

Styl językowy poezji Zbigniewa Herberta

TERESA SKUBALANKA

(Lublin)

Rok 2008 ogłoszono rokiem Herberta, może więc warto przy tej okazji postarać się o jakieś całościowe ujęcie stylu jego poezji. Tak się bowiem złożyło, że twórczość Zbigniewa Herberta, uznawanego za jednego z najwybitniejszych polskich poetów XX wieku, nie doczekała się takiego opracowania. Ubolewał nad tym w r. 1994 Stanisław Barańczak, zauważając, że „zwłaszcza płaszczyzna stylistyczna tej poezji jest terenem obserwacji niepojęcie przez krytykę zaniedbanym. Z wyjątkiem doraźnych spostrzeżeń, nikt nie zajął się na serio i wszechstronnie użyciem, jaki Herbert czyni z języka” (Barańczak 1994: 126-127). Od tego czasu niewiele się zmieniło. Do wyjątków należy zaliczyć przede wszystkim zacytowaną książkę samego Barańczaka pt. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, w której autor opisał szereg podstawowych cech stylu Herberta, wymieniając w tym względzie skłonność do pojęciowych antynomii, ironię jako jedną z głównych zasad konstytuujących tekst, paradoksalność ujęć, obecność schematów logicznych w konstrukcjach składniowych, różnorodność tzw. punktów widzenia, dążność do demaskacji, zamiłowanie do konkretności, wagę tradycji mitologicznych, apokryficzność i symbolizm, by poprzestać na najważniejszych wyróżnikach. Stwierdził też, że „język nie stanowi dla niego pierwszoplanowego obiektu zainteresowania – nie jest jednak również całkowicie przejrzystą, niezauważalną szybą między podmiotem a przedmiotem” (Barańczak 1994: 134-135).

Mimo że omawiana praca Barańczaka nie wykorzystuje w pełni tych możliwości analitycznych, jakich dostarcza współczesna stylistyka językoznawcza (z wyjątkiem metody analizy słów-kluczy), może ona uchodzić za jedno z podstawowych źródeł naszej wiedzy o stylu Herberta, głównie dzięki świetnemu intuicyjnemu wyczuciu tej problematyki. Wbrew przekonaniu autora zagadnienia semantyczne, które omawia, stanowią także część wiedzy o języku.

Lingwistyczny punkt widzenia reprezentuje natomiast rozprawa A. Krygier-Łączkowskiej i T. Miki pt. *O metaforach* (CzytH 1995). Autorzy opisali w niej typy metafor najbardziej znamienne dla poetyki Herberta, w tym szczególnie istotne metafory transkategorialne, łączące sfery abstraktu i konkretnego, jak na przykład (*powrócić*) *na kamienne łono ojczyzny* (P 451, notabene aluzja do *Pana Tadeusza*). Do analizy kontekstów użytych figur wprowadzili pojęcia pól semantycznych i układów irradiacyjnych. Gdy zaś chodzi o językoznawcze artykuły E. Ostrowskiej (Ostrowska 1973, 1974), ograniczają się one właściwie tylko do zestawiania użytych składników tekstu z normą języka. Jak napisał Barańczak, „wydaje się wątpliwe, czy autorka w ogóle tę poezję rozumie” (Barańczak 1994: 127).

Ponadto w nader licznych opracowaniach historyków literatury znajdujemy wiele trafnych spostrzeżeń na temat stylu i języka Herberta, niestety, spostrzeżeń zazwyczaj ogólnikowych i nie popartych analizą materiału. Będę się do nich odwoływać w trakcie omawiania poszczególnych zagadnień. Większość tych prac została ogłoszona w tomach zbiorowych: *Poznawanie Herberta* (t. 1: 1998, t. 2: 2000, w skrócie PozH), *Czytanie Herberta* (1995, w skrócie CzH) i *Wyraz wyłuskany z piersi...* (2006, w skrócie Wyr), które zawierają w sumie 73 wypowiedzi. Prócz tego ogłoszono kilka opracowań monograficznych autorstwa J. Łukasiewicza (2001), A. Kaliszewskiego (1990), M. Adamca (1994), W. Maciąga (1986) i innych.

Na wstępie moich rozważań muszę zastrzec, że przedstawiane przeze mnie spostrzeżenia mają charakter szkicowy – pełniejsze opracowanie musiałoby przybrać formę książki. Sygnalizuję jedynie kwestie, które zarysowały się w toku analizy dość wyraziście. Pomijam przy tym na ogół małe formy prozy poetyckiej, tak licznie reprezentowane w twórczości poety, głównie z powodu ich odrębności genologicznej, wymagającej osobnego studium.

Ważną podstawę do wnioskowania o cechach stylu jakiegoś pisarza stanowią zwykle jego własne opinie na ten temat. Dysponujemy tu zaledwie kilkoma wypowiedziami poety i tak: najczęściej cytowana jest jego wypowiedź pt. *Poeta wobec współczesności* (Herbert 1972a: 11, 49-50), w której określa swoją zasadę wartościowania poezji pisząc: „najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przeźroczywości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczywość semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi”. Gdzie indziej wyjaśniał: „strefą działalności poety nie jest współczesność, ale rzeczywistość, pojęcie znacznie szersze. Uparty dialog człowieka z rzeczywi-

stością, z konkretem bądź z innymi istotami żywymi, przedmiotami, a przede wszystkim sama treść kultury, czyli budowanie wartości” (Herbert 1973: 1-2, 10).

Użycie terminu *przezroczystość* w zastosowaniu do znaków języka wymaga komentarza. *Przezroczysty* istotnie znaczy tu tyle co ‘posiadający określoną (ściśle wyznaczoną) referencję (odniesienie) do obiektów świata zewnętrznego’ (Grzegorzewska 2001: 111). Według J. Lyonsa „odniesienie jest skuteczne, jeżeli wyrażenie odnoszące wskazuje trafnie słuchaczowi indywiduum, o którym mowa, swój odnośnik (referent)” (Lyons 1984: 179). Dla Herberta referentem-denotatem jest wspomniana wyżej, ogólnie nazwana „rzeczywistość”, „rzeczy i sprawy ludzkie”, a w jej percepcji zasadniczą rolę odgrywa sfera realnego, konkretnego doświadczenia”. „Niezmiernie acz nieudolnie – wyznaje w liście do Miłosza – dawałem w swoich utworach wyraz wiary w konkret. Nie jako materialista, ale jako ten, który wie, że tylko pełna akceptacja zmysłowego świata może doprowadzić do poznania Istoty” (Herbert, Miłosz 2006: 27).

Jeśli właściwie odczytać intencję poety, chodzi mu o to, by odbiorca tekstu nie zwracał szczególnej uwagi na różne kategorie obcości leksykalnej ze stanowiska normy języka literackiego, to jest na różne neologizmy, archaizmy, dialektyzmy, przerysoty metaforyki etc. Język traktował Herbert wybitnie instrumentalnie: „Język to dobre narzędzie – pisał – [...], nie wolno go nadużywać, trzeba szanować. Dobry cieśla kocha swe narzędzia, ale nie jest fetyszystą. Kocha je z powodu możliwości, jakie ofiarują, nie zaś dla nich samych” (cyt. za Alvarez PozH 2000: 2, 19). Z szacunku dla słowa poetyckiego nazywa je określeniem najwyższego uznania:

czy warto zatem zniżyć świętą mowę
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet

Do Ryszarda Krynickiego – list P 458 [cyfra po skrócie oznacza stronę]

Poeta ubolewał nad stanem współczesnego języka: „Od paru lat gnębi mnie myśl, że powinienem [...] ostatnie lata poświęcić pracy nad tym, co nazwałbym kanonem polszczyzny. Wydaje mi się, że stan języka w kraju (nie na emigracji) jest zatrważający. Zbarbaryzowaniu uległa sama tkanka polszczyzny i jest ona teraz jak mowa niepiśmiennego plemienia. A przecież nie może istnieć literatura owego kanonu” (Herbert, Barańczak 2005: 37). Zdaniem poety kanon ten tworzą współcześnie Parandowski, Przybylski, Stempkowski, Barańczak, Karpiński.

Wiersze poety zawierają sporo wyznań mających osłabiać doniosłość uprawianej przezeń sztuki, dzięki czemu stwarza dystans wobec własnych dokonań. Jego muza to sprzątaczką czekająca na swego „żandarma z rudymi wąsami” (Co-

dziennosc duszy P 387), a jego wyobraźnia to „kawałek deski” (*Kołatka* P 100). Jest też zwolennikiem metaforyki konkretności:

oddam wszystkie przenośnie
za jeden wyraz
wyłuskany z piersi jak żebro
za jedno słowo
które mieści się
w granicach mojej skóry

Chciałbym opisać P 86

Poezję swoją określa jako „piękno niepoważne/ a kruche jest jak włosy i jak szkło” (*Niepoprawność* P 107), siebie nazywa „małym ptaszkiem” (*Mały ptaszek* P 148). W parafrazie cytatu z *Beniowskiego* sprowadza realia swojej poezji do serii brzydkich, codziennych przedmiotów:

Komu ja gram? Zamkniętym oknom
klamkom błyszczącym arogancko
fagotom deszczu – smutnym rynnom
szczurom co pośród śmieci tańczą

Prolog P 309

(U Słowackiego fragment „Komu ty jedziesz? jak mówią Żmudzini [...] Jadę księżycowi, żeby się w konia przegładał kopytach,/ Wonnemu jadę na stepach kwiatowi,/ Dziewannom, które w złotych stoją kitach” pieśń V, w. 177-184, stanowi z kolei żartobliwą trawestację pytania z *Marii* Malczewskiego: „Ej, ty na szybkim koniu, gdzie pędzisz, kozacze?”).

Jednakże formułowane oceny poezji okazują się ambiwalentne, czego dowody znajdujemy między innymi w wierszach *Arijon* czy *Przypowieść*:

czym byłby świat
gdyby nie napełniała go
nieustanna krzątanina poety
wśród ptaków i kamieni

Przypowieść P 99

Z jednej strony mamy narzekanie na niewydolność języka (w wierszu z incipitem „Zasypiamy na słowach...” P 351), krytykę poezji oderwanej od rzeczywistości (*Pan Cogito. Ars longa* P 646), z drugiej zaś rozumienie dla swoistości języka poetyckiego: „Można być dzielnym i nie móc zdefiniować dzielności, można pi-

sać śmiało wiersze i być marnym teoretykiem. O wszystkim decyduje tylko język liryki – niedyskursywny tok myśli, metoda posługiwania się obrazem, metaforą, parabolą, oscylowanie między tym, co jasne, i tym, co zaledwie intuicyjnie prze-czuwalne” (Herbert 1972a: 11, 49-50).

Gdzie indziej poeta zwraca uwagę na swoistość języka poetyckiego: „poeci stwarzają nowy język, różny od potocznego [...] ta inność nie polega na tworzeniu nowych słów. Jest raczej składaniem z rozsypanych kamyków mowy potocznej – nowych wzorów, wzorów poetyckich przeżyć i wzruszeń [...] trzeba mowę prze-inaczyć, udziwnić” (Herbert 1948: 46, 8). „Nie należy dążyć do tego, by wszystko w sobie wyjaśniać. To, co się pisze, powinno być wyrazem naszej sprzeczności, gdyż człowiek jest mieszaniną spokoju i niepokoju, pewności i wątpliwości” (Herbert 1972b: 20, 83). Również w wierszu *Pan Cogito a pop* przewija się myśl o konieczności niedopowiedzeń (cechę tę w innym miejscu nazywa „niepewną jasnością”):

kłopot polega na tym
że krzyk wymyka się formie [...]
jest jak ostrze
wbite w tajemnicę
lecz nie oplata się
wokół tajemnicy
nie poznaje jej kształtów

P 400

Niektórzy badacze z trudem przyjmują do wiadomości istnienie tak sprzecznych opinii. Myślę, że trzeba uznać ten stan rzeczy bez wprowadzania korektur. Jedno jest pewne: formułowany tak wyraźnie przez poetę postulat przejrzystości znaczeniowej nie został zrealizowany w jego praktyce poetyckiej. Trudno zaiste znaleźć pod koniec XX wieku w Polsce poetę o równie niejasnym, niedosłownym sposobie pisania. Prawie każdy wiersz wymaga odszyfrowywania sensów ukrytych za zespołem znaczeń dosłownych. Powoduje to ciągłe mnożenie komentarzy, rozrastanie się literatury przedmiotu do niebywałych rozmiarów. Powiedzmy szczerze – Herbert jest poetą alegorycznym. Cechę tę uważam za najważniejszą kategorię stylistyczną jego poezji.

Tak sformułowane założenie badawcze pociąga za sobą konieczność ponownego zdefiniowania zjawiska, które określa się mianem alegorii. Interpretatorzy poezji Herberta nieustannie wymiennie używają tu terminów: *alegoria*, *symbol*, *personifikacja*, *parabola*, *metafora*. Terminy te pojawiają się prawie w każdym opra-

cowaniu, ale przede wszystkim w odniesieniu do form małej prozy poetyckiej, uprawianych przez poetę. Na pytanie, co to jest alegoria i czym się różni od symbolu i personifikacji nie uzyskamy jednoznacznej odpowiedzi. J. Ziomek, który tym figurom poświęcił wiele miejsca, ujmuje rzecz następująco: „alegoria w odróżnieniu od symbolu, którego sens jest przeżywany i rozumiany w sposób nieostry i często rozmyty, powinna mieć jedno domniemane znaczenie ukryte, ale jedno na ten raz, na tę okoliczność, w tym kontekście” (Ziomek: 235-236). Natomiast „personifikacja jest figurą podobnie jak alegoria pośredniczącą między znaczeniem językowym a znaczeniem ikonicznym, choć nie jest z alegorią tożsama. Personifikowanie jest postępowaniem wyposażającym pojęcie w zachowania ludzkie – czynne [...] albo bierne” (Ziomek 2000: 228). Tradycyjnie interpretację alegoryczną łączy się z odczytywaniem sensów przypowieści ewangelicznych, na przykład o zbożu i kąkolu. Co do paraboli–przypowieści w grę wchodzi tutaj czynnik gatunkowy, tak się bowiem określa zazwyczaj formę narracyjną o charakterze alegorycznym. Nowych informacji nie wnosi do definicji alegorii M. Korolko, według którego „alegoria jest tworem językowym zawierającym sens odmienny od tego, jaki wyrażają słowa. Odróżnia się trzy postacie alegorii: porównanie, symbol, przeciwieństwo” (Korolko 1998: 11).

Wszystkie trzy wymienione figury (alegoria, symbol, personifikacja) łączy jedno: fakt, że posiadają dwa odniesienia (podwójną semiozę): literalne (dosłowne) i przenośne (głębokie). Przypisywanie symbolowi definicji jakoby był wyłącznie „znakiem treści głęboko ukrytych i niejasnych” (*Literatura* 1984: 2, 416), pochodzi z sugestii J. Kleinera, który wprawdzie twierdził, że „symbol jest samoistnym przedmiotem konkretnym, który dopiero przez umowne wprowadzenie w specjalny związek ze światem wspólnych dóbr duchowych zbiorowości otwiera rozległe, doniosłe perspektywy” (Kleiner 1961: 65), jednakże odróżniał symbole egzystujące w zbiorowości od symboli przypisywanych sztuce. Te ostatnie miałyby cechować sugestywność znaczeniowa, nie dająca się skonkretyzować. Przykładem miał być między innymi Chochoł z *Wesela*.

Moim zdaniem cecha konwencjonalności lub niekonwencjonalności znaku nie może stanowić cechy definicyjnej symbolu. Nie przecząc, że literaturze właściwe są symbole o znaczeniach nieokreślonych, musimy przyznać, że w sztuce wykorzystuje się także symbole o utartych znaczeniach (na przykład kotwicę jako symbol nadziei), nie wspominając już o tym, że każdy znak może ulec konwencjonalizacji. Jak już to kiedyś ujęłam, w wypadku symbolu „chodzi o specjalny, synkretyczny i figuratywny (ikoniczny) rodzaj znaków językowych, zawierający

kontaminację dwu składników znaczeniowych: konkretnego i abstrakcyjnego, przy czym podstawę nazwy stanowi *concretum*” (Skubalanka 2001: 226).

Definicja alegorii, sformułowana przez A. Okopień-Sławińską, wskazuje na wieloznaczność tej figury, określając ją jako „pojedynczy motyw lub rozbudowany zespół motywów (postać, wydarzenie, fabuła), który poza znaczeniem dosłownym i wprost wypowiedzianym posiada znaczenie dodatkowe, pozostawione domyślności czytelnika lub rozszyfrowane przez autora. Znaczenie to, zwane alegorycznym, jest połączone ze znaczeniem dosłownym więzią w dużym stopniu umowną, ustaloną przez tradycję literacką, kulturalną, religijną, ikonograficzną itp., w nikłym tylko stopniu respektującą zasady podobieństwa, związków przedmiotowych czy zależności językowych” (*Literatura* 1984: 1, 7). Przykładem może być motyw żeglugi jako odpowiednika ludzkiego żywota.

O istotnej różnicy między symbolem a alegorią wspomina w swoim artykule J. Abramowska, która wśród różnych znaczeń terminu *alegoria* wymienia „pewien typ złożonej struktury znaczącej” (Abramowska 1977: 135). Autorka notabene stwierdza, że próby określenia różnic między symbolem a alegorią nie przyniosły ostatecznego rozwiązania. Jednym ze sposobów przezwyciężenia tego impasu w rozgraniczaniu pojęć mogłoby być moim zdaniem przypisanie symbolowi statusu jednostki singulatywnej (pojedynczości, jednostkowości). W myśl tego ujęcia zarówno symbol, jak i personifikacja, mogłyby stanowić części składowe struktury alegorycznej. W takim też rozumieniu będę używała tych terminów w toku dalszej analizy.

W związku z poruszonym tu zagadnieniem istnienia znaczeń (sensów – w pewnych użyciach terminy te są jednoznaczne) nazywanych niedosłownymi, alegorycznymi czy symbolicznymi, nasuwa się pytanie o możliwość interpretowania egzystencji tych znaczeń w nawiązaniu do formułowanych w językoznawstwie hipotez istnienia tzw. struktury głębokiej. Pojęcie to wprowadził do gramatyki generatywnej N. Chomsky, a uzupełnili J.J. Katz i P. M. Postal. Według tych koncepcji uważa się, że syntaktyczna reprezentacja zdania składa się w dwóch części: ze struktury głębokiej, będącej rodzajem modelu do tworzenia zdań (zespół tzw. znaczników frazowych) i ze struktury powierzchniowej, realizowanej konkretnie w formie fonetycznej (Ruwet 1982: 316, 344).

Innego rodzaju hipotezę sformułował Ch. J. Fillmore. Dotyczy ona składnikowej struktury znaczenia. Według niego struktura głęboka znaczenia zawiera składniki najprostsze, tzw. role predykatu, czyli „przypadki głębinowe”. Należą tu takie pojęcia jak agens, kontragens, obiekt, miejsce, adresat itd. Natomiast w koncepcji A. Wierzbickiej chodzi o minimalny słownik i minimalny zestaw konstrukcji syn-

taktycznych, wystarczający do opisu wszystkich znaczeń języka naturalnego. Wreszcie trzeba wspomnieć o koncepcji Sens «→» Tekst. Model ten został zbudowany na podstawie założenia, że za pomocą różnych struktur językowych stanowiących wzajemne parafrazy, przy zastosowaniu różnych leksemów, różnych struktur składniowych i morfologicznych, można przekazywać te same informacje (Apresjan 1980).

Wspomniane tu nader ogólnikowo rozmaite ujęcia struktury głębokiej tekstu językowego należy potraktować jedynie jako wysoce mglistą zapowiedź możliwości teoretycznych, stwarzających perspektywę dla interpretacji alegorii. Na przeszkodzie staje przede wszystkim fakt, że wszystkie one odnoszą się do uniwersalnych reguł języka, podczas gdy w wypadku alegorii, mamy do czynienia ze zjawiskiem może i niekiedy skonwencjonalizowanym, ale w gruncie rzeczy jednostkowym i możliwym do odtworzenia tylko na zasadzie intuicyjnej kompetencji kulturowej. Zaledwie po części ułatwiają tę analizę słowniki symboli, ponieważ twórca może tworzyć nowe znaczenia niedosłowne, powoływać do życia nowe symbole i budować nowe alegorie. Co – rzecz jasna – nie oznacza, że w przyszłości jakiś badacz nie znajdzie wystarczających podstaw do wykorzystania w stylistyce tych możliwości, jakie kryją w sobie różne lingwistyczne koncepcje struktury głębokiej. Wracając do kwestii znaczeń ukrytych w wierszach Herberta warto tytułem przykładu przytoczyć tu interpretację wiersza o typie heksametru pt. *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* (P 616), dokonaną przez A. Fiuta. Oto tekst tego utworu:

Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino
u jakim wyspom wędruje pod znakiem winorośli
Spity winem nic nie wie – więc my także nie wiemy
Dokąd płynie prądami z pnia bukowego łódź lotna

Według autora komentarza „morze ma kolor czerwony, bo takie jest tło malowidła. Ale jest równocześnie Morzem Czerwonym ze Starego Testamentu. Znak winorośli odsyła do symbolicznych atrybutów boga wina i płodności, opiekuna plonów. Łódź bukowa – czytelna aluzja do *Iliady* – temu także służy heksametryczny rytm wiersza. Zostają tedy pogodzone dwie tradycje i dwie religie? Niezupełnie, skoro to morze jest równocześnie jak wino, które odurza płynącego, podniosły ton zaś łamie gwałtowne wtrącenie prozaizmu „opity”. Pytanie, dokąd podążał Dionizos, [...] pozostaje pytaniem retorycznym. Podobnie jak dla czytelników *Biblii* pytanie, dokąd wędrowali Żydzi. A przecież tę wiedzę poeta celowo

zawiesza. Pozostawia czytelnika z sugestywnym obrazem życia jako ciągłej wędrówki, w odurzeniu, bez wyraźnego celu” (Fiut PozH 2000: 2, 293-294).

W opisie tym autor wyodrębnia dwa plany znaczeń. Do planu dosłownego należą znaczenia takich wyrazów jak *Dionizos, morze, wino, łódź, płynięcie, opicie winem*, do planu alegorycznego życie widziane jak wędrówka Żydów przez Morze Czerwone, życie widziane jak podróż. Dodajmy wszakże, że w tekście wiersza brak wyraźniejszego sygnału odnoszącego się do wędrówki Żydów. Natomiast niewątpliwym sygnałem alegoryczności są słowa: „my także nie wiemy”. Dla mnie aluzyjną wartość przedstawia także tok heksametryczny powiązany ze słowami o łodzi, co przypomina słynną frazę Kochanowskiego: „O białoskrzydła morska pławaczko/ Łodzi bukowa” z *Odprawy posłów greckich*.

Innego dowodu na istnienie trudności interpretacyjnych w wypadku alegorii może nam dostarczyć wiersz *O róży*, z którym swego czasu zmierzyła się E. Ostrowska. Spróbujmy tym razem odtworzyć jego warstwę alegoryczną:

I
Słodycz ma imię kwiatu –

Drżą kuliste ogrody
zatrzymane nad ziemią
westchnienie odwraca głowę
twarz wiatru przy sztachecie
ścielą się nisko trawy
oczekiwania pora
przyjście otworzy kolory

drzewa budują kopułę
zielonego spokoju
róża cię woła i tęskni
za tobą zerwany motyl
pęka nitka za nitką
mija za chwilą chwila
pąku zielona larwo
rozchyl

słodycz ma imię: róża

wybuch –
z wnętrza wychodzą
chorążowie purpury
szeregi nieprzeliczone

trębacze zapachów
na długich motylich trąbach
obwołują spełnienie

2

koronacje zawile
wirydarze modlitwy
obrzędy pełne złota
płonące kandelabry
potrójne wieże milczenia
promienie złamane na szczytach
dno –

o źródło nieba na ziemi
o konstelacje płatków

nie pytaj czym jest róża Ptak ją może opowie
zapach zabija myśli twarz lekkim muśnięciem starta
kolorze pożądania
kolorze płaczących powiek
brzemienna kulista słodycz
czerwień do wnętrza rozdarta

3

róża pochyla głowę
jakby miała ramiona

opiera się na wietrze
a wiatr odchodzi sam

nie zdoła wyrzec słowa
nie zdoła wyrzec słowa

im bardziej róża umiera
tym trudniej mówić o róży

(P31-3)

Interpretację alegoryczną tego tekstu ułatwia sam poeta podsuwając na wstępie zdanie” „Słodycz ma imię kwiatu”, gdzie *słodycz* zdaje się oznaczać ‘coś niezwykle przyjemnego, radosnego, pięknego’. Cechy te odnoszą się do wspaniałości kwiatu róży, stąd fragment opisujący rozchylanie się płatków róży zawiera opis zjawisk o wyjątkowej wspaniałości. Są to purpurowe chorągwie, trębacze niby

członkowie jakiegoś marszu tryumfalnego, obrzęd koronacji, uroczyste nabożeństwo, obok innych zjawisk ogromnych bądź niezwykle dodatnio wartościowych, jak monumentalne budowle, oświetlone góry, źródło, niebo i gwiazdy, zjawisk w zasadzie niestycznych semantycznie, zestawionych paradoksalnie. Nie jedynie to zresztą przykład takiego surrealistycznego spiętrzenia metafor w twórczości Herberta (wymienimy chociażby wiersz *Do rzeki, Koń morski* czy prozaiczną *Kawiarnię*). Opis piękna róży nie kończy się na alegorycznym przedstawieniu jej piękna. W następnej części wiersza łączy się ono z pojęciem miłości erotycznej. Kolejny personifikowany fragment nadaje znaczenie alegoryczne takim akcesoriom kwiatu jak zapach, kolor, kształt, wnętrze, gest pochylenia, więdnienie. Pojawia się pole znaczeniowe doznań: *pożądanie, płaczące (powieki), słodycz, rozdar-ta (czerwień)*, milczenie jako objaw („nie zdoła wyrzec słowa”), wreszcie *umieranie* – koniec miłości.

Symbole i alegorie Herberta mieniają się różnymi odcieniami znaczeniowymi na przestrzeni całej jego twórczości. *Róża* na przykład w wierszu *Ciernie i róże* (P 96) przybiera konwencjonalne znaczenie ‘radości życia’, podczas gdy w wierszu *Czarna róża* (P 239-40) staje się symbolem pięknego wspomnienia kojarzonego ze spalonym miastem („wynika/ czarna/ z oczu oślepionych/ wapnem/ dotyka powietrza/ i staje/ diament/ czarna róża/ pośród chaosu planet”) wchodząc w skład pola znaczeniowego śmierci (tworzy je *wojna, śmierć, tortury, spalone miasto, oczy oślepi-one wapnem*), a także w skład pola symbolicznie potraktowanych kolorów:

- fiolet – na truciznę i katedrę
- czerwień – na befszytk i cezara
- błękit – na zegar
- żółć – na kość i ocean
- zieleń – na dziewczynę przemienioną w drzewo
- biel – na biel

(Zwracano uwagę na to, że w słowniku symboli Herberta biel może się kojarzyć ze śmiercią, podobnie jak wapno, na przykład w wierszach *Cmentarz warszawski, Wojna*). Symboliczne znaczenie *czarnej róży* spotyka się także w *Beniowskim* Słowackiego: „Lubiłem takie dusze dzikie, smętne [...] Lubiłem takie dusze – nie bezkarny!/ Wybrednie marząc w różach kolor czarny” (Pieśń IV, w. 105-112). Według Kopalińskiego chodzi tu o znaczenie ‘coś nieosiągalnego’, Kopaliński 2001: 364).

Róża jest dla poety symbolem różnorodnego piękna, także związanego z poezją, o czym świadczy zakończenie wiersza pt. *Pięciu* (P 135):

a zatem można [...]
pisać o miłości
a także
jeszcze raz
ze śmiertelną powagą
ofiarować zdrażonemu światu
różę

– nie jest to jednak całkowicie jednoznaczne.

Chociaż zazwyczaj – jak pisze Kopaliński (Kopaliński 2001: 363-364) – róża od wieków symbolizowała miłość, radość, także luksus, zbytek; biała róża, zwykle zwiędnięta, oznaczała przemijanie, śmierć. Na to ostatnie znaczenie zdaje się wskazywać opis róży w wierszu *Kołysanka* (P 469):

Oni wiedzą
– ubywa dnia i nocy
– róża zerwana o świcie w popłochu roni płatki
wieczorem jest już tylko spalony zagajnik słupków

Nieokreśloność, migotliwość znaczeń, o których była mowa wyżej w związku z różą, stanowi właściwość wielu symbolicznych i alegorycznych ujęć w twórczości Herberta. I tak K. Dedecius sądził, że „biel jest u Herberta ścisłym odpowiednikiem filozofii Elzenberga. Jest to biel nadchodzącej śmierci, nicości, milczenia, niezapisanej kartki papieru, zwątpienia, niewinności, odwagi, górnej połowy polskiego sztandaru, to biel samotności i wolności absolutnej. Biel pozbawiona jest jakiegokolwiek agresywności i agitacji, jest wieloznaczna i zarazem na wszelką wieloznaczność odporna” (Dedecius 1981: 249). Według T. Burka *miasto* miało trzy znaczenia, pierwsze to „konkretne w szczegółach stawało się mitycznym wyobrażeniem, Świętym Miastem polskości, figurą Rzeczypospolitej niepodległej”, drugie miasto związane było z profanacją bohaterskiego wyobrażenia, a trzecie oblicze miasta stanowi „nowa wspólnota wolnych i sprawiedliwych” (Burek PozH 1998 : 1, 180-1). I jeszcze dwie podobne opinie: według A. Krygier i T. Miki w wierszu *Do rzeki* „rzeka rozumiana jest jako zegar odmierzający czas, przepływ wody, wieczność, jako metafora wody i wieczności, wreszcie fizycznie: utożsamiana z wodą, przenosząca wodę i zawsze płynąca. Możliwych jest zatem co najmniej osiem odczytań sensów, tworzących jeden duży obszar znaczeniowy dotyczący fizycznego desygnatu (rzeki)” (Krygier, Mika CzytH 1995: 149). Natomiast J. Kwiatkowski zinterpretował znaczenia symbolicznych słów *ptak* i *kamień* następująco: „Odpowiednikiem ruchu jest tu *ptak*, odpowiednikiem bezruchu –

kamień. Obydwa słowa pełnią zresztą w wierszach tych funkcje wielorakie. *Ptak* bywa symbolem życia, bywa symbolem najcenniejszych i najbardziej kruchych wartości duchowych: duszy, poezji, swobody, miłości [...]. *Kamień*, jedno ze słów-kluczy Herberta [...] to symbol niezniszczalności, obojętności, nieorganicznego świata, a także symbol tego, co w ludzkim ciele – urągliwie i względnie – niezniszczalne” (Kwiatkowski PozH 1998: 1, 46-47).

Pełny słownik symboli występujących w poezji Herberta musiałby być bardzo obszerny, obejmowałby takie fizyczne przedmioty jak części ciała, sprzęty i inne wytwory (szuflada, kołatka, lustro, bęben, tkanina i in.), elementy świata przyrody (wiatr, kamień, piasek, dęby, obłok, burza, ptak, róża i in.), obiekty geograficzne (miasto, katedra i in.), a także kolory, a nawet daty. Do rangi alegorii urastają: podróz, loty Dedala i Ikara, zabicie Minotaura oraz szereg innych sytuacji i zjawisk zaczerpniętych z mitologii, *Biblii* i wielkiej literatury światowej. Rejestr ten byłby jeszcze pełniejszy, gdyby uwzględnić małe formy prozy poetyckiej.

Szczególnie podatne na alegorię okazały się tematy zaczerpnięte z mitologii, przy czym poeta czasem swobodnie przekształcał treść mitu. Z tego też powodu Barańczak nazywa te utwory „demaskującymi apokryfami” (Barańczak 1994: 145). Zakres pojęcia mitu niekiedy znacznie poszerzano. Jak pisze A. Kaliszewski, oprócz mitu konspiracyjno-martyrologicznego, wspomnień, przeżyć, doświadczeń osobistych, „inne mitologizacje mają podłoże bardziej archetypowe: dom, rodzinne miasto, matka, ojciec, siostra. Archetypowa może tu być zwłaszcza motywacja” (Kaliszewski 1990: 184). Dobór tych tematów wyznacza jednocześnie charakter pól leksykalno-semantycznych tworzonych tekstów.

Zdajemy sobie sprawę z tego, że twórczość wybitnego poety nie może być nigdy pełnym monolitem. Nie dziwią więc opinie różnych badaczy odkrywających w niej takie sprzeczne ze sobą cechy jak rzeczowość, skrótowość i surowość obok poetyckości i zmysłowości (Abramowska PozH 2000: 2, 215), prostotę i kunsztowność, ironię i patos (redaktorzy *Czytania Herberta* we wstępie). Jednakże wobec tak silnej alegoryczności wielu utworów poety szczególnie musi niepokoić teza o ich prostocie, sformułowana chyba po raz pierwszy przez J. Kwiatkowskiego w szkicu pt. *Imiona prostoty* (PozH 1998), gdzie o poezji Herberta czytamy, iż jest „próbą tworzenia poezji „od początku” – poprzez najprostszy opis najprostszych przedmiotów” (PozH 1998: 1, 44), a „prostota, komunikatywność Herberta to naprzód sprawa warstwy stylistyczno-językowej” (ibid. 38). Mit prostoty zagnieździł się także w innych opracowaniach, których już tutaj nie będziemy cytować. Wreszcie, po uważnej lekturze, niektórzy autorzy zrewidowali takie sądy. S. Barańczak chyba jako pierwszy zakwestionował (sformułowaną zresztą przez sa-

mego Herberta) tezę o przejrzystości znaczeniowej utworów poety (Barańczak 1994: 126- 7), a A. Kaliszewski stwierdził, że poezję Herberta cechuje „pozorna prostota, za którą stoją: duża biegłość warsztatowa, intelekt, artystyczne wyrachowanie, celowość, poczucie harmonii – a więc jakieś kolejne, praktyczne podjęcie formuły „klasycznej” (Kaliszewski 1990: 48). Zaczęto wypowiadać sądy o niejasności, rozmiętaniu znaczeń, dyssemii (Krygier, Mika), tajemniczości niektórych wierszy (Kornhauser), zwracano uwagę na „niepewną jasność” tekstu (Stala), znaczny stopień skomplikowania, kilka nieraz sprzecznych ze sobą punktów widzenia (Fiut). Ten ostatni badacz posunął się nawet do twierdzenia, że „właściwe odczytanie etycznego przesłania wielu utworów staje się [...] właściwie niemożliwe” (Fiut PozH 2000: 2, 279).

Jednakże uwagi o prostocie stylu Herberta nie muszą być całkowicie bezpodstawne. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej tej językowej stronie jego wierszy, jaką stanowi słownictwo.

Zauważono (Błoński PozH 1998: 1, 62) brak „w powierzchniowej warstwie wyrazistych, rzucających się w oczy wyróżników”. Istotnie, nie widzimy tu nagromadzenia tych wykładników obcości leksykalnej ze stanowiska języka literackiego, do jakich należą neologizmy, archaizmy, dialektyzmy, egzotyczne zapożyczenia itd., co nie oznacza, że się one nie zdarzają w różnych stylizacjach. Chodzi o rozproszone w tekstach składniki takich odmian językowych jak styl „mitologiczny” (*Boski Juliusz, Do Ateny* i inne), styl biblijny (*Jonasz, Hakeldama* i inne), styl reportażu (*U wrót doliny*), język dzieci (*Las* i inne), styl naukowy, a przede wszystkim styl potoczny.

Poza obrębem stylizacji z rzadka tylko zdarzają się poszczególne słowa, jak na przykład poetyzmy (*niebosklony* P 17, P 676, *chorał* P 19, *Boreasz* ‘wiatr’ P 676), archaizmy (*zaprawdę* P 35, P 567, *larum* [gwiazd] P 29). Bliższego omówienia wymagałyby nagromadzenia tzw. wielkich słów w tekstach poety o tematyce patriotycznej czy politycznej (*ojczyzna, krew, sztandary, śmierć* itp.), ale to kwestia na obszerniejsze opracowanie.

Zdaniem A. Fiuta w twórczości Herberta widać zderzenie się różnych stylów: „mowa świata zderza się z mową powszednią, styl podniosły, wysoki – z kolokwializmami, a staropolszczyzna Wujka z polszczyzną współczesną. Cytaty biblijne tracą przy tym swoją podniosłość [...]. Pojęciowe przemienia się w zmysłowe, symboliczne nabiera nieoczekiwanej dosłowności, patosowi towarzyszy – ocierająca się o bluźnierstwo – ironia” (Fiut PozH 1998: 1, 266). Pozostaje to w zgodzie z antynomicznym przedstawianiem zjawisk, co tak trafnie opisał Barańczak.

Przegląd wierszy Herberta, poczyniony ze względu na ewentualne formy stylizacyjne, pokazuje, że można tu co najwyżej mówić o ułamkowym „garniowaniu” tekstu różnymi osobliwościami. Wyjątek stanowią elementy stylów potocznego i naukowego, sięgające głębiej w strukturę stylistyczną utworów.

W zakresie stylizacji mitologicznej, w cyklach utworów nawiązujących do mitologii i historii grecko-rzymskiej, widać przede wszystkim ograniczenie się do nazw własnych: bóstw, herosów, postaci historycznych, nazw geograficznych, a następnie do rzadko występujących nazw realiów, jak np. *laur, lira, sowie, ptasie* (oczy, opony – o Atenie), *hełm spiżowy, włócznia, oliwa, oliwka, siedem strun* (*liry*), *sandał, zbroja miedziana, czarna kita hełmu, pióropusz, delfin, heksametr, tamaryszek, grecki teatr, senat, castrum, łacina, nepoci, kalendy, centaury, ius gladii, lupanary* itd. Rzadkie frazeologizmy: *boski* (*Klaudiusz*) P 473, *mianować kogoś bogiem* P 409, fraza modlitewna: *ojcze bogów* P 539, epitet złożony, charakterystyczny dla greki: *Srebrnołuki* – o Apollinie P 240.

Tak samo przebiega stylizacja biblijna: oprócz nazw własnych pojawiają się *żywoty świętych, śpiewający psalmy, aniołowie, dolina Sądu Ostatecznego, balsam przypowieści, sanhedryn, święto Paschy, saduceusze, faryzeusze, tatrarcha, góra zwana czaszka, kapłani, srebrniki, plac garncarski, pole krwi* itd. Do ogólnego kolorytu przyczyniają się nieliczne archaizmy: *głębokości, wrota, imać się*.

Niekiedy dochodzi do mieszania ze sobą elementów należących do różnych odmian języka, tak na przykład słownictwo nacechowane archaicznie i biblijnie w wierszu pt. *Hakeldama* łączy się ze współczesną terminologią buchalteryjną, do której należą: *rachunkowość, suma, wydatki, rubryka, nieprzewidziane dochody*, w wierszu pt. *Sprawozdania z rajy* występuje obok terminologii prawnoustrojowej: *tydzień pracy, pensja, praca fizyczna, ustrój społeczny, komunikaty, fabryki, proletariusze*. Z rzadka pojawiają się też odpryski stylistyczne gatunkowych struktur tekstowych: testamentu w wierszu *Testament* (P 40), notatek w wierszu *Kalendarze Pana Cogito* (P 613), brewiarza, homilii (P 590-591). Zdarzają się odwołania i aluzje do tekstów literackich, jak wspomniana wyżej aluzja do *Beniowskiego* (*Prolog* P 309), do komedii Szekspira *Jak się wam podoba* (*Las Ardeński* P 42, niewykluczone tutaj także powiązanie z wierszem Miłosza o lesie z cyklu *Pamiętnik naturalisty*, por. Skubalanka 2007), do *Pana Tadeusza* (*{powrócić} na kamienne łono ojczyzny, Pan Cogito – powrót* P 451). W wierszu pt. *Tren Fortynbrasa znajduje się zmieniony cytat z Hamleta*: „*Reszta nie jest milczeniem*” (P 266). Wiersz zatytułowany *W mieście* (P 663), zaczynający się od słów:

W mieście kresowym do którego nie wrócę
jest taki skrzydlaty kamień lekki i ogromny

nawiązuje do tekstu Miłosza z incipitem:

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę
Jest takie leśne jezioro ogromne

W małych formach prozy poetyckiej mamy liczne aluzje do struktury tekstu bajki i baśni.

Niekiedy sam poeta sygnalizuje pastisz lub aluzję jak w tytule wiersza *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism* (P 388), napisanego stylem wzorowanym na liryce typowej dla Młodej Polski.

Warto wreszcie wspomnieć o utworze zatytułowanym *Dusza Pana Cogito*, zaczynającym się od słów:

Dawniej
wiemy z historii
wychodziła z ciała
kiedy stawało serce

z ostatnim oddechem
oddalała się cicho
na łąki niebieskie

P 442

z parafrazą pieśni średniowiecznej: „Dusza z ciała wyleciała,/ Na zielonej łące stała”.

Wracając do problemów stylizacji języka zwrócimy uwagę na elementy języka dziecięco-młodzieżowego w *Panu od przyrody* (sam tytuł, ponadto słowa: *dyn-dający, gramolić się, szastać nogami* P 118-9), w wierszu pt. *Jak nas wprowadzano* (nazwy zabaw dziecięcych, *lizak, bić po łapach* P 132).

W analizowanych tekstach sporadycznie występują dialektyzmy, na przykład *janiół* w wierszu *Madonna z lwem* (obocznie użyty *angiel* ma postać staropolską), *opłotki, gadzina* ‘zwierzęta domowe’, *zarankiem* ‘wczesnie rano’ w wierszu *Opłotki* (P 334). Gdy zaś chodzi o wykorzystanie stylu potocznego, funkcje użycia tej odmiany języka są wielorakie (Notabene o potoczności tekstów poetyckich Herberta wzmiankowało wielu badaczy). Między innymi składnik potoczny służy neutralizacji wyrażenia, które mogłyby się wydawać zbyt patetyczne:

A teraz to nie będzie mnie na żadnym
zdjęciu zbiorowym (dumny dowód mojej śmierci
we wszystkich literackich tygodnikach świata) [...]
nie ma mnie i nie ma zupełna pustka [...]
szlus

Koniec P 638

Nie wiem przeciw komu (do czorta)
jest ten huraganowy atak
artylerii ciężkiego bólu

Pal P 642

Wszystkie próby oddalenia
tak zwanego kielicha goryczy [...]
zawiodły [...]
wymuszając w końcu
głupimi sztuczkami
nikły
uśmiech

Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu P 370-1

Efekt kontrastu stylów wykorzystuje poeta w wierszu pt. *Boski Klaudiusz*:

latami grałem przygłupa
idioci żyją bezpieczniej
P 473

i w wierszu *Wycieczka dinozaurów*, kiedy

na scenę
wchodzi [...]
Dinozaur z ludzką twarzą [...]
i całą idyllę
kończy
ponura jatka

P 597

W wielu wypadkach składniki stylu potocznego stanowią wykładniki dialogowości tekstu, między innymi w wierszu pt. *Pica pica L.*:

co zatem zrobić
co czynić wypada
– ha
wiem co zrobić

P 650

Poeta wykorzystuje niekiedy utarte połączenia frazeologiczne. Wariantyzacja tych frazeologizmów polega na procesach deleksykalizacji, co można zaobserwować w wierszach *Przyszło do głowy* (P 652), *Urwanie głowy* (P 78) i *Stanęło w głowie*:

w mowie potocznej
stanęło w głowie
oznacza fiksję
na jednym nieruchomym przedmiocie

stanęło w głowie
można obrazowo przedstawić
jako potężnego chłopca

P 655

Opozycja abstrakt-konkret uzyskuje tutaj rys humorystyczny, podobnie jak w wierszu *Jedwab duszy*:

muszę
zajrzeć do jej wnętrza
zobaczyć co nosi
w środku [...]

spodziewałem się
gałęzi
spodziewałem się
ptaka
spodziewałem się
domu
nad wodą wielką i cichą

a tam
na szklanej płycie
zobaczyłem parę
jedwabnych pończoch
P 129-130

Styl potoczny współistnieje w poezji Herberta z jej swoistym konkretyzmem. W sferze języka wyrażają to procesy reifikacji (urzeczowienia, konkretyzacji, materializacji) abstraktów. Przykładów mamy całe mnóstwo – cytuję tylko niektóre:

mój ojciec [...] smakował uśmiech w wargach wąskich
Mój ojciec P 22

kiedy anioły od ołtarza odchodzą by tratować sny
Wawel P 60

gdy rankiem Pan Cogito wychodzi na spacer
napotyka – przepaść [...] dni bezdenne
dni budzące grozę

kiedys być może przepaść wyrośnie
przepaść dojrzeje i będzie poważna [...] więc kiedy
wraca do domu zostawia przepaść
za progiem przykrywając starannie
kawałkiem starej materii

Przepaść Pana Cogito P 372-3

Z drugiej strony mamy serie utworów poświęconych przedmiotom, którym nadaje się cechy istot żywych, czasem ludzkich. Jak twierdzi J. Łukasiewicz (PozH 2000: 2, 359), przedmioty „stanowią poznawalne zmysłowo pewniki”, a według A. Stankowskiej (CzH 1995: 125) chodzi o „poszukiwanie ukrytych związków między przedmiotami i istnieniem”. W opisach określonych przedmiotów doszukiwano się wpływów Pounda. Oto jeden z przykładów animizacji:

W końcu nie można ukryć tej miłości
mały czworonóg na dębowych nogach
o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw
przedmiot codzienny bez oczu lecz z twarzą
na której zmarszczki słoju są dojrzały znaczą
szary osiołek najcierpliwszy z osłów

Stółek P 56

Wśród stylów przenikających do struktur językowych tworzonych przez poetę poczesne miejsce zajmują związki z językiem nauki, ściślej mówiąc – filozofii. K. Dedecius twierdził, że „jest tak, jak gdyby każdy wiersz Herberta był przypisem do filozoficznego traktatu. Filozoficzny charakter tych wierszy podkreśla również ich dialogowa postać, zwłaszcza kiedy są one rozmową z bogami” (Dedecius 1981: 223). Badaczowi tej problematyki szczególnie narzucają się związki poetyki Herberta ze stylem pisarstwa filozoficznego Henryka Elzenberga. Widzę je tym wyraźniej, że przez pięć lat uczestniczyłam w seminariach z etyki i estetyki prowadzonych przez Profesora. Herbert brał w nich udział zaledwie przez rok, dlatego też głównym źródłem jego wiedzy w tym zakresie musiał być *Kłopot z istnieniem*.

Kiedy mowa o związkach poezji Herberta z językiem filozofii, na uwagę zasługuje nie tylko terminologia filozoficzna używana przez poetę jak na przykład *problem, operacje (myślone), tautologia, tłumaczenie idem per idem, gnoza, istotny związek, idea* i inne, w tym także nazwy własne: *Platon, Spinoza, Kant* i inni. Szczególnie istotne w tym względzie wydają mi się pewne sposoby konstruowania tekstu językowego. I tak warto przypomnieć, że profesor Elzenberg pozostawiał czasem różne kwestie bez kategoriycznych rozstrzygnięć w myśl następującej zasady: „W filozofii nie o to chodzi, żeby osiągnąć wynik określony i ostateczny; raczej o coś wręcz przeciwnego: żeby wbrew jednostronnym naciskom, specyficznym dla każdej epoki, wszystkie rozsądne możliwości rozumienia świata pozostawić otwarte. Człowiek, by się nie udusić, potrzebuje tych na wszystkie strony wolnych perspektyw” (Elzenberg 1963 : 355).

A w zastosowaniu do poezji rzecz wygląda podobnie: „Być poetą to coś niepełnego, dwuznacznego, wewnętrznie sprzecznego” (ibid. 361), „W poezji śruby winny być zawsze odrobinę niedokręcone” (ibid. 376). Nic więc dziwnego, że rozmyślania Profesora niekiedy kończyły się znakiem zapytania:” Człowiek to potworna kabała, w jaką wdał się byt; co z niej wyniknie?” (ibid. 408).

Utwory Herberta zawierają liczne pytania, zbyt liczne, żeby to nie było znamiennie. Cytuję przykładowo:

Czy naprawdę nie można mieć zarazem
źródła i wzgórza idei i liścia

Ścieżka P 319

czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknotą słabych ułudą zawiedzionych

Tyle pytań – o dęby –

Dęby P 528

Aforystyczny styl *Kłopotu z istnieniem* cechują dość liczne paradoksy: „Małe anti- Hegelianum”. „Wszystko, co rzeczywiste, jest bezsensowne, a wszystko co sensowne – nierzeczywiste” (ibid. 355), „Słabość jest źródłem siły, siła – słabości” (ibid. 310). Sformułowania paradoksalne odnajdziemy także u Herberta:

będziemy trochę pili
i trochę filozofowali
i może obaj
którzy jesteśmy z krwi i żłudy
wyzwolimy się w końcu
od gniotącej lekkości pozoru

Przypowieść o królu Midasie P 63

A Panna Maria usypia [...]
upada coraz wyżej jak strumień przez palce przenika
a oni schylają się z trudem nad wstępującym obłokiem

Wit Stwosz Zaśniecie NMP P 548

Czasem z akcentem ironii:

trochę ludzkiego ciepła wnoszą niedźwiedzie polarne

Zwierciadło wędruje... P 604

Ze stylu naukowego wywodzą się spotykane w tekstach Herberta pewne konstrukcje odpowiadające określonym schematom myślowym. W grę wchodzi tutaj na przykład formułowanie założeń w trybie warunkowym: „Jeśli jest prawdą/ że obraz wyprzedza myśl”, *Georg Heym...* P 415, formułowanie tezy wstępnej jako założenia dociekań: „Niezmordowana jest oracja światów” *Pan Cogito rozważa różnicę...* P 390, precyzowanie definicji: „jesteśmy Po prostu wolni/ to znaczy gotowi odejść”, *Dojrzałość* P 108.

Również S. Barańczak zwrócił uwagę pewne cechy stylu poety odbijające w składni schematy myślenia naukowego. Chodzi między innymi o powtarzający się „schemat składniowy dający się w każdym wypadku sprowadzić do znanego nam już modelu rozumowania «z pozoru A jest A, tymczasem w istocie A jest B»” (Barańczak 1994: 136), w utworach *Zegar*, *Kropka*. Gdzie indziej czytamy: „czasami ten sam mechanizm logiczny nie jest tak wyraźnie ujawniony lub podlega składniowym transformacjom. Zawsze jednak obecność zwrotów „naprawdę”, „w istocie”, „prawdziwy” itp. służy jako wskaźnik, iż wiersz opiera się na stale tym samym modelu korygowania pozoru przez prawdę (ibid. 136), w utworze *Matka i jej*

synek, „lub też odwrotnie: wersja «prawdziwa» jest przedstawiona bez kwalifikatorów, za to odpowiednie określenia wskazują, iż odrzucona zostaje wersja «pozorna» czy «fałszywa»” (ibid. 137), utwór pt. *W szafie*.

W ścisłym związku z intelektualizacją tekstu pozostają tak typowe dla stylu Herberta ujęcia ironiczne. Barańczak uznaje je za „programową metodę poetycką” poety. Omawiając obszernie to zagadnienie w swojej książce wyróżnił rozmaite typy ironii stosowane przez poetę: ironię bezosobową, autodyskredytującą, ironię prostaczką i ironię dramatyzowaną, będącą rodzajem zdrady na samym sobie (Barańczak 1994 : 166 i in.).

Z punktu widzenia semantyki zdania rzecz polega na swoistej dwuznaczności: kiedy intencjonalny sens wypowiedzianego zdania jakoś „zdradza” zupełnie inną intencję komunikatywną wypowiedzającego. Ironiczne jest na przykład w wierszu *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi* (P 483) twierdzenie Damasteses-zbója, że w istocie był „uczonym reformatorem społecznym” i jego „prawdziwą pasją była antropometria”. Dodajmy, że niekiedy ironiczne potraktowanie tematu przez Herberta uzyskuje gorzkie, ekspresywne zabarwienie, jak w utworze pt. *Prolog*:

Rów w którym płynie mętna rzeka
nazywam Wisłą. Ciężko wyznać:
na taką miłość nas skazali
taką przebodli nas ojczyznę

P 311

Z kolei na baczniejszą uwagę lingwisty zasługuje kilka kwestii dotyczących składniowych cech stylu Herberta. W literaturze przedmiotu pojawia się kilka obserwacji na ten temat, między innymi ogólnikowe spostrzeżenie o „klasycyzującej frazie” jego wierszy (Czapliński PozH 1998: 1, 298). Najczęściej jednak wskazuje się na zwartość, zwięzłość wypowiedzi, na kondensację znaczeń (Knysz-Tomaszewska Wyr 2006: 23, Tabor ibid. 258), niekiedy mowa o jasności wykładu (Dybczak PozH 2000: 2, 133). Badacze sami stają się poetami, gdy piszą o poezji Herberta, że wprowadził ją na drogę literatury nowoczesnej i języka współczesnych „przez wychłodzenie i uspokojenie ich wyrazu, [...] przez frazę lakoniczną i skrótową, ciosaną jak kryształ” (Toruńczyk PozH 2000: 2, 76). „Wiersz – twierdzi Burdziej – wykonany został w słowach i frazach dostojnych, w poetyce powściągliwości i umiaru” (ibid. 2, 433). Niektórzy zwracają uwagę na pewne osobliwości tego pisarstwa. Błoński zauważył, że „pełnym okresom, wspartym często o retoryczne wyliczenie, przeciwstawiają się gramatyczne niedokładności” (Błoński PozH 1998: 1, 66), a według Wantuch „wiersze Herberta nie są arcydziełami zwięzłości”

(Wantuch CzH 1995: 168). Licznym powtórzeniom przypisywano raczej cechę sygnalizowania „wielkiego wzruszenia” (Kwiatkowski PozH 1998: 1, 41).

Dziś już nie ulega kwestii, że problem innowacyjności języka Herberta dotyczy głównie składni i semantyki, w niewielkim stopniu innych działów gramatyki i słownictwa. Badając skalę innowacyjności językowej u Herberta wykryłam jednak kilka przekształceń kategorii gramatycznych, jak na przykład użycie przysłówka w funkcji rzeczownika („małe bezważkie [neologizm!] białe teraz/ rozrywa kokon i jest pszczoła/ [...] ul serca pusty” *Śmierć pospolita* P 320, taką przenośnią gramatyczną jest też (*Pan*) *Cogito*), zmiana kategorii strony czasownika (diatezy): „wypij mnie źródło/ – mówi poeta –/ do dna mnie wypij do nicości” *Wersety panteisty* P 51).

Jak można sądzić na podstawie pierwszego oglądu konstrukcji składniowych tworzonych przez poetę, na plan pierwszy wybijają się dwa zjawiska: 1. ograniczenie różnorodności typów konstrukcji składniowych, 2. niezmiernie rozbudowanie grup nominalnych i werbalnych zdania.

Ad 1: Poeta nie wychodzi w zasadzie poza możliwości, jakie stwarza konstrukcja zdania pojedynczego – często wiąże te zdania w połączenia bezspójnikowe, parataktyczne. W zakresie składni zdania złożonego wykorzystuje kilka najczęściej używanych, na przykład czasowe, przydawkowe. W układy te stale wchodzi równoważniki zdania i inne konstrukcje eliptyczne (tzw. zdania kontekstowe, wykrzyknienia):

po rzece płynie barka drżą szyby i zawodzą
tynk układa na bruku szary wieniec
ciągną się włosy kurzu prawie w nieskończoność [...]

kamienne usta chórów
głowy proroków i szczękanie kości

Pożegnanie miasta P 318

Struktury wersyfikacyjne rozbijają zazwyczaj tok zdania, nierzadko zdarzają się wersy jednowyrazowe:

Pan Cogito [...]
zna dobrze
ciężar
ślepych
wyblakłych
kartek

Kalendarze Pana Cogito P 614

Jakby dla przeciwwagi procesów rozbicia poeta wprowadza liczne powtórzenia podtrzymujące spójność tekstu i występujące czasem w funkcji ekspresywnej, na przykład w wierszu *Węgrom* (P 158). Zdaje się też, że istnieje dla tych konstrukcji określona miara dopuszczalności składników.

Ad 2: Tzw. kondensacji treści najwyraźniej służą nie tylko różne konstrukcje eliptyczne, ale przede wszystkim, jak sądzę, rozbudowane szeregowo grupy nominalne i werbalne, nie rozwijające się w szeregi pełnych zdań, piętrowe nagromadzenia składników, na przykład w obrębie szeregowego podmiotu:

Tyle cudów
w życiu Pana Cogito
kaprysów fortuny
ośnień i upadków
więc chyba wieczność
będzie miał gorzką

Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito P 466

Wyliczenia te obejmują także szeregowo przydawki, dopełniania i okoliczniki. Uważa się, że stanowią one jeden z ważnych wykładników opisowości.

Z różnych osobliwości składniowych odnotujemy jeszcze zdania urwane („i kto tam mieszka czy ludzie o podobnym kolorze skóry/ czy ludzie z naszymi twarzami czy” *Miasto nagie* P 268), zdania ze składnią łacińską („Którzy o świecie wypłynęli/ ale już nigdy nie powrócą/ na fali ślad swój zostawili –” *Ballada o tym, że nie ginimy* P 55). W rozważaniach tych pomijam kwestie związane z programowym brakiem interpunkcji, co niekiedy stwarza nieporozumienia w odbiorze tekstu.

* * *

Przeprowadzona przeze mnie analiza stylu poezji Zbigniewa Herberta została oparta na pryncypiach lingwistycznych, co z natury rzeczy ogranicza i selekcionuje ogromny materiał spostrzeżeń sformułowanych dotychczas przez badaczy twórczości poety. Za główną kategorię stylistyczną tej twórczości uznałam alegoryczność, w ramach której i obocznie do niej mieszczą się inne charakterystyczne figury: antropomorfizacji, personifikacji, a przede wszystkim symbolu, odznaczającego się szczególną migotliwością znaczenia.

Jako zwolennik konkretyzmu w opisach różnych zjawisk Herbert podporządkował tej zasadzie liczne metafory transkategorialne, łączące sfery abstraktu i konkretności. Procesy te można określić jako dążenie do reifikacji.

Potwierdziły się obserwacje licznych badaczy o nikłych świadectwach stylizacji językowych w poezji Herberta, na baczniejszą uwagę zasługują jedynie związki ze stylem naukowym i stylem potocznym. Składniki tego ostatniego stylu pełnią w tekstach różne funkcje stylistyczne. Z elementami stylu naukowego wiąże się dążenie do opisu rzeczywistości według ambiwalencji ujęć, ironii i paradoksu.

Obok semantyki istotną dziedziną innowacji językowych poety okazała się składnia, odznaczająca się między innymi szeregowo rozbudowanymi układami składników w obrębie grup syntaktycznych, co sprzyjało kondensacji znaczeniowej tekstów poety.

Już po napisaniu tego artykułu dotarłam do pracy J. Puzyniny pt. *Słowo w poezji Herberta*, umieszczonej w książce jej autorstwa pt. *Słowo poety* (Warszawa 2006). Autorka poddała analizie semantycznej wyraz *słowo* używany w poezji Herberta.

Skróty:

- CzH – *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
P – Zbigniew Herbert, *Poezje*, wyd. 2 poszerzone, Warszawa 1998.
PozH – *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, [t. 1], Kraków 1998, t. 2, Kraków 2000.
Wyr – *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta. Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Pamięć i tożsamość*, Lublin 2006.

Literatura:

- Abramowska J., 1977, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej. – Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, red., T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław.
Adamiec M., 1994, *Wiersze Zbigniewa Herberta*, Gdańsk.
Alvarez A., 2000, „*Nie walczysz, to umierasz*”. – *Poznawanie Herberta*, 2...
Apresjan J. D., 1980, *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, przeł. Z. Kozłowska i A. Markowski, Wrocław.
Barańczak S., 1994, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław.
Błoński J., 1998, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie. – Poznawanie Herberta*, 1...
Burek T., 1998, *Herbert – linia wierności. – Poznawanie Herberta*, 1...
Czaplinski P., 1998, *Śmierć, czyli o niedoskonałości. – Poznawanie Herberta*, 1...

- Czytanie Herberta, 1995, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań.
- Dedecius K., 1981, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, „Pamiętnik Literacki” LXXXII, z. 3.
- Dybciak K., 2000, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości. – Poznawanie Herberta*, 2...
- Elzenberg H., 1963, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków.
- Fiut A., 2000, *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert. – Poznawanie Herberta*, 2...
- Fiut A., 1998, *Język wiary i niewiary. – Poznawanie Herberta*, 1...
- Grzegorzczak R., 2001, *Wprowadzenie do semantyki języka*, wyd. 3 poprawione i rozszerzone, Warszawa.
- Herbert Z., 1972b, *Czym byłby świat... Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, rozmawiała H. Murza-Stankiewicz, „Wiadomości” [Wrocław], nr 20.
- Herbert Z., 1973, *Głos w dyskusji na IX Kłodzkiej Wiosnie Poetyckiej 1972*, „Nowy Wyraz”, nr 1-2.
- Herbert Z., 1972a, *Poeta wobec współczesności*, „Odra”, nr 11.
- Herbert Z., 1948, *Poetyka dla laików*, „Tygodnik Wybrzeże”, nr 46.
- Herbert Z., Barańczak S., 2005, *Korespondencja (1972-1996)*, Warszawa.
- Herbert Z., Miłosz Cz., 2006, *Korespondencja*, Warszawa.
- Kaliszewski A., 1990, *Gry Pana Cogito*, wyd. 2 rozszerzone, Łódź.
- Knysz-Tomaszewska D., 2006, *Wprowadzenie. – Wyraz...*
- Kopaliński W., 2001, *Słownik symboli*, Warszawa.
- Korolko M., 1998, *Sztuka retoryczna. Przewodnik encyklopedyczny retoryki*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa.
- Krygier-Łączkowska A., Mika T., 1995, *O metaforach. – Czytanie Herberta...*
- Kwiatkowski J., 1998, *Imiona prostoty. Poznawanie Herberta*, 1...
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, 1984, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas i in., t. 1,2, Warszawa.
- Lyons J., 1984, *Semantyka 1*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa.
- Łukasiewicz J., 2001, *Herbert*, Wrocław.
- Łukasiewicz J., 2000, *Studium przedmiotu. – Poznawanie Herberta*, 2...
- Maciąg M., 1986, *O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław.
- Myrdzik B., 1992, *Poezja Zbigniewa Herberta w recepcji maturzystów*, Lublin.
- Ostrowska E., 1973, *Wiersz Zbigniewa Herberta „O róży”*, „Język Polski” 1973, z. 2/3.
- Ostrowska E., 1974, *Składnia i kompozycja w wierszu dzisiejszym (Na podstawie wierszy Zbigniewa Herberta, Tymoteusza Karpowicza, Tadeusza Mocarckiego)*, „Ruch Literacki” z. 2. *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, [t.1], Kraków 1998, t. 2, Kraków 2000.
- Ruvet N., 1982, *Wprowadzenie do gramatyki generatywnej*, przeł. z jęz. Francuskiego M. Wróblewska-Wiater, Wrocław.

- Skubalanka T., 2006, *Język poezji Czesława Miłosza*, Lublin.
Skubalanka T., 2001, *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin.
Skubalanka T., 2007, *Sztuka poetycka Czesława Miłosza*, Lublin.
Stankiewicz A., 1995, *Wyobraźnia Pana Cogito. – Czytanie Herberta...*
Tabor M., 2006, *Za przykładem Waszej Wysokości... Nowe konteksty Studium przedmiotu Zbigniewa Herberta. – Wyraz...*
Toruńczyk B., 2000, *Dukt pisania, dukt pamięci. – Poznawanie Herberta, 2...*
Wantuch W., 2000, *Prozy poetyckie. – Czytanie Herberta ...*
Wyraz wyłuskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta. Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Pamięć i tożsamość, 2006, Lublin.
Ziomek J., 2000, *Retoryka opisowa*, wyd. 2 poprawione, Wrocław.

Language Style of Zbigniew Herbert's Poetry

The linguistic analysis of Zbigniew Herbert's style of poetry leads to the conclusion that the poet's innovativeness relates mainly to semantics and syntax. The basic stylistic category of his works is his allegorisation. Besides, there are found the following as well: antropomorphisation, personification, a symbol (of a particularly flashing meaning), trans-categorical metaphor connecting the spheres of abstract and reality as well as irony. His style connections with the scientific style and colloquial style belong to the very few pieces of evidence for a linguistic stylisation.

Keywords: *poetry styles, Zbigniew Herbert, allegory, irony.*

