

Teksty Drugie 2002, 3, s. 120-127



# **Ironiczna siła podmiotu**

Agata Stankowska

## Ironiczna siła podmiotu

Anna Legeżyńska od kilku lat konsekwentnie swe krytyczne i historycznoliterackie szkice poświęcone polskiej poezji współczesnej umieszcza w perspektywie szeroko rozumianej antropologii, przenosząc ciężar uwagi – podobnie zresztą, jak czyni to filozofia współczesna – z filozofii języka na podmiotową świadomość doświadczenia. Autorka wrażliwie opisuje ważkie dla liryki współczesnej doświadczenie „bycia podmiotem” w sytuacji osaczenia, zagrożenia (może bezpieczniej byłoby powiedzieć jedynie uwarunkowania) przez napierające zewsząd obiektywne „fakty” nauk przyrodniczych, socjologii, ekonomii, a także ewolucji dziejów i historii idei. Chwył poetycki ujęty zostaje tutaj jako środek wyrazu owego doświadczenia i przestrzeń kształtowania podmiotowości twórcy. I tak, kategorie poetyki tekstu – które autorka *Gestu pożegnania*<sup>1</sup>, a wcześniej *Domu i poetyckiej bezdomności*<sup>2</sup> czyni przewodnim motywem analizy liryki Herberta, Różewicza, Białoszewskiego, Lipskiej, Barańczaka, Bursy i Iwaszkiewicza<sup>3</sup> – jawią się jako kategorie tyleż estetyczne, co antropologiczne. Spostrzeżenia poczynione na płaszczyźnie stylistyki, kompozycji, rozstrzygnięć genologicznych tekstu odczytane zostają jako wyraz „diagnoz” i – by tak rzec – „aktów” antropologicznych, stawianych i podejmowanych przez autorów interpretowanych wierszy. Horyzont badawczy autorki idzie tu wyrażnie w parze z charakterem odpowiedzi bohaterów opowieści na dotykające ich uniwersalne doświadczenia: uwikłania w historię, alienacji, bezradności wobec śmierci; tęsknoty za wyższym porządkiem stanowiącym oparcie dla ich podmiotowych pragnień, nade wszystko zaś XX-wieczne

---

<sup>1/</sup> A. Legeżyńska *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, Poznań 1999.

<sup>2/</sup> A. Legeżyńska *Dom i poetycka bezdomność*, Warszawa 1996.

<sup>3/</sup> W dwóch kolejnych książkach kanon ten, co charakterystyczne, niemal nie ulega zmianie.

## Stankowska Ironiczna siła podmiotu

doświadczenie wydziedziczenia i rozszczepienia „ja”, które niczym „wydrażony człowiek” Eliota zdaje się zatracać i niknąć.

We wcześniejszej książce „figura domu” i „bezdomność”, w ostatniej „elegijność” i „ironiczność” ujmowane są nieodmiennie w dwu planach, „malej” i „dużej” figury semantycznej, organizują – jak pisze Legeżyńska we wstępnym rozdziale *Domu* – „zarówno świat poetycki, jak i porządek egzegezy tekstu”<sup>4</sup>. Rozpoznane i opisane szczegółowo jako figury słów stają się w antropologicznej interpretacji autorki figurami myśli podmiotu, który w XX-wiecznej „otchłani”, po „odejściu bogów”, stara się nie tylko określić swą kondycję, ale przede wszystkim ocalić jej substancjalność. *Gest pożegnania* jest w tym sensie kontynuacją rozpoczętych wcześniej rozważań, których kolejne „rozdziały” *nota bene* już powstają<sup>5</sup>.

*Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej* przynoszą i rozwijają tezę tyleż historycznoliteracką, co dotyczącą współczesnej świadomości społecznej. Jednym z najważniejszych zjawisk poetyckich ostatniej dekady – przekonuje Legeżyńska – jest obecność nurtu elegijnego, połączonego wprawdzie nie zawsze, ale niezwykle często ze świadomością ironiczną. Ową obecność lub jej brak autorka rozpoznaje przy tym jako wyróżnik przynależności pokoleniowej. Elegijni i ironiczni są poeci starzy i starsi – późny Iwaszkiewicz, Herbert, Białośzewski, Różewicz, Barańczak i Lipska (patronuje im w książce Legeżyńskiej Miłosz); elegijni, ale górni niektórzy przedstawiciele dojrzewających brulionowców, na przykład Wojciech Wencel. Pierwszy szereg zbiera nazwiska z różnych grup i orbit poetyckich, chronologicznie bardzo od siebie odległych – od II Awangardy po Nową Falę – co osłabia w naturalny sposób sformułowane wstępnie podejrzenie, wzmocnione także tytułem książki, iż linia podziału przebiega według biologicznego kryterium starości i młodości. Nazwiska Barańczaka i Lipskiej (Legeżyńska mówi w odniesieniu do nich o „elegijności przedwczesnej”) przekonują jednak, iż związki biografii i literatury, acz istotne, nie są tu najważniejsze. Innymi słowy, fakt, iż *gros* opisywanych przez autorkę *Gestu pożegnania* tekstów wychodzi spod piór poetów stających w obliczu choroby, starości i śmierci, sprzyja, ale nie rozstrzyga jeszcze o owym frapującym stopie elegijności i ironiczności. Decydującym wydaje się raczej fakt – jak pisze Legeżyńska w zakończeniu – uczestnictwa w „przełomie antropologicznym” (s. 187). Sądzę także, że dokonany przez autorkę *Gestu* wybór i decyzja pisania także o Lipskiej i Barańczaku (niekorzystna, wydawać by się mogło, z punktu widzenia przejrzystości formuły chronologicznej: podziału Miłosz – bruLion, poeci starzy i senilni oraz twórcy młodzi, niedotknięci jeszcze lękiem przed śmiercią) z perspektywy historycznoliterackiej jest posunięciem słusznym, potwierdzającym ciągłość formacji „postawangardowej”, rozumianej tu tak, jak czyni to

---

<sup>4/</sup> A. Legeżyńska *Dom i ...*, s. 34.

<sup>5/</sup> W listopadzie 2001 r. w Poznaniu podczas tematologicznej sesji naukowej A. Legeżyńska wygłosiła referat poświęcony elegijności w liryce kobiecej, podnosząc brak w polskiej liryce współczesnej toposu „starej poetki”, którego miejsce wypełnia figura „starej kobiety”.

## Roztrząsania i rozbiory

Barbara Sienkiewicz w książce *Między rewelacją a repetycją*<sup>6</sup>, rozciągającej się zatem gdzieś od powojennego, zwracającego się ku ironii Miłosza<sup>7</sup>, aż po Nową Falę. To właśnie w obrębie tej formacji – podporządkowującej kwestie estetyczne posłaniom etycznym i społecznym poezji, rehabilitującej *mimesis* (różnorako zresztą rozumianą, o czym przekonuje wielość postaw poetów polemizujących z programem „wyzwolonej wyobraźni” Kwiatkowskiego), ponawiającej pytania o transcendencję, będącej raczej wyrazem tęsknoty niż pewności – wykształcona zostaje postawa, pewien typ świadomości, który opisuje w swej książce Anna Legeżyńska. Tradycją macierzystą dla elegijności ironicznej jest w literaturze europejskiej modernizm anglosaski, estetyka Eliota i Audena, w literaturze polskiej – jak słusznie przedstawia to Legeżyńska – liryka Miłosza z jego koncepcją poezji dyskursywnej, realistycznej, operującej ironią, polegającą na równoczesnym przywoływaniu wielu różnych partykularnych perspektyw ukazujących złożoność rzeczy, mitu, poglądu, i towarzyszącym niepewnemu pragnieniu metafizyczności. Nieprzypadkowo w opublikowanej niemal równocześnie, toteż nieznaney autorce podczas pracy nad *Gestem pożegnania*, książce poświęconej ironicznemu konceptyzmowi we współczesnej polskiej poezji metafizycznej Arent van Nieukerken<sup>8</sup> omawia twórczość tych samych poetów, co Legeżyńska, dodając jedynie Szymborską, która nie jest jednak elegijna.

W książce Anny Legeżyńskiej najciekawszy wydaje się wątek ukazujący ironiczność jako formułę budowy podmiotu, jako kategorię równocześnie estetyczną i antropologiczną. Søren Kierkegaard pisał, że ironia niszczy rzecz. Lektura elegijnych ironistów dowodzi, że może ona, odpowiednio dookreślona, budować człowieka, stając się formą odpowiedzi na zniszczony świat pozoru i pustki. Píše Legeżyńska: „ironiczność, która nie zawsze musi łączyć się z ironią rozumianą jako trop, wydaje się d r o g ą d o w o l n o ś c i osiąganey przez dystans wobec tego, co boli” (s. 24). Autorka przytacza słowa W. Hilsbechera: „Szansa bolesnego życia to poznać jego bolesność i pośród bólu – być poza bólem, w ciągłym akcie świadomości górować nad bólem” (s. 24). A wszystkich bohaterów *Gestu pożegnania* boli wszak podobnie. Boli przemijanie, które jest znakiem nicości nie tylko fizycznej, ale przede wszystkim aksjologicznej. Konstatacja „otchłani” zagrażającej sub-

---

<sup>6/</sup> Sienkiewicz interesują przede wszystkim kwestie stosunku awangardowej i postawangardowej poezji do „istoty, proporcji, zadań rewelacji i repetycji”, jako dwóch odmiennych sposobów stwarzania poetyckiego wizerunku rzeczywistości. Formacja postawangardowa skoncentrowana na etycznym i społecznym posłaniu poezji, podporządkowująca mu kwestie estetyczne, znosi awangardową opozycję „rewelacji” i „repetycji”, włączając w obszar swoich artystycznych działań tradycję. Por.

B. Sienkiewicz *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, Poznań 1999.

<sup>7/</sup> B. Sienkiewicz najczytelniejszy przykład postawy postawangardowej odnajduje w poezji Herberta.

<sup>8/</sup> Arent van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

## Stankowska Ironiczna siła podmiotu

stancjalności podmiotu, niwelującej jego wcześniejszą siłę i degradującej uniwersalne centrum jest dla wszystkich opisywanych poetów doświadczeniem pierwotnym, a w każdym razie od pewnego momentu doświadczeniem kluczowym. Używając języka *Gestu*, można by powiedzieć: zacyzn jest nieodmiennie elegijny, choć niejednorodny, bowiem owo „nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu” (s.17) ma wiele przesłanek. Jest ono – powtórzmy – pochodną tyleż sędziwego wieku, choroby, przecucia śmierci, co – i to najważniejsze – historiozoficznych rozpoznań: atmosfery końca wieku, schyłku cywilizacyjnego optymizmu, przekonania o rozpadzie kultury coraz bardziej zunifikowanej, „chamiejącej”, wypieranej przez *pop art*, kultury, która nawet apokalipsę czyni „jarmarczną”. Nielatwe *antidotum* czy może lepiej metodę oporu wobec tego stanu, bohaterowie *Gestu* odnajdują w możliwości przyjęcia postawy ironicznej, która – jak precyzyjnie udowadnia to Anna Legeżyńska – przy całej rozpiętości gamy stosowanych środków, w swej najgłębszej warstwie jest przez nich rozumiana zawsze jako akt przeciwstawienia światu siebie. Postawa ironiczna – o której pisze autorka *Gestu pożegnania*, rozpoznana szczegółowo na poziomie chwytu, gdzie sygnałem ironiczności bywają: świadomość formy (Iwazskiewicz, Miłosz, Herbert), stylizacja gatunkowa i teatralizacja rzeczywistości (Iwazskiewicz, Białoszewski), paradoks i dowcip (Lipska), dystans wobec świata degradujący konwencje literackie, które są wobec niego „behradne” (Różewicz) – jest „przede wszystkim kwestią postawy, nie [...] formy” (s. 79), jest w najgłębszym planie „typem światopoglądu” (s. 23).

Ważniejsza od retorycznej wydaje się tu tradycja ironii romantycznej, przekształconej czy skorelowanej z Miłoszową koncepcją ironii rozumianej jako zdolność poety do utożsamienia się z jak największą liczbą jednostkowych perspektyw, co pozwala uchwycić i zachować w stanie raczej enumeracji niż sumy wewnętrzną złożoność kwestii, o której mowa. Postawa taka jest bliska temu, co Arent van Nieukerken nazywa ironią egzystencjalną. Anna Legeżyńska, nie posługując się odrębną definicją czy epitetem, wielokrotnie podkreśla akcent, który na egzystencję i realizm kładą bohaterowie jej opowieści, o czym szerzej za chwilę. Najpierw słów parę o owej swoistej koncepcji ironiczności i jej dwu źródłach: romantycznym i Miłoszowym. Uświadamiają one dwie szczegółowe cechy „światopoglądu” elegijnych ironistów. Otóż po pierwsze, ironia romantyczna – będąca wyrazem podstawowej dychotomii między światem idealnej możliwości a faktycznym bytem, między Bogiem a człowiekiem, między (co dla XX-wiecznej jednostki szczególnie ważne) wolnością a koniecznością – eksplikowała świadomość podmiotu rozdarte-go. To samo rozdarcie towarzyszy elegijnym ironistom z tym tylko, że o wiele bardziej doświadczeni naciskiem rzeczywistego świata, pamiętni, iż kultura współczesna wyciąga z siły tych uwarunkowań wnioski o „śmierci”, o „rozproszeniu podmiotu”, rozdarcie owo rozumieją coraz częściej jako zagrożenie własnej substancjalności. Nie mogąc, jak czynił to jeszcze Pascal, odwołać się do Absolutu czy jak Fichte, widzący w ironii romantycznej rodzaj mistycyzmu, zamieszkać dzięki niej w podszytej transcendencją naturze, zwracają się ku temu, co jeszcze dostępne i pewne: ku własnej egzystencji, ku doświadczeniu własnego bycia. To

## Roztrząsania i rozbiory

ostatnie, acz uwarunkowane, nie jest pozbawione możliwości stwarzania siebie<sup>9</sup>. Kontynuują tym samym w jakimś sensie tę tradycję ironii romantycznej, którą wiążemy z nazwiskiem Jakuba Böhme. W jej obrębie „podmiot starał się odkryć egzystencjalną rysę życia w bezdnie jednostkowej duszy”<sup>10</sup>, ufał w możliwość wolności do bycia czymś, wyrastającą i opartą na fundamencie jednostkowej egzystencji. Obecność tej właśnie tradycji potwierdzał ostatnio wprost w *Traktacie teologicznym*, pochylony nad *L'aurore naissante* Czesław Miłosz, przywołując Jakuba Böhme jako jednego z dwu – obok Mickiewicza – patronów swego teologicznego myślenia. „Poezja / swoim zachowaniem przerażonego ptaka” – pisze w *Drugiej przestrzeni* Miłosz – „tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadczając, że nie umiemy żyć w fantasmagorii. / Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość. / To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia”<sup>11</sup>. Powrót do rzeczywistości to oczywiście także powrót do egzystencji, która domaga się nie tyle zakorzenienia (bo dziś nie ma pewności), co otwarcia na tajemnicę absolutnego. Pisze Legeżyńska: „Bóg poetów elegijnych nie umarł bezpowrotnie, choć też jego wskrzeszenie dokonuje się tylko połowicznie: w postaci tęsknoty za transcendencją, w poszukiwaniu oparcia. Najczęściej jednak odnajduje je w drugim człowieku” (s. 34). A dzieje się to w co najmniej dwojaki sposób. Po pierwsze, przez afirmację tego, co – używając cytowanych przez badaczkę słów Różewicza – „boskie między ludzkimi istotami” (s. 141), czyli najbardziej podstawowej wartości, jaką jest miłość. Ten wątek opisuje autorka *Gestu* w liryce Różewicza, Lipskiej i Barańczaka. Po wtóre, dzięki mnożeniu perspektyw, dopuszczaniu różnych punktów widzenia, wchodzenia w skórę innych ludzi, w czym tkwi drugi charakterystyczny rys ironii (zwanej tu egzystencjalną), postulowany przez Miłosza w *Liście pół-prywatnym o poezji*.

*Gest pożegnania* przynosi rozwinięcie tych kwestii w oparciu o szczegółowe i piękne interpretacje, prowokujące czasami do dyskusji. Moją niezgodę budziło niekiedy, by tak rzec, nadmierne wyczulenie na ironię. Niektóre z przytaczanych przykładów, jak choćby fragment wiersza Herberta *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (a jest ich więcej), przynajmniej w moich uszach nie brzmi ironicznie, co być może potwierdza jedynie tezę badaczki, iż „elegijność i ironia są kategoriami odnoszącymi się w znacznej mierze do sfery odbioru” (s. 16).

Powróć teraz do przerwanego wątku realizistyczności i osadzenia w egzystencji, na które to cechy badanej liryki Legeżyńska w bodajże wszystkich szkicach zwraca uwagę. Czyni to w charakterystyczny dla siebie sposób, budując interpretacyjne przesłanie między estetykę a antropologią. W tym duchu badaczka analizuje subtelne związki biografii i literatury, elegijności przeżywanej i przedstawianej, czyli kończącego się życia i końca kulturowej epoki. Ale rzecz się na tym nie wyczerpuje.

---

<sup>9/</sup> Pisała o tym ostatnio kompetentnie i interesująco Agata Bielik-Robson *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*, Warszawa 1997; oraz też *Ima nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

<sup>10/</sup> A. van Nieuwerkerken *Ironiczny...*, s. 18.

<sup>11/</sup> Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, w: *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 7.

## Stankowska Ironiczna siła podmiotu

Autorka *Gestu pożegnania* – w obu wymienionych na początku planach „małej” i „dużej” figury – ujawnia owe egzystencjalno-realistyczne „zwroty” opisywanych poetów, opisuje narastający „imperatyw «świadcstwa», wolę zapisywania rzeczywistości” (s. 31), której „celem jest nie tyle świat wobec podmiotu zewnętrzny, ile sam podmiot” (s. 82). Pisze na przykład Legeżyńska o Białoszewkim: „doznawana rzeczywistość wzbogaca świadomość, buduje tożsamość podmiotu” (s. 87) czy o Różewiczu: „bylejakos kultury deprecjonuje powagę śmierci, ale też pobudza świadomość podmiotu, wytrącając go z letargu wywołanego wojenną traumą” (s. 132). Charakterystyczne, że badaczka ukazuje interpretowane światy poetyckie w progresie, w metamorfozie (niekiedy wydaje mi się zbyt wyostroznej) estetycznych i światopoglądowych postaw ich autorów. I tak, Iwazskiewicz, dla którego tomem granicznym jest *Mapa pogody*, rezygnując z młodopolskiego pejzażu czynnego tła na rzecz dyskursu, osiąga ten stan autoironiczności i dystansu wobec formy, który pozwala mu z literackiej perfekcji uczynić akt „poszerzania granic wolności, jednostkowego, nietrwałego istnienia” (s. 76). Białoszewski przechodząc od „kontemplacji radosnej” ku „kontemplacji elegijnej” w m’ironii odnajduje „narzędzie pozwalające ocalić godność a nawet heroizm nieomówionej śmierci” (s. 99); teatralizując realizm przeżycia, czyni go formą oporu i obrony sensu lęku, bólu, śmierci, samotności, *eo ipso* własnej, śmiertelnej egzystencji. Różewicz, począwszy od poematu *Archeon w samo południe*, przewycięża poczucie degradacji podmiotu przez świat, przeciwstawiając mu siebie, swą „laicką metafizykę” (s. 140), walcząc sztydlerczo z pseudowartościami i współczesną pseudokulturą, używając jej fragmentarycznej dykcji przeciw niej samej jako znaku świadomości własnej kondycji nie wzniosłej i nie patetycznej, ale właśnie w swej ułomności otwartej na humanizujący ból istnienia. Interpretacja Legeżyńskiej ostatnich tomów Różewicza jest wielce przekonująca, prowadzona, jak sądzę, świadomie w opozycji do wielu odczytań „postmodernizujących” poetę. Przedwczeszni elegiści, Lipska i Barańczak, szukają „osobistych obszarów wolności” (s. 160), podważających „absurd bycia-ku-śmierci” (s. 173). I wreszcie Herbert. Piszę o nim na końcu, bowiem chciałabym ten wątek rozwinąć szerzej. Anna Legeżyńska w swym eseju przedstawia wyrazistą ewolucję liryki autora *Napisu*. Otóż – przekonuje badaczka – Herbert począwszy od *Elegii na odejście* odrzuca rolę kapłana chcącego pokonać historię na rzecz poety sceptyka walczącego z nicością; imperatyw wierności historii pozbawionej teleologii i sensu zastępuje imperatywem wierności sobie, zwraca się tedy – pisze autorka *Gestu* – ku temu, co zmysłowe, afirmuje wyobraźnię zamieszkałą w rzeczywistości, „relatywizuje w ostatnich tomach sztukę, a raczej kulturę wobec egzystencji” (s. 116). Mam pewne wątpliwości co do tezy o owej ewolucji, a dokładniej mówiąc, co do jej – tak silnie eksponowanej przez badaczkę – ostrości. Skłonna byłabym raczej mówić o nieco innym rozłożeniu akcentów w obrębie wciąż tej samej materii, we wczesnej i w późnej twórczości Herberta niż o wyrazistym przejściu, zwrocie, rezygnacji. Ani Herbert sprzed *Elegii na odejście* nie zapomina o wartości zmysłów, ani nie niedocenia jeszcze wyobraźni, ani, wreszcie, po roku 1989 nie „żegna się ze sztuką” i nie zamyka „księgi historii”. Ta ostatnia

## Roztrząsania i rozbiory

zresztą – wbrew temu, co pisze za Fukuyamą Legeżyńska – nie dobiega wcale kresu, bo wciąż nie osiąga optymalnego stanu. Herbert nie przestał nigdy cenzurować historii, jednym z włókien swej egzystencji do końca pozostając w niej zanurzony, o czym świadczy w istocie może w mniejszym stopniu liryka, w większym – obecność poety w życiu kulturalno-polityczno-społecznym. Ale nawet nie to jest tu najważniejsze. Otóż jestem przekonana, że egzystencjalny horyzont (i jego atrybuty: zmysłowość i wyobraźniowość) były od zawsze obecne w liryce i eseistyce Herberta. Tytułem dowodu kilka przykładów. Także wczesne teksty poety pełne są śladów wagi wyobraźni i wyobraźniowości łączonych, co istotne, także z planem „księgi historii”. Recenzując w 1956 roku poezje Jana Czarnego, Herbert wymieniał wyobraźnię jako kluczową kategorię procesu twórczego i poetyki tekstu. W *Raporcie z obłąkanego miasta*, w wierszu *Gra Pana Cogito*, pisał o „wyobraźni historycznej” i o „poczuciu solidarności”, którego narzędziem, jak precyzował to później w *Raporcie*, miała być właśnie imaginacja rozumiana jako „narzędzie współczucia” w Norwidowym sensie – współodczuwania świata: empatii. I ostatni przykład potwierdzający w rzeczy samej tezę autorki *Gestu* o wadze wymiaru egzystencji, który – powtórzę – był jednak dla Herberta zawsze najważniejszy, stanowił bowiem ostateczny horyzont artystycznych działań. Myślę tu o *Labiryntie nad morzem*, tomie esejów o tyle specyficznym, że z racji rozbieżności dat powstania i książkowej publikacji, można go czytać tyleż jako epilog, co prolog twórczości Herberta. W tomie tym poeta wprost wyjaśnia metodę i teleologię swego rozumienia i bycia w świecie i kulturze, ujmując je, co dla niego wyjątkowe, w wyodrębniony autotematyczny wątek. Lektura tego tekstu przekonuje, iż autor *Labiryntu* od zawsze dostrzegał potrzebę dopełnienia poznania estetycznego, historycznego i historiozoficznego działaniem ontologicznym. Pytając o los narodów i kultur, podróżujący po Grecji Herbert „współczuł” i „kontemplował”, przekraczając granicę między poznaniem a uobecnieniem, między *episteme* a byciem. Wyobrażając sobie pierwotny kształt budowli, uwznioślony wiarą trud budowniczych Akropolu, ból pokonanych Samijczyków i wymarłych Etrusków, współczując kształtował własną podmiotowość. Wyobraźnia w ujęciu autora *Labiryntu* to siła, która – jak w malowidle Dürera – pozwala z „doświadczenia zrobić przedmiot”<sup>12</sup>, z przedstawienia ikonę, która odsłania i która zobowiązuje. Rzeczywistość, w której „zamieszkuje” jego imaginacja, poeta rozumie szeroko, szerzej niż przedstawia to autorka *Gestu*. Składa się na nią oczywiście osobniczy los człowieka, ale i epizod historii, dzieło sztuki czy fragment natury. Jest nią w tym samym stopniu los Samijczyka, mur Hadriana, cyprys i Akropol posiadający – jak czytamy w *Labiryntie* – liczne oblicza: architektoniczne, historyczne, ludzkie. Dwa Akropole, nocny i dzienny, są dwoma nierozdzielnymi planami tego samego obrazu, spod którego prześwituje nieodmiennie oryginał – ludzka twarz. Jej oblicze empiryczno-historyczne świadczy, jej oblicze transcendentalne – uczy poeta – zobowiązuje. „Ujrzyć” – pisał Herbert w tytułowym eseju tomu – „to znaczy uwierzyć”, to znaczy „powtórzyć” w so-

---

<sup>12/</sup> Z. Herbert *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 82.



bie. Stając wobec tekstu kultury, natury, historii pisarz chciał chyba zawsze, nie tylko w późnej twórczości, ponowić ciąg trzech aktów: wiedzy – widzenia – bycia, czyli inaczej: poznania, współczucia i powtórzenia, które ostatecznie określać miało plan jego własnej, świadomej siebie egzystencji. „Skoro zostałem wybrany, inaczej niż moi polegli koledzy” – czytamy – „i to bez szczególnych zasług, w ybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostać wyborowi i uczynić go wyborem moim” [podkr. moje – A.S.]<sup>13</sup>. Cytat ten wyraża, jak sądzę, istotę tego, co tak precyzyjnie i trafnie rekonstruuje w odniesieniu do wszystkich swoich bohaterów autorka *Gestu pożegnania*. Sprzeciwianie się światu sobą bohaterowie jej opowieści rozumieją w dużej mierze podobnie – jako budowanie własnej podmiotowości, odbieranie warunkującym ich czynnikom – biologicznym, historycznym, kulturowym – bezwzględne determinizmu, powiedzenia degradującemu podmiot światu: ja tak chcę, ja tak wybieram, chcę mój niepokój, strach i chorobę przeżywać świadomie. Mam prawo do lęku, bo w bólu istnienia tkwi szansa bycia człowiekiem. Sprofanowanie kultury, degradacja podmiotu wynika, jak słusznie pisał w odniesieniu do Różewicza Piotr Śliwiński<sup>14</sup>, z zasypywania otchłani. Pozór jest bowiem gorszy od pustki, której doświadczenie może być budujące. Tożsamość podmiotu doświadczającego siebie, także własną i otaczającą go otchłań, podmiotu operującego wolą, tożsamość bytu-w świecie ma – pisze Bielik-Robson – „raczej charakter zadania. U jej podstaw tkwi nie metafizyczna konieczność bycia czymś – lecz pozametafizyczna wolność do bycia czymś [...] przywracająca człowiekowi ufność wobec świata, tradycji, kultury, żywych ludzi”<sup>15</sup>. Nieprzypadkowo Anna Legeżyńska wszystkie szkice o elegijnych ironistach kończy nutą optymistyczną. Jej bohaterowie są bowiem silni i niezależni. Siłę swą czerpią z ironicznej, a więc dystansującej wobec świata podmiotowości.

**Agata STANKOWSKA**

---

13/ Tamże, s. 90.

14/ P. Śliwiński *Polskie walentynki*. „Polonistyka” 1998, nr 8.

15/ A. Bielik-Robson *Na drugim...*, s. 229, 231.