cały ten bagaż doświadczeń z poezją miał rozwiązać pytania o umiejscowienie tekstów *Pana Cogito* na osi między pięknym moralitetem prozą – a poezją.

Na tym tle przychodzi doświadczenie, które jest zarysem tego studium: pewnego wieczoru poszedłem na zamknięte spotkanie ze Zbigniewem Herbertem w wąskim gronie sekcji kultury Klubu Inteligencji Katolickiej w Warszawie przy kościele na ulicy Freta. Było to w roku chyba 1975, może rok czy dwa później. Herbert mieszkał wtedy głównie za granicą. Był już u szczytu sławy, którą ugruntował *Pan Cogito*. Warszawski KIK cieszył się wówczas również ugruntowaną renomą środowiska opiniotwórczego (dlatego też stał się w tamtym okresie zapleczem dla KOR). Spotkanie miało więc swoją „temperaturę”, myślę, że także w odbiorze Poety. Prowadził je, jeśli dobrze pamiętam, Jan Józef Lipski. W każdym razie Poeta szybko zaczął po prostu czytać swe wiersze z tomu *Pan Cogito*. I wtedy nagle u s ł y s z a ł e m... Usłyszałem ukrytą, ale wyraźną melodię tekstu, rytm słów, akcentów logicznych, a raczej tych nielogicznych brzmień. Głos Poety przeciągał sylaby, nadawał szczególne akcenty i tworzył rytm dźwięków, a dopiero za nimi – znaczeń. Ta „melodia” nie podlegała logice zdań ani ich sensowi moralnemu lub inaczej wartościującemu. Była wobec siły rozumowego, sensownego *cogito p i e r w o t n a*. Jak rzeka niesie tratwy, tak melodia wiersza w głosie Poety niosła sens, znaczenie i wartościowanie w treści perykop, i nie była ich pochodną. A ta melodia miała siłę podobną do heksametrów czy jambów. Była POEZJĄ. Głos Poety ją wydobywał, jemu przeciw znaną. Dla mnie najpewniej była jak „źródło”, zarodzia, przaprzyczyny dla tekstów tomu.

Zarazem przypomnijmy pogląd, w jakiejś mierze słuszny, że autor nie bywa dobrym heroldem swych strof poetyckich. To zjawisko jest zapewne przejawem autonomii tekstu wobec jego autora, zgodnie ze znaną tezą Rolanda Barthes’a<sup>21</sup>. Tezy tej tamtego wieczoru z Herbertem, ani w ogóle w tamtym okresie, nie znałem. Ale właśnie wówczas ten ktoś, kto przeczytał, a właściwie powołał w sobie i wobec nas tam i wtedy obecnych ten potok poezji niosący teksty o Panu Cogito, to był akurat niejaki Pan Zbigniew Herbert, Herbert jako czuły czytelnik i zarazem seismograf fal poezji bijących z tekstu. Fakt, że ten sam Zbigniew Herbert kiedyś te teksty napisał, nie daje mu wobec tychże kompetencji dodatkowych w porównaniu z innym wrażliwym odbiorcą zawartej w tych wierszach poezji. Ta jest w takim sensie obiektywna, że jest w tekście lub jej w nim nie ma. (Na)tchmienie poetyckie jest w tekście obiektywnie (lub go nie ma). Subiektywność wnosi odbiorca – czuły lub nieczuły na zawartą w tekście (zatem obiektywnie) poezję. Tego wieczora odebrał i wyraził ją Pan Herbert, uczestnik spotkania z Panem Cogito, a do mnie ta poezja dotarła. Usłyszałem melodię. Nie tyle przesłanie ideowe, bo to czytelne było od momentu pierwszej lektury po publikacji, ale właśnie melodię strof.

Przedtem byłem zapewne na nią głuchy. Dopiero gdy „zagrał” ten, który ją znał, i ja usłyszałem. I odtąd zawsze już słyszę kantylenę od Pana Cogito. Musiała opaść jakaś zasłona. Inny artysta, Jerzy Nowosielski, twierdził, że dzieło sztuki zawsze spowija jakaś zasłona. Wtedy dzieło jeszcze budzi sprzeciw. Ale im wyraźniejszy sprzeciw, tym bliżej odkrycie zasłony.

\*

Z tego kręgu fenomenów podam inne dawne doświadczenie: dekadę wcześniej, jeszcze w latach 60. ojciec zabrał mnie wieczorem do wybitnego humanisty, Seweryna Pollaka. Gdy w rozmowie o Achmatowej wyszło, że jeszcze nie znamy Josifa Brodskiego, Pan Seweryn wziął jakiś maszynopis i zaczął, rytmicznie: *Dżon Donn usnuł, usnuło wsio wo krug...* Zachwyłt rósł, a recytacja i *Wielka Elegia* oraz zawarte w niej apokryfy snów angielskiego mistyka z XVII wieku wypełniały małe warszawskie mieszkanko jak oratorium Händla. *Elegia* Brodskiego (z 1963 roku), napisana w jakiejś mierze wierszem „wolnym” (z rymami), jest silnie nasycona, wraz z potoczystą swobodą, rytmami – jambów, chorei i innych stóp. W sprawie relacji tych form wobec treści objawienia (poetyckiego) w wierszu pada ukryte wyznanie Autora:

I każdy wers, daleki tak od rajskich wrót,  
Tak biedny, gęsty, czysty, ale w nich – wszech jedność.  
Linijki wersów śpią. Śpi jambów srogi szyk.  
Choreje śpią, jak strażę, z lewa, z prawa.  
I wizja śpi odbita w nich letejskich wód.  
I twardo śpi, skrywając się za nimi – sława<sup>22</sup>.

„Sława” pojawiająca się w tle obrazowego opisu działań poetyckich świadczy, że jest to poczucie losu p o e t y – fenomen znany od czasu Horacjańskiego *Exegi monumentum* – toposu samoświadomości twórczej<sup>23</sup>. Chodzi więc o swoisty manifest poetycki Brodskiego (w tamtym czasie poddawanego upokarzającym represjom). W tym minimanifeście poezja stanowi „szyk” (ros. *swod*), armię metaforycznie spersonifikowanych środków metrycznych; zaś treści, „wizja” („letejskich wód”, „rajskich wrót”) jest dopiero „w nich”, w tych formach, jakże „dalekich od rajskich wrót”, jako celów, do których one (te formy) dążą.

Parokrotnie potem mogłem być na wieczorze autorskim Brodskiego – już noblisty. Poeta, w swej znoszonej marynarce, zwykle kręcił się na krześle, jakby zniecierpliwiony, słuchając „wprowadzeń”, lektury przekładów jego wierszy na polski, angielski itp. W przekładach jego wiersze na ogół zachowywały znacznie mniej z wewnętrznej muzyczności oryginałów. Gdy już sam mógł zacząć czytać, oryginały wierszy wybuchały z gardła Poety jakimś lamentem, wysokim falsetem wyrażał ich melodie, płonął. Ale wtedy na ogół sala wpadała w osłupienie... („czy on aby z nas się nie śmieje?”). Tę niezbywalną melikę poezji Brodskiego podkreślał Czesław Miłosz, pisząc: „Czytelnik

polski zapewne nieco się zdziwi, że międzynarodowy rozgłos przypadł poecie posługującemu się wierszem tradycyjnym”; zaraz też jakby uspokaja „czytelnika polskiego”, dodając:

Dwa, moim zdaniem, czynniki wypadła wziąć pod uwagę. Język polski niezbyt dobrze czuje się w gorszej metrycznym, co ma związek z jego stałym akcentem [...]. Również rymy (że pominiemy poetów o wyjątkowej... wynalazczości, jak Stanisław Barańczak) robią w nim często wrażenie monotonii...<sup>24</sup>.

Nie wypada mi polemizować z Czesławem Miłoszem. Do powyższej diagnozy może coś dodałby Stanisław Barańczak. Z mojej strony chciałem dodać poczucie, iż nie tylko rosyjska poezja w „jambicznych przeważnie akcentach wydaje się ze swej natury dążyć do metrycznych układów”, ale słyhać to także u Herberta. I taka, może jednostronna, poetyckość jest wyczuwalna w *Panu Cogito*. Znaczyłoby to, że nie do końca jest prawdą twierdzenie Miłosza, iż „w Polsce po II wojnie nastąpiło niemal całkowite zerwanie z poetyką” tradycyjnie toniczną<sup>25</sup>.

### Sprawa Przesłania Pana Cogito

Tamtego pamiętnego dla mnie wieczoru Herbert nie przeczytał – jak mi się wydaje – *Przesłania Pana Cogito*. Ten zamykający tomik (z 1974 roku) wiersz szybko stał się prawdziwym przesłaniem moralnym, które docierało coraz szerzej w Polsce, w czasie naznaczonym nową tragedią gdańskiej masakry w grudniu 1970 roku. Odrodziła się wtedy u nas powaga sprawy robotniczej. Biografowie Herberta twierdzą, że napisał *Przesłanie...* na początku grudnia 1971 roku, czyli w rocznicę wydarzeń gdańskich<sup>26</sup>. Kolejny rok później w „Tygodniku Powszechnym” ukazał się pierwodruk tego wiersza<sup>27</sup>.

Istnieją ciekawe nagrania, zmontowane zapewne po 1990 roku, Herberta czytającego *Przesłanie Pana Cogito*<sup>28</sup>. Nie jest to już głos i toniczna ekspresja Poety, jaką pamiętam z wcześniejszego zapewne o kilka lat spotkania w KIK. Na takich nagraniach Autor czyta swój utwór dużo mniej muzycznie, niż czytał *Pana Cogito* wspomnianego tu wieczoru. Niemniej jednak zawsze pojawiają się pewne elementy melorecytacji; na przykład gdy dochodzi do finalnego obrazu „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów”, Herbert aż „zanosi się” w charakterystycznym *crescendo*, rozciągając sylaby, wzmacniając akcenty, na każdym nagraniu niemal identycznie. Oznacza to, iż miejsce to ma swą melodię „obiektywnie”, a Autor nam o tym przypomina. W świadomości Twórcy mają więc swe melodie pewnie i inne strofy; na nagraniach głos Autora, jakby zmęczony, rezygnuje jednak ze śpiewu. Następujące zaraz po „popiołach” ostanie słowa, zarazem przecież szczytowe „przesłanie” – brzmia już bez patosu (zapewne słusznie), ale nawet bez żadnego nacisku, skromnie: „bądź wierny, idź”. Owo finalne zacichanie wiersza oraz rezygnacja Autora z wewnętrznej muzyczności tym bardziej



potwierdzają te krótkie momenty, gdy melodia wydostała się na powierzchnię, jakby w głębi ukryta poezja. Usłyszawszy ją raz, słyszy się już zawsze i wszędzie wokół Pana Cogito.

Ja jednak „wtedy” nie słyszałem w istocie poezji w *Przesłaniu...*, skoro Herbert „mi” go nie przeczytał, a naokoło utwór ten pełnił funkcję moralitetu, słuszną, ale dla mnie zgola sprzeczną – z uwagi na taką rolę – z poetycznością. *Przesłanie Pana Cogito* jako poezję nagle usłyszałem nieco później, ale dopiero w kontekście i zderzeniu, a następnie odkryciu paralelizmu – z pewnym innym tekstem: tekstem objawionym jako pieśń, z *Dezyderatą*. Pieśń ta śpiewana była w Piwnicy pod Baranami od końca lat 70., tj. w czasie nieco późniejszym niż wspomniane spotkanie z Herbertem. Sam tekst *Dezyderatów*<sup>29</sup> znaleźliśmy nawet wcześniej, niż pojawił się tom *Pan Cogito*, bo od ciekawego dla całego środowiska psychiatry „humanistycznego” Kazimierza Jankowskiego, z jego książki o hipisach<sup>30</sup>. Był rok 1972, równoległe pojawiła się też inna „kultowa” książka tego czasu i tematyki, *Schizofrenia* Antoniego Kepińskiego. Wszyscy byliśmy pod wrażeniem odkryć tajemnic psychiki, a także idącej z Ameryki rewolty społecznej ruchu hipisowskiego. To właśnie Jankowski w swej książce cytował tekst *Dezyderatów*. Znany w Ameryce utwór, owiany legendą apokryfu – moralitet z lat 1927/1933/1948, wpisywał się w czasy po wojnie światowej i w kryzysy wywołane wojną w Wietnamie. Przekład tekstu wyszedł spod pióra Andrzeja Jakubowicza, pięknie zrytmizowaną muzykę skomponował Piotr Walewski, a zespół krakowskiej Piwnicy w końcu lat 70. uczynił go niemal hymnem pokolenia<sup>31</sup>.

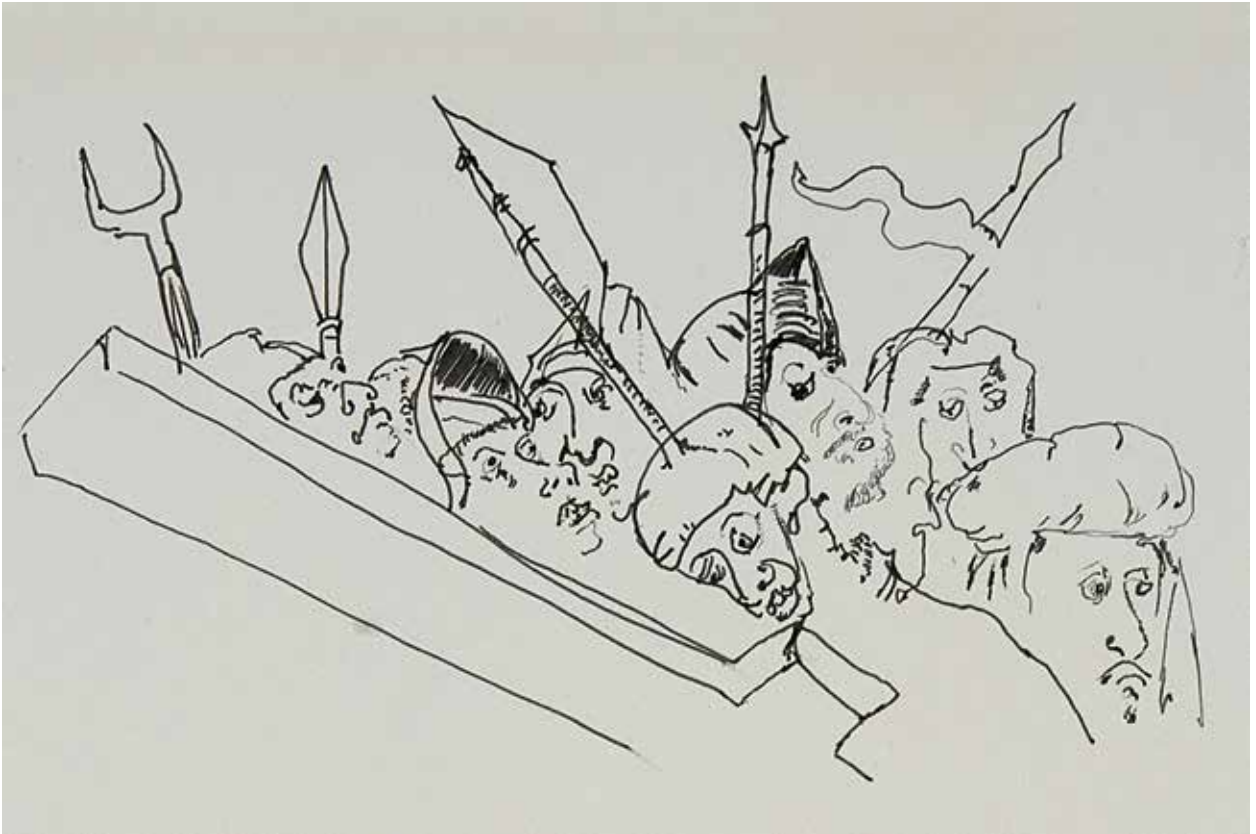
Mieliśmy więc dwa „przesłania” i dwa zbiory „dezyderatów”, oba o podłożu moralnym; ich ogólnodostępne teksty („Przesłania pana Cogito” i „Dezyderatów” z Baltimore) warto zestawić porównawczo. Poniższe z nich odnośne cytaty wskazują, że są one bardzo..., bardzo jednak różne: Przesłanie polskie, naznaczone poromantycznym tragizmem samotności podmiotu, jako bohatera wśród fałszu „tchórzy”, „szpicli”, „zdrady o świcie”, przesłanie natchnione wieszczym patosem klęski, a przecie „wierne” nieugiętej misji; drugie przesłanie – anglosaskie, ocieplone ewangelickim konstruktywnym szacunkiem dla bliźniego, skromnością i pragmatyzmem budowania i realizacji celów, „dyscypliny”, „łagodności”, przezorności „w interesach” (jakże moralnego dezyderatu). U Herberta podmiot liryczny widzi „miasto popiołów”; w *Dezyderatach* naokoło „jest to piękny świat”. Bohaterowie Herberta są tak wielcy i tragiczni, że od nikczemności „szpicliów katów tchórzy” musi ich oddzielać „Pogarda” (majuskuła); w episkopalnej wspólnotce wiernych „wszędzie życie pełne jest heroizmu”, a Bóg nie wydaje się sędzią nikomu („czymkolwiek On ci się wydaje”). Trudno uzgodnić te dwa zbiory wartości i postaw, a zarazem powstają one przeciw z podobnego korzenia wyznawanych wartości. Są też ważne zgodności: oba mają „strzec się oschłości serca” w obliczu miłości, „wiecznej jak trawa”, i „ku źródłu zarannemu”; oba każą

„strzec się dumy niepotrzebnej” i „próżności” wobec „innych”. Uderza też szczególna zgodność *Przesłania...* z *Dezyderatą*, mianowicie „metryczna”.

Warto bowiem zauważyć możliwość zestawienia obu utworów niemal synoptycznie; W obu mamy po około 260 słów zawartych w około 20 inwokacjach jako zdaniach głównych w trybie „rozkazującym”, często z dopowiedzeniami w krótkich zdaniach podrzędnych lub pobocznych. W *Dezyderacie* jest to około 20 „dezyderatów” co do słusznej i konstruktywnej postawy i działania w życiu; W *Przesłaniu Pana Cogito* mamy około 20 wezwań – nawołań ku postawie niezłomnej moralnie i ideowo, wbrew koniunkturze, oportunistom „większości”, pragmatyzmowi. Zgodność formuły wydaje się niewątpliwa. Małe odchylenia od tych liczb (określonych wyżej słówkiem „około”) są możliwe, gdyż wskazane hasła i „dezyderaty” w obu utworach bywają powtarzane lub rozbudowywane w zdaniach pobocznych; mogą więc być traktowane czasem osobno albo razem (jako jedno), na przykład „*Bądź sobą, zwłaszcza nie udawaj uczucia*” – wśród *Dezyderatów*, czy „wstań i idź” – w *Przesłaniu...* Najczęściej brzmiący w *Przesłaniu...* postulat „idź” w każdym z pięciu miejsc wiersza występuje w innym kontekście celów, traktujemy je zatem osobno. Przy tych i innych możliwych spostrzeżeniach i pomimo różnic w wymowie treści obu utworów, uderzająca, w moim mniemaniu, jest ich zgodność pod względem struktury gramatycznej, a nawet ilościowej, budowanej w nich formy stylu i języka literackiego.

Dla lepszej jasności porównania zauważmy, że liczne zdania w obu utworach korespondują, w jakichś aspektach, ze sobą na poziomie sensu zawartego w nich „dezyderatu”, czy „przesłania”. Domniemane odpowiedniości czasem są ukryte, czasem polegają na wzajemnym przeciwieństwie. Wylania się tu w moim mniemaniu synopsa – choć bynajmniej nie zgodność – ideowa, treściowa, a nie tylko „formalna”, złożona z około 20 poleceń czasownikami w trybie rozkazującym”, poczynając od początkowych i końcowych „idź”. Ujmują one podobne problemy, lecz w znacząco inny sposób.

Widzimy dalsze zgodności, np. w afirmacji dla naszego miejsca w „pięknym (wszechświecie”, wśród „drzew” i „ptaków”, pod „dębem zimowym” i „gwiazdami”, podziwu dla „splendoru nieba”. Widzimy zarazem ideowe różnice... różnice wskazywanych postaw oraz często wręcz przeciwieństwa dezyderatów obu przesłań<sup>32</sup>. W tamtych latach naszych doświadczeń z reżimem PRL *Przesłanie Pana Cogito* uwodziło i dawało prawo do wyrażonej w nim „Pogardy”, nawet niechby i z dużej litery. Pułapki moralne takiej postawy wyostrzyły się dopiero po latach, gdy na przykład „zdrada o świcie” stała się dla jednych nieusuwalnym patetycznym idiomem tożsamości, a dla innych irracjonalnym sloganem „religii smoleńskiej”; po latach, gdy – straszne skądinąd – polecenie „i nie przebacząj” z poetycznej ekfrazy ku „nam” uciśnionym, przemieniło się w polityczną realność polowań lustracyjnych. Ale wtedy, przed laty żyliśmy, jak w pieśni, w romantycznym śnie.



*Dezyderaty*, skromny wiersz dla kręgu przyjaciół amerykańskiego pisarza Maxa Ehrmanna z 1927/1933 roku, który „odnalazł się” w latach 50. w tradycjonalistycznej episkopalnej parafii św. Pawła w Baltimore, niesie wszelkie budujące nauki ewangelickiej formacji chrześcijańskiej. Nie muszę dodawać, bo jasno widać to z tekstu wiersza, że plasuje się on w swym rozumieniu i praktyce chrześcijaństwa na antypodach wobec polskich idei poromantycznych, proveniencji katolickiej, w tym naszego mesjanizmu cierpienia narodowego. Nie muszę również dodawać, że kaznodziejski ton tradycyjnych dezyderatów moralnych nie jest porywający, raczej może przekonujący, ale nie uwodzący. Niemniej jednak za sprawą wspomnianej kreacji w Piwnicy pod Baranami stał się po 1976 roku *Pieśnią*. Jej pełna uroku forma, adekwatna do mądrych, humanistycznych zaleceń, niosła jednak zagadkową siłę i dawała, tak potrzebne wtedy, pokrzepienie. Zespół artystów dał dezyderatom lekką intonację zawołań, rytmy płynące daktylami, jambami; uformował z mocniejszych wersów refreny, dodał apokryficzny kolofon przydający nieco tajemniczości o „odnalezieniu w starym kościele św. Pawła w Baltimore roku Pańskiego 1692”. Powstała prawdziwa oda. Było to tym silniejsze, że podane w formie bezpretensjonalnej, charakterystycznej dla Krakowa, szczególnie Piwnicy Skrzyneckiego, tonie wesołości i powagi zarazem, co miało nienaruszalną siłę rażenia w tamtej epoce.

W ten to sposób ja wówczas usłyszałem także *Przesłanie* Herberta. Początkowo zapewne zagrała wspólnota formy, którą staram się wykazać powyżej. Zarazem

doszło do uzgodnienia treści obu utworów przez muzykę formy. Okazuje się, że moje spostrzeżenie z lat 70. o wspólnocie formalnej i literackiej „Przesłania” i „Dezyderatów” dzielą też inni. M. Sworzeń w przywoływanej wyżej, szeroko omawia (por. s. 28, 84, 89) artykuł Jarosława Nowosada „Odnaleziony kontekst” („Opcje” 1994, nr 4), w którym autor ten stawia tezę wprost o pochodzeniu „Przesłania” od „Dezyderatów” (w wersji angielskiej). Opiera się na dowodach „wewnętrznych” obu tekstów, z braku „zewnętrznych”. W moim ujęciu tak mocna teza (jakkolwiek byłaby ciekawa) nie jest potrzebna, by uznać zgodność literacką w odbiorze obu utworów, a w szczególności dostrzec poetykę jednego przez poetykę drugiego. Treści te u Herberta mogły wydawać się przesadnie patetyczne, ale zarazem, podobnie, „dezyderaty” z Baltimore były nieco dydaktyczne, nic nie ujmując słuszności moralnej jednych i drugich. Jednak jeśli treści niesie muzyka, ochrania je zarazem od ujęcia w dyskurs, odślania ich niejednoznaczność i tak czyni z nich poezje.

W taki sposób „dezyderaty” stały się *Dezyderatą*, pieśnią. Podobnie stało się w moim odbiorze też z *Przesłaniem Pana Cogito*. Z zewnątrz zabrzmiała muzyczność *Dezyderaty* i przez pokrewność formy literackiej odsłoniła się wewnętrzna melodyczność *Przesłania*... Melodia ta była oczywiście zupełnie inna niż ta z Piwnicy. W *Przesłaniu*... zabrzmiała fraza podobna do tej, która „wiąże” wolny wiersz w *Panu Cogito* i na ogół u Herberta. Są to impresyjne brzmienia rytmów i zderzeń zwrotów krótkich, urwanych z mocnymi twierdzeniami o zaakcentowanych

znaczeniem słowach, a retoryka ważkich pytań zawieszają się w pustce, by od środka drążyć adepta.

Mały ekskurs: w świecie literatury biblijnej zjawisko odsłaniania poetyckości jednych tekstów przez poezję innych występuje niejednokrotnie. Na przykład oczywista poetyckość Psalmu 104 o stworzeniu świata<sup>33</sup> utwierdza nas w przekonaniu, iż podobne treściowo i faktograficznie obrazy kosmogonii, opisane na początku Księgi Rodzaju, które układają się w znaną strukturę stworzenia w sześć dni, również należy traktować jako poemat. Pociąga to za sobą i dalszy wniosek, że kolejne kroki opisu w *Genesis* nie podają informacji dyskursywnej, lecz stanowią wieść na prawach poezji, pieśń o dziele Bożym w formie kolejnych kupletów, w melorecytacji metryczno-rytmicznej z powtórzeniami, asonansami, refrenem (notabene powinno to zmieniać samo rozumienie „hexaemeru” w *Genesis* nie jako traktatu z wiedzą „encyklopedyczną”, lecz jako poezji, zapewne liturgicznej). Widzimy, jak poezja objawia poezję, a treści rozumne zyskują literacki walor.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na konotacje już wprost biblijne obu „przesłań”, z Baltimore i od Herberta: ich forma imperatywna czy też „iusywana”, zachęcająca („idź”, „strzeż”, „zachowaj”, „nie bądź” itd.) ma swe pochodzenie – zapewne bezpośrednio, co do stylu literackiego – w tak zwanych prawach apodyktycznych<sup>34</sup> Pięcioksięgu, których najważniejszym przykładem jest Dekalog. Czy „duch” takich praw, często srogich, wpłynął jakoś na *Przesłanie pana Cogito*, wymagałoby osobnego badania. W niniejszych rozważaniach pomijam to, gdyż prawo biblijne, jakkolwiek często w tekstach zrytmizowane dla celów mnemotechnicznych, nie jest jednak poezją. Tylko wpływ różnych kontekstów poetyckich na teksty Herberta stanowi przedmiot niniejszych rozważań.

Wnioski z tych rozważań okazują się zapewne skromne: jakiś „niewierny Tomasz” nawrócił się odkrywając poetyckość *Pana Cogito*, dla większości oczywistą. Jednak ścieżki tego „odkrycia” mogą okazać się znaczące w kontekście ogółu wskazanych doświadczeń z poezją. Między biegunem „toniczności”, melodyczności poezji dawnej, a biegunem nowej polskiej poezji wolnej, *Pan Cogito* nie plasuje się jednoznacznie. Poetyckość znaczeń swych obrazów wiersze te tworzą nie tylko z ich sensu, ale z brzmień, ukrytych rytmów – całego tworzywa tonicznego (w szerokim sensie). Fakt, że poetyckość *Pana Cogito* nie jest tylko intelektualna, opierająca się na wartości idei i/lub postaw, w tym moralnych, może mieć też znaczenie w kontekście wspomnianych powyżej ich krytycznych ocen, w szczególności ze strony Stefana Chwina<sup>35</sup>. Są one, w moim przekonaniu, niezwykle trafne i ważne w odniesieniu do całej epoki naszej literatury końca XX wieku. Niemniej, zgadzając się z ocenami, w istocie etycznymi, Stefana Chwina, można uwolnić dzieło Herberta spod ich ciężaru, właśnie na wskazanej ścieżce jego odbioru jako poezji. Poezji uwolnionej od imponderabilii

dominujących w „wolnym wierszu”; poezji, która nigdy nie ogranicza swego działania do zasad rozumu i wartości. Taki jest los i blask sztuki – przekłętej i wolnej.

I, co więcej, tą odnalezioną drogą Pan Cogito wymyka się *cogito* Kartezjańskiemu.

\*

Na końcu widzimy, jak sam Pan Cogito nie kieruje się, nie zwraca z nadziejami ku światłości Rozumu i Prawa. Świadczy, że jego poezja „pragnie” i nie może się on wyrzec zmysłów, przynajmniej niektórych:

Pan Cogito będzie się bronił  
stawi zacieklej opór  
[...]  
niezdolny

do służby  
niebieskiej

i pozwolą mu wrócić  
przez zarosłą ścieżkę  
nad brzeg białego morza  
do groty początku<sup>36</sup>

Tam też, wracając do dionizyjsko-orfickiego toposu, spotka Pan Cogito Wielkiego Pana, którego fletnię rozpoznajemy w poezji Zbigniewa Herberta.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Zbigniew Herbert, *Pan Cogito*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 78.
- <sup>2</sup> Por. Leszek Kołakowski, *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958; tenże, *Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym siedemnastego wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.
- <sup>3</sup> Por. odnośne teksty tomiku, dostępne w Bibliotece Narodowej, s. 1–65.
- <sup>4</sup> Ogólną typologię związków literatury i muzyki przedstawia Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, por. m.in. s. 52, 53–57.
- <sup>5</sup> Tadeusz Zieliński podkreśla także rolę tańca, obok muzyki i pieśni, jako antycznego źródła poezji; por. jego koncepcja „trój-jedynych chorei” w: *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, Warszawa–Kraków 1923.
- <sup>6</sup> W.W. Chlebnikow, *Sobranije soczinenij I*, Wilhelm Fink Verlag, München 1968, t. I, *Poemy*, s. 19, 25.
- <sup>7</sup> Wiersz *Zaklatije smiechom*: „O, rassmiejties’, smiechaczi! / O, zasmiejties’, smiechaczi!”. Por. W.W. Chlebnikow, *Sobranije soczinenij*, t. II, *Tworienija 1906–1917*, s. 35. Obszerną analizę środków poetyckich tego i pokrewnych wierszy proponuje Beata Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017, s. 39 i nast.
- <sup>8</sup> Szeroki komentarz na tle polskiej poezji por. B. Śniecikowska, jw. s. 159–250.

- <sup>9</sup> Marian Kisiel, *Dwa wiersze Juliana Przybosia*, [w:] *Alfabet Paszka: Berent, stylistyka (i okolice)*, Żeromski, red. Jan Jakóbczyk, Krystyna Kralkowska-Gątkowska, Magdalena Piekara, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 200 [podkreślenia moje]. W tej ważnej konstatacji Marian Kisiel odwołuje się (tamże) do postulatów programowych samego Poety w jego tekście: *Wiersz – płacz*, [w:] Julian Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965.
- <sup>10</sup> O takiej paradoksalnej możliwości wyjścia poza zasadę semantyki w praktyce poetyckiej wspomina również Edward Balcerzan, por. tegoż *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968. „Zatarcie granicy między znaczącym i oznaczanym” uczony odnosi jednak nie do wejścia aktem poetyckim do samego wnętrza metafory (co widzimy u Przybosia), lecz do wchłonięcia „bieguna naturalistycznego” przez „biegun zabawy kreacyjnej” w tkance brzmieniowej wiersza (powtórzenia, asonanse, eksperymenty słowotwórcze itp.); por. tamże, s. 73 i nast.
- <sup>11</sup> Wersy 3–5; wg greckiej LXX = psalm Nr 113. Jest to przekład Czesława Miłosza, por. *Księga Psalmów*, przeł. z hebrajskiego Czesław Miłosz, *Edition du Dialogue*, Paris 1981, s. 258. Lekko zmodyfikowałem kolejność słów w końcu pierwszego z wierszy (w. 3 Psalmu) dla współbrzmienia z aklamacją liturgiczną w brzmieniu Septuaginty greckiej i SCS. Usunąłem interpunkcję, jako nieobecną w dawnych źródłach.
- <sup>12</sup> Tak oznaczoną u Miłosza; ze względu na wersyfikację biblijnej poezji, polegającą na złożeniu członów paralelnych w jeden wers, znak diakrytyczny cezury (w hebrajskim zapisie masoreckim z X wieku wprowadzony znacznikiem zwanym „atnach”) był jednym z najważniejszych, gdy tylko takie znaki zostały poprowadzone do tekstów w średniowieczu.
- <sup>13</sup> *Homiliae in Psalmos, prologus*, PG 30.
- <sup>14</sup> Ex 12n.
- <sup>15</sup> Joz 3:16n.
- <sup>16</sup> Księga Liczb, *passim*.
- <sup>17</sup> Por. Ps 114:8.
- <sup>18</sup> Psalm 22 (21):19.
- <sup>19</sup> Ten dystych pokazuje ciekawą praktykę, gdy rolę cezury pełni nie zwykła pauza, lecz słowo – tutaj wołacz „Chryste”, a w drugim stychu odpowiednio okolicznik odnoszący się zarówno do pierwszego, jak i do drugiego członu stychu.
- <sup>20</sup> Tłumaczenie własne. Pełniejszy tekst tego oficjum w tłumaczeniu ks. Henryka Paprockiego: *Wielki Tydzień i święto Paschy w Kościele prawosławnym*, Wydawnictwo „M”, Kraków 2003, s. 105 i nast.
- <sup>21</sup> Jest to między innymi „teza 5./7” w jego „7 prepositions o tekście” (z 1971 roku): „5) Tekst daje się odczytać bez inskrypcji Ojca. Tekst można łamać i rozbijać (co czyniono w Średniowieczu z dwoma tekstami autorytarnymi: Pismem Świętym i Arystotelesem), tekst można czytać bez poręki jego ojca; odtworzenie intertekstu paradoksalnie niweczy wszelkie dziedzictwo. Nie chodzi o to, że Autor nie może «wrócić» do tekstu, do swojego tekstu. Może, choć tylko w roli gościa”; por. Roland Barthes *Od dzieła do tekstu*, „Teksty Drugie” 1998, t. 54, nr 6, s. 187–195.
- <sup>22</sup> Przekład mój fragmentu wiersza *Bol’szaja Elegija – Dżonu Donnu*, [w:] Iosif Brodskij, *Ostanowka w pustynie. Stichotworienija i poematy*, Chekhov Press, New York 1970, s. 21–26; s. 23. Por. też piękny przekład *Elegii* pióra Witolda Wirpży, w pierwszym polskim „naziemnym” wydaniu: Josif Brodski, *82 wiersze i poematy*, wybór i opracowanie Stanisław Barańczak; przedmowa Czesław Miłosz, Znak, Kraków 1989, s. 21–26 [wydanie zawiera jeszcze zaznaczone ingerencje cenzury!]. W interesującym nas fragmencie *Elegii* przekład Wirpży jest jednak zbyt luźny, by wychwycić niżej wskazane ujęcie przez Brodskiego programowego pierwszeństwa w relacji metrum do wyrażanych treści.
- <sup>23</sup> Horacy, *Carmina*, III 30.
- <sup>24</sup> Por. Josif Brodski, *82 wiersze i poematy*, dz. cyt., s. 7–8.
- <sup>25</sup> Są tu dwa dalsze cytaty z ww. przedmowy Czesława Miłosza, dz. cyt. s. 8.
- <sup>26</sup> *Kalendarium życia Zbigniewa Herberta*, opracował Henryk Citko, [w:] Andrzej Franaszek, *Herbert. Biografia*, Znak, Kraków 2018, por. t. 2 wydania pt. *Pan Cogito*, s. 868.
- <sup>27</sup> „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 4, s. 1.
- <sup>28</sup> Np. na tle filmu zmontowanego z materiałów archiwalnych z okresu stanu wojennego 1981–1982 (film dostępny w serwisie YouTube).
- <sup>29</sup> Tytuł tekstu jest w *pluralis*, gdyż oznacza wyrażoną w nim pewną liczbę wskazań moralnych, właśnie „dezyderatów”, w łacinie *neutrum pluralis – desiderata*; tak zapewne powstaje polski tytuł integrujący, brzmiący w rodzaju żeńskim liczby pojedynczej – ta pieśń *Dezyderata*. Nb. tak powstał żeński rodzaj nazwy pojedynczej „Biblia” – z pierwotnego greckiego *neutrum* „biblion” (księga), a ich zbiór, „księgi” = *biblia* w potocznym użyciu jeszcze w starożytności przyjął liczbę pojedynczą w rodzaju żeńskim.
- <sup>30</sup> Kazimierz Jankowski, *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 1972.
- <sup>31</sup> W Piwnicy pod Baranami – zespół, muzyka Piotr Walewski. Okoliczności przyjęcia „Dezyderatów” za moralny głos pokolenia lat 60. Ameryki, a w PRL powstania „Pieśni Dezyderata”, opisuje książka: Marian Sworzeń, *DEZYDERATA. Dzieje utworu, który stał się legendą*, wstęp Kazimierz W. Jankowski, wyd. Media Rodzina, Poznań 2004, s. 99. Tam też, por. s. 88–89, ważny list Kompozytora świadczący o jego pracy tworzenia rytmizacji i formowania tekstu z refrenami dla pieśni Piwnicy z tekstu „Dezyderatów”.
- <sup>32</sup> Por. przenikliwą analizę wiodącą do zakwestionowania wyniosłej elitarności w postawach Herberta wyrażonych w jego poezji: Stefan Chwin, *Zwodnicze piękno*, „Tygodnik Powszechny” z 15.05.2016, na podst. „odczytu Lemowskiego” wygłoszonego przez Chwina na III Festiwalu Kopernikańskim w Krakowie w maju 2016 roku.
- <sup>33</sup> Por. „Błogosław, duszo moja, Pana ...// Okryty światłem jak płaszczem \* rozpinający niebiosa jak namiot // Wzniosłeś nad wodami komnaty swoje... chodzisz na skrzydłach wiatru”, Ps 104:1–3, przeł. Czesław Miłosz, *Księga Psalmów*, dz. cyt., s. 236.
- <sup>34</sup> Inna formuła prawodawcza jest kauzalna: „jeśli... [wykroczenie], to... [kara]”; por. np. *Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych; 1. „Pięcioksiąg”*, oprac. ks. S. Wypych CM, ATK, Warszawa 1987, s. 181. Na podobieństwo „Dezyderatów” do „Dekalogu” zwraca uwagę już ich pierwszy polski promotor, K. Jankowski, we wstępie do książki M. Sworzni, dz. cyt., por. s. 12.
- <sup>35</sup> Por. niedawny artykuł: Stefan Chwin, *Polska Miłosza, Polska Herberta*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 16–37.
- <sup>36</sup> *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito z tomu Zbigniewa Herberta Raport z obłożonego Miasta i inne wiersze* (1983).