

## Znaki misterium w liryku Zbigniewa Herberta pt. *U wrót doliny*

ABSTRACT. Urban Piotr Dariusz, *Znaki misterium w liryku Zbigniewa Herberta pt. „U wrót doliny”* [The signs of mystery play in the lyric *At the Gate of the Valley* by Zbigniew Herbert]. „Przestrzenie Teorii” 15. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 185-197. ISBN 978-83-232-2293-4. ISSN 1644-6763.

A superior aim of the article was to prove that Zbigniew Herbert's lyrical works in an unusually clear way gravitate towards drama and theatre. To prove this, the author of the thesis revealed the relationship between the, coming from the volume *Hermes, Dog and the Star*, lyric *At the Gate of the Valley* and a mystery play which should be understood not only as a medieval variant of religious drama but also more widely that is in terms of outlook or as an anthropological, historiographic or metaphoric category. The author of the article showed that for the mystery character of the work speaks not only the subject taken from *the Bible* or non-Aristotelian action but also sacred character of space-time and, above all, martyrological plot of the lyrical text, showing the suffering of individual characters of the poem as a mirror reflection of the torment of the Saviour. He also noticed that at the beginning of the lyric Herbert used verse which under certain conditions may resemble medieval ways of versification, also typical of dramatic mystery forms and he tried to prove that the author of *The Report from a Besieged City*, composing his mini drama, used also a film way of watching the stage and the events happening on it.

Setting about revealing the relationships between the above-mentioned lyric and a mystery play, the author of the article first showed these signs which indicate the dramatic and theatrical provenance of the poem. He proved that the lyrical subject resigned from the direct characterization of the depicted world and let speak specific stage characters using different forms of dialogue. He showed that the author constructed the statements of individual characters in such a way as to overload them with the surplus of information, typical of stage dialogues. He also proved that the events that the reader follows from the position of the spectator, take place in a specific scenery and the *dramatis personae* not only have clear psychological construction but they also, as it is proper for the show, use a variety of visual and acoustic signs concerning both the performer and the space. The author of the article deeply hopes that with his thesis he will contribute to enriching traditional analysis of Zbigniew Herbert's lyrics with such ways of reading that let notice dramatic and theatrical character of his poems.

Czytając liryki, prozę poetycką czy eseje Zbigniewa Herberta, a więc te utwory, które z natury swej nie należą do form dramatycznych, z łatwością można zauważyć, że poeta chętnie odwołuje się w nich nie tylko do poetyki dramatu, ale i środków wyrazu charakterystycznych dla teatru. W rozmowie z Haliną Murzą-Stankiewicz Herbert przyznaje: „Wszystko jest dramatem, zawsze trwa walka dwu lub więcej racji. Stąd moja skłonność do form dramatycznych”<sup>1</sup>. Ciężenie poezji Herberta ku

<sup>1</sup> *Czym byłby świat... Rozmowa Zbigniewa Herberta z Haliną Murzą-Stankiewicz*, [w:] *Herbert nieznan. Rozmowy*, Warszawa 2008, s. 55-56.

dramatowi i teatrowi zauważa wielu badaczy literatury, w tym również Anna Krajewska, która w artykule *Teatralna persona* tak pisze o utworach lirycznych autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*:

Poezja Herberta nosi w sobie dramat. Zaludniają ją liczne postacie, mówią maki, rozmowy toczą się z ludźmi i cieniami, dialogi tekstów dojrzewają w motach, wyrastają z dedykacji, kryją się w cytatach, aluzjach i gestach [...]. Poeta do swych lirycznych wyznań potrzebuje partnerów, szuka widzów i słuchaczy, a nade wszystko ujawnia pamięć o dramatycznych gatunkach, spośród których najbliższą wydaje mu się tragedia<sup>2</sup>.

Będący przykładem liryki sytuacyjnej utwór *U wrót doliny* (HPG, 1951) to skondensowany na przestrzeni kilkunastu wersów minidramat<sup>3</sup> z immanentną wizją sceniczną<sup>4</sup>. Na taki charakter liryku wskazywać będzie przede wszystkim fakt, że podmiot mówiący rezygnuje z bezpośredniej charakterystyki świata przedstawionego, udzielając głosu skonkretyzowanym postaciom scenicznym, które posługują się różnymi formami dialogu dramatycznego<sup>5</sup>. Odnajdziemy tu bez trudu dialog pozorny<sup>6</sup> w formie długiej tyrady uwzględniającej jednak słowne wypowiedzi innych partnerów rozmowy:

Po deszczu gwiazd  
na łące popiołów  
zebrali się wszyscy pod strażą aniołów

<sup>2</sup> A. Krajewska, *Teatralna persona*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 179.

<sup>3</sup> Pojęciem minidramat autor artykułu posłużył się za Anną Krajewską, która określiła nim wybrane teksty liryczne Zbigniewa Herberta, zob. A. Krajewska, *Teatralna persona*, dz. cyt., s. 183.

<sup>4</sup> Irena Sławińska przez wizję sceniczną rozumie nie tylko obraz sceniczny utrwalony przez poetę w didaskaliach, dialogach, aluzjach czy szkicach rysunkowych, ale także wpisany w dramat kształt teatralny, możliwy do odczytania z tekstu utworu przy dobrej znajomości epoki, jej form teatralnych i konwencji, zob. I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 38-41.

<sup>5</sup> Anne Ubersfeld podjęła się próby zinventaryzowania rozmaitych form dialogu i ich kombinacji w obrębie tekstu dramatycznego, zob. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002, s. 200.

<sup>6</sup> Andrzej Lam uważa, że tekst dialogowy bądź zdialogizowany to nie tylko taki, który rozczepia się co najmniej na dwa osobne głosy, związane z sobą w akcie komunikacyjnym i reprezentujące różne punkty widzenia, ale również dyskurs lub skierowana do kogoś przemowa, jeśli tylko da się w niej wyśledzić obecność założonej reakcji partnera i jeśli wypowiedź jest formowana z uwzględnieniem tej reakcji, słownej lub jakiegokolwiek innej, zob. A. Lam, *Dialogowość utworu poetyckiego (na przykładzie poezji Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1978, s. 53.

z ocalałego wzgórza  
można objąć okiem  
całe beczące stado dwunogów

naprawdę jest ich niewielu  
doliczając nawet tych którzy przyjdą  
z kronik bajek i żywotów świętych

ale dość tych rozważań przenieśmy się wzrokiem  
do gardła doliny z którego dobywa się krzyk

po świście eksplozji  
po świście ciszy  
ten głos bije jak źródło żywej wody

jest to jak nam wyjaśniają  
krzyk matek od których odłączają dzieci  
gdyż jak się okazuje  
będziemy zbawieni pojedynczo

aniołowie stróże są bezwzględni  
i trzeba przyznać mają ciężką robotę<sup>7</sup>

bezkontaktowe dialogi równoległe<sup>8</sup>:

był taki miły – mówi z płaczem –  
wszystko rozumiał kiedy powiedziałam [...] <sup>9</sup>

[...] – całe życie była moja  
teraz też będzie moja  
żywiła mnie tam  
wyżywi tu  
nikt nie ma prawa  
– powiada –  
nie oddam<sup>10</sup>.

i wreszcie dialogi biorące pod uwagę czynnościową lub hipotetyczną reakcję partnera<sup>11</sup>:

[...] – schowaj mnie w oku  
w dłoni w ramionach  
zawsze byliśmy razem  
nie możesz mnie teraz opuścić  
kiedy umarłam i potrzebuję czułości<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 45.

<sup>8</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, dz. cyt., s. 200.

<sup>9</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, dz. cyt., s. 46.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Zob. A. Lam, *Dialogowość utworu poetyckiego...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>12</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, dz. cyt., s. 45.

Zakładając istnienie zewnętrznego adresata, wypowiedzi poszczególnych person – jak przystało na dramat – skonstruował poeta w taki sposób, by obciążyć je nadwyżką informacyjną<sup>13</sup>. I tak np. dzięki mającej charakter parabazy wypowiedzi posługującego się stylem współczesnego sprawozdawcy sportowego<sup>14</sup> naocznego świadka<sup>15</sup>, który prowadzi swą relację na żywo, dowiadujemy się nie tylko, gdzie i kiedy rozgrywają się wydarzenia poprzedzające Sąd Ostateczny, ale również kim są poszczególne osoby dramatu. Jego wypowiedź sankcjonuje istnienie widza również przez ten fakt, że osoba relacjonująca wydarzenia bezpośrednio zwraca się do czytelnika i nakazuje mu baczne ich śledzenie:

ale dość tych rozważań przenieśmy się wzrokiem  
do gardła doliny z którego dobywa się krzyk<sup>16</sup>.

Dramatyczną proveniencję utworu potwierdzać będzie również performatywny charakter wypowiedzi bohaterów liryku oraz czasowe przejmowanie przez świadka zdarzeń roli podmiotu dramatycznego, który nim udzieli głosu poszczególnym postaciom tego minidramatu, to wszystko, co mają one do powiedzenia, poprzedzi oszczędnymi didaskaliami<sup>17</sup>, w rodzaju: „ona prosi”, „mówi z płaczem”, „powiada”.

Na dramatyczno-teatralny charakter liryku wskazywać będzie również i ten fakt, że wydarzenia, które czytelnik śledzi z pozycji widza, rozgrywają się w konkretnej scenerii, tj. Dolinie Jozafata, a osoby dramatu nie tylko mają wyraźną konstrukcję psychiczną, ale jak przystało na widowisko sceniczne, posługują się całym wachlarzem wizualnych i akustycznych znaków<sup>18</sup> odnoszących się zarówno do wykonawcy, jak i prze-

<sup>13</sup> Zob. Sławomira Świontko *dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*, red. L. Karczewski i in., Łódź 2003, s. 77.

<sup>14</sup> Zob. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] tegoż, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 74.

<sup>15</sup> Zob. J. Kwiatkowski, *Zbigniew Herbert*, [w:] *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995, s. 306.

<sup>16</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, dz. cyt., s. 45.

<sup>17</sup> Obecności w tekstach lirycznych Herberta zwrotów do złudzenia przypominających dramatyczne didaskalia najwcześniej zauważył Stanisław Barańczak, omawiając na przykładzie wierszy *Kaligula* i *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi* typ bohatera-podmiotu, który stanowi skrajny przypadek nietożsamości z autorem wewnętrznym, zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001, s. 136. Zob. też A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 122; B. Urbankowski, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 365; M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 100.

<sup>18</sup> Zmodyfikowaną systematykę znaków opartą na podziale Tadeusza Kowzana proponuje Christopher Balme, zob. Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa 2002, s. 84.

strzeni. I tak na przykład rekwizyt i gest w swym scenicznym działaniu wykorzystuje oderwany nagle od codziennych zajęć drwal, który pojawia się u wrót doliny z siekierą. Przyciskając ją do piersi, tak samo jak ci, którzy „w zaciśniętych pięściach chowają // strzępy listów wstążki włosy ucięte // i fotografie”<sup>19</sup>, liczy naiwnie na to, że nie zostanie mu ona odebrana. Z kolei nieświadoma zaistniałych wypadków staruszka, niosąc zwłoki kanarka, posługuje się nie tylko rekwizytem i gestem, ale również płaczem – tj. znakiem, który według klasyfikacji Tadeusza Kowzana zaliczyć należy do efektów dźwiękowych<sup>20</sup>. W tym miejscu podkreślić wypada, że osoby tego swoistego dramatu pozostają również w ciągłym ruchu, co powoduje, że w umyśle czytelnika poszczególne zdarzenia jawią się nie jako statyczne obrazy, ale dynamicznie zmieniające się sceny spektaklu teatralnego.

Szczególnie wyraźny związek wykazują dramatyczne i teatralne cechy powyższego liryku z misterium. Terminem tym zwykło się najczęściej określać gatunek religijnego widowiska dramatycznego, mającego na celu ukazanie wydarzeń historycznych, opisanych w *Biblii* lub pismach apokryficznych<sup>21</sup>. Wziąwszy jednak pod uwagę wnioski, do jakich doszli badający dziewiętnasto- i dwudziestowieczne utwory dramatyczne o cechach misterium, błędem byłoby traktowanie tego zjawiska wyłącznie jako kategorii estetycznej<sup>22</sup>. Także w odniesieniu do liryku *U wrót doliny* misterium rozumieć należy szeroko, tzn. również jako kategorię światopoglądową, antropologiczną, historiozoficzną i metaforyczną<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, dz. cyt., s. 46.

<sup>20</sup> Zob. T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 2, Wrocław 2003, s. 172-173.

<sup>21</sup> Zob. hasło *misterium*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 298. Por. J. Lewański, *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Misterium*, z. 3, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1969, s. 207. Por. J. Okoń, *Wstęp*, [w:] *Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia*, Wrocław 1989, s. XI.

<sup>22</sup> Agnieszka Ziółowicz pisze: „Jeśli mówi się o pewnych dramatach jako misteriach, to oczekiwać należy, że przysługują im nie tylko określone wartości estetyczne uwarunkowane przez tradycję gatunku, ale otacza je specyficzna aksjologiczna aura właściwa dziełom wskazującym na sferę wartości nadestetycznych. Dlatego w odniesieniu do konkretnych utworów »misterium« rozumiane być musi jako zjawisko integralne, system wewnętrznych relacji i znaczeń stanowiący dominantę zarówno kompozycyjną (porządek estetyczności), jak i światopoglądową (porządek nadestetyczności)”. Zob. A. Ziółowicz, „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 16.

<sup>23</sup> Powołując się na wyniki badań przeprowadzonych przez Agnieszkę Ziółowicz i Elżbietę Rzewuską, Janusz Skuczyński postuluje, by misterium rozumieć inaczej niż czyniono to dotychczas. W swej rozprawie pisze: „Zjawisko to rozumiane będzie dość szeroko – szerzej niż przez wcześniejszych badaczy misterium w polskim dramacie i teatrze okresu romantyzmu, Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, w tym m.in. Agnieszkę Ziółowicz oraz Elżbietę Rzewuską, które w jego prezentowaniu wychodziły – obok wskaza-

Z misterium wiąże wspomniany liryk choćby zaczerpnięty z *Biblii* topopos Apokalipsy, niezwykle chętnie podejmowany przez średniowiecznych twórców tego typu widowisk, o czym dowiadujemy się między innymi z *Historii Karola VII* Alaina Chartiera. Opisując uroczysty wjazd francuskiego króla do Paryża w roku 1437, autor tekstu wspomina, że na tę okoliczność wzdłuż ulicy Saint-Denis wybudowano szereg podwyższeń, na których żywe postaci przedstawiały w kolejności takie historie biblijne, jak: Zwiastowanie, Narodzenie Jezusa Chrystusa, Jego Zmartwychwstanie, Zesłanie Ducha Świętego i wreszcie najbardziej popularny motyw Apokalipsy, tj. wizję Sądu Ostatecznego<sup>24</sup>. W swym liryku Herbert również sięga po temat z Apokalipsy. Świadczy o tym już choćby tytuł utworu, odsyłający do proroctwa Joela, który zapowiada, że w czasach ostatecznych Jahwe zgromadzi wszystkie ludy w Dolinie Jozafata i tam je osądzi<sup>25</sup>. Poeta jednak nie podejmuje się ukazania sądu nad „beczącym stadem dwunogów”, lecz ogranicza się do przedstawienia wydarzeń, jakie go poprzedzają. Z mającej charakter prologu relacji narratora dowiadujemy się, że po serii katastrof, w gardle doliny zgromadziła się niewielka liczba ludzi, których bezwzględni aniołowie starają się teraz oddzielić od najbliższych lub rzeczy stanowiących dla nich jakąś wartość. Stróże nowego porządku nie pozwalają na to, aby poddani tej niezwyklej procedurze mieli przy sobie cokolwiek, co łączyłoby ich z ziemskim życiem. Okazuje się bowiem, że zbawionym można zostać wyłącznie pojedynczo, a w dalszą, nieznaną drogę nie wolno zabrać nawet tego, co dotychczasowemu życiu nadawało jakiś sens. Trudno się zatem dziwić, iż z doliny dochodzi płacz matek, od których odłączają dzieci, prośby kochanki pragnącej ukryć się w ramionach narzeczonego i krzyk drwala, który nie chce oddać narzędzia swej pracy. W taki to sposób przybyli na łąkę protestują

---

nych przez samych autorów nazw gatunkowych – od motywów ideowych (ofiara i jej soteriologiczny sens), sposobu ujęcia bohatera i jego dziejów (schemat inicjacyjny, sytuacja ostateczna), trój płaszczyznowości świata przedstawionego (niebo, piekło, ziemia), przestrzeni mitycznej oraz czasu mitycznego itp. [...]. Misterium teatralne przestaje w konsekwencji oznaczać już formę widowiska teatralnego – jak to było w średniowieczu, ale przywołując opozycyjną do tej kategorii, utrwaloną w tradycyjnym obrazie dychotomii każdego dzieła sztuki – treść tego widowiska, idąc zaś dalej: staje się (tak samo jak i tragizm, oddzielony od arystotelesowskiej formy dramatu) kategorią światopoglądową, antropologiczną, historiozoficzną, metafizyczną”. Zob. J. Skuczyński, *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000, s. 15-18.

<sup>24</sup> Henri Rey-Flaud, cyt. za Claude Parfaict, *Histoire du théâtre français*, zob. *Od mima do teatru (1)*, przeł. A. Loba, [w:] *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. A. Loba, Gdańsk 2006, s. 65-66.

<sup>25</sup> Zob. hasło *dolina*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 214.

przeciwko nieludzkiemu ich traktowaniu przez aniołów, niestety niemogących pozwolić na to, by ktokolwiek uniknął „zbawienia”.

Skupienie się Herberta na czasie wyprzedzającym paruzję, a nie Sądzie Ostatecznym, nie wydaje się sprawą przypadku, ale chwytem celowym. Odwołując się do wydarzeń poprzedzających ostatni akt Historii Zbawienia, autor *Pana Cogito* jak zawsze stara się pokazać problemy i dylematy człowieka współczesnego<sup>26</sup>. Dlatego też nie powinien dziwić fakt, że i tym razem wykorzystując parabolę<sup>27</sup>, Herbert przedstawia makabryczne zdarzenia, jakie podczas ostatniej wojny stały się udziałem setek tysięcy więźniów obozów zagłady<sup>28</sup>, tak jakby to były napawające wierzących zgrozą wypadki, które według pism proroczych, nadejść mają wraz z końcem świata. Zabiegiem tym stara się też uzmysłowić czytelnikowi, że apokaliptyczne wydarzenia, wypełniające się według *Biblii* w czasach ostatecznych, będą tak naprawdę niczym w porównaniu z tym, co zdołali przeżyć ludzie w XX wieku<sup>29</sup>. Dokonując – jak powiedziałyby Anna Krajewska – swego rodzaju „rekonstrukcji”<sup>30</sup> misterium na przestrzeni kilkunastu wersów lirycznego tekstu, Herbert odwraca też jedną z fundamentalnych jego zasad, tj. tę, według której losy bezbronnego człowieka zależą wyłącznie od sił transcendentálnych<sup>31</sup>. Pomijając w opisie zdarzeń dziejących się u wrót doliny, postać Jezusa i świętych, poeta uświadamia tym odbiorcy, iż przypominające Apokalipsę dramatyczne sceny, jakie widz ma możliwość śledzić, nie są dopustem Bożym<sup>32</sup>, ale

<sup>26</sup> W *Rozmowie o pisaniu wierszy* Herbert mówi: „Kiedy na przykład piszę o Apollinie i Marsjaszu nie przepisuję tego mitu z podręcznika mitologii greckiej, ale staram się na nowo odczytać ten stary przekaz o okrutnym pojedynku i odpowiedzieć na pytanie, jakie treści, jakie prawdy są w nim nadal aktualne”. Zob. Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, [w:] *Herbert nieznanym. Rozmowy*, red. D.J. Ćirlić, Warszawa 2008, s. 26.

<sup>27</sup> W swoich badaniach nad misterium i moralitetem w polskim dramacie międzywojennym Elżbieta Rzewuska dowodzi, że parabola jest właśnie tym środkiem, którym najchętniej posługuje się misterium, by przedstawić widzowi prawdziwą historię. Autorka artykułu pisze: „Jeśli moralitet preferuje alegoryzm, to misterium – paraboliczność”. Zob. E. Rzewuska, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 297.

<sup>28</sup> Zob. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, red. M. Rola, Kraków 2000, s. 185; J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 58; R. Urbankowski, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 324; Z. Lisowski, *Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 76-77.

<sup>29</sup> S. Barańczak, *O czym myśli Pan Cogito*, [w:] *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.

<sup>30</sup> Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu...*, dz. cyt., s. 126-137.

<sup>31</sup> Zob. A. Truskolaska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M.B. Stykowska, Kraków 1983, s. 295.

<sup>32</sup> W.J. Harrington, *Klucz do Biblii*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2000, s. 514.

powstały z woli człowieka, który wciąż próbuje zastąpić Stwórcę i tym przyczynia się do swojej zagłady.

Należy podkreślić, że prefiguracji powszechnie znanego toposu biblijnego poeta dokonuje z niezwykłym wyczuciem. Jakkolwiek powstała w wyniku zderzenia stylu wypowiedzi z tematem ironię<sup>33</sup> da się wyczuć w liryku, to jednak Herbert daleki jest od łączenia w dialektyczną całość apoteozy i bluźnierstwa, jak uczynił to między innymi Grotowski w *Apocalypsis cum figuris* – realizacji odwołującej się również do motywu paruzji<sup>34</sup>. Nie szyderstwo, ale deifikacja cierpienia i cierpiących jest podstawowym i jedynym celem przeprowadzonej przez autora *U wrót doliny* wiwisekcji zakorzenionej w ludzkich umysłach mitu kultury. Obecna w liryku Herberta ironia pełni z kolei taką samą funkcję, jaką intermedium pełniło w misterium. Stanowi swego rodzaju odmienny w nastroju niesceniczny komentarz<sup>35</sup> do poruszającego swą treścią widowiska.

Za misteryjnym charakterem utworu przemawiać będzie również proces stopniowego wtajemniczenia<sup>36</sup> w zachodzące wypadki nie tylko bohaterów liryku, ale również czytelnika, którego najpierw komentujący wydarzenia czyni jedynie widzem makabrycznych zjść, a następnie personą dramatu, kiedy zapowiada mu, że i on niebawem zostanie zbawiony. Włączenie odbiorcy w wir rozgrywającego się u wrót doliny swoistego „rytuału zbawiania” sprawia, że zaciera się też istotna granica pomiędzy fikcją literacką a rzeczywistością<sup>37</sup>, a także życiem a teatrem, jeśli zgodzimy się z tym, że powyższy liryk jest minidramatem z wpisaną weń wizją sceniczną. To wzajemne przenikanie się teatru i życia możliwe jest właśnie na planie misterium, które RoseLee Goldberg klasyfikuje jako wczesną odmianę performance’u<sup>38</sup>. Jako dowód niech posłuży misterium pasyjne odgrywane w okresie Wielkiej Nocy w Kalwarii Zebrzydow-

<sup>33</sup> Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001, s. 135.

<sup>34</sup> I. Guszpit, „Apocalypsis” bez Chrystusa, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 530.

<sup>35</sup> Zob. hasło *intermedium*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, dz. cyt., s. 206.

<sup>36</sup> Maria Adameczyk uważa, że tajemnica jest podstawową istotą sztuki misteryjnej, zob. M. Adameczyk, *Rozważania nad poetyką misterium*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3 (LXIII). Zob. też I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, dz. cyt., s. 78.

<sup>37</sup> Romuald Kanarek uważa, że użycie przez narratora zaimka „my” jest sygnałem wyjścia poza tekst w stronę rzeczywistości, zob. R. Kanarek, *Od demaskacji do etosu odpowiedzialności*, [w:] *Dłaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, Łódź 2004, s. 59.

<sup>38</sup> Marvin Carlson, cyt. za R. Goldberg *Performance Art*, zob. M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 136.



skiej. Rozmodleni widzowie, idąc za przykładem Szymona z Cyreny, biorą w określonym momencie widowiska krzyż na swe ramiona i pomagają go nieść na Golgotę aktorowi, który wcielił się w rolę Chrystusa.

Należy pamiętać, że proces wtajemniczenia w boski Plan Zbawienia nie przebiega gładko. Tylko nieliczni bohaterowie liryku „bez bólu poddali się rozkazom”<sup>39</sup> i „idą spuściwszy głowy na znak pojednania”<sup>40</sup>. Większość buntuje się, chociaż nie odnosi to najmniejszego skutku, gdyż – jak mówi narrator – „aniołowie są bezwzględni”<sup>41</sup>.

Misteryjny charakter tego liryku potwierdzać będzie także sakralna natura czasoprzestrzeni, w jakiej rozgrywa się akcja utworu. Jak wynika z treści wiersza, opisane wydarzenia dzieją się nie tylko w Dolinie Jozafata, tj. miejscu, w którym według proroka Joela Jahwe dokona ostatecznego osądu rodzaju ludzkiego, ale jeszcze dodatkowo w czasie bezpośrednio poprzedzającym Dzień Pański. Sakralny charakter omawianej czasoprzestrzeni nadadzą również działający w niej aniołowie<sup>42</sup>, a nade wszystko martyrologiczna akcja utworu, ukazująca cierpienie<sup>43</sup> niewinnych bohaterów liryku jako zwierciadlane odbicie udręk Zbawiciela. Sprawą przypadku nie jest więc fakt, że personami swego utworu czyni Herbert osoby, którym nie sposób cokolwiek zarzucić: parę szczerze kochających się ludzi, samotną staruszkę, dla której kanarek jest całym światem, pracowitego drwala, którego nie można podejrzewać o to, aby interesował się czymś więcej niż swą pracą, czy wreszcie bezbronni dzieci.

Na misteryjny charakter utworu wskazywać będzie również fragmentacja przestrzeni, w jakiej dzieją się opisywane zdarzenia. To dzięki relacji naocznego świadka wypadków:

<sup>39</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, dz. cyt., s. 46.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże, s. 45.

<sup>42</sup> „Podstawowym twórcą przestrzeni, i to w teatrze każdego typu, jest aktor, a raczej postać sceniczna (postać nie musi być aktor, może nią być kukielka albo marionetka). To jej pojawienie się na scenie – samo w sobie znaczące, gdyż mówi nam rzecz podstawową: jesteśmy w przestrzeni zamieszkałej przez ludzi – określać będzie walory, a często i granice danej przestrzeni. Nie tylko to, co postać mówi, ale też jej kostium i rekwizyty, gestyka i mimika, dookreślają to, czego nie widać. Wejście mężczyzny w samym podkoszulku, ale z kryzą u szyi i z rapierem u boku dopowie nie tylko to, że mamy do czynienia z renesansowym szlachcicem, lecz także dookreśli przestrzeń, osadzi ją w czasie oraz w kontekście kulturowym i geograficznym (zachodnia Europa, XVI–XVII wiek). Przygotuje też widza do określonej stylistyki czy nawet gatunku przedstawienia. Cylinder na głowie tego samego aktora stworzy inną postać i inną przestrzeń historyczną. Pałasz w połączeniu z opaską na oku i chustą na głowie uczyni z postaci pirata, a scena stanie się znakiem pokładu pirackiego okrętu”. Zob. J. Limon, *Między niebem a sceną*, Gdańsk 2002, s. 213.

<sup>43</sup> Zob. A. Truskolaska, *Młodopolska ekspansja...*, dz. cyt., s. 281-282.

tak to oni wyglądają  
na moment  
przed ostatecznym podziałem  
na zgrzytających zębami  
i śpiewających psalmy<sup>44</sup>

uświadamiamy sobie, że podobnie jak miało to miejsce w średniowiecznych widowiskach misteryjnych, przestrzeń dramatyczna<sup>45</sup> dzieli się tu na trzy płaszczyzny symbolizujące odpowiednio: niebo, piekło i ziemię<sup>46</sup>, chociaż prezentowane na scenie wydarzenia rozgrywają się wyłącznie w scenerii doliny. W tym miejscu podkreślić wypada, że przestrzeń gry, wykazuje również cechy sceny symultanicznej, co także charakterystyczne było dla tej odmiany średniowiecznego dramatu religijnego. Czytając liryk, odnosimy wrażenie, że opisywane przez naocznego świadka wydarzenia dzieją się na scenie równocześnie, ale widz, mimo możliwości zobaczenia ich wszystkich naraz, swą uwagę skupia wyłącznie na tych, które na bieżąco komentuje narrator. Bez jego rzeczowych objaśnień niemożliwe byłoby zrozumienie wypowiedzi poszczególnych osób dramatu. Śledzenie przez widza wzrokiem poszczególnych epizodów akcji przypomina też przesuwanie się od mansjonu do mansjonu wiernych, którzy w wiekach średnich pragnęli zobaczyć całość wystawianego w kościele widowiska<sup>47</sup>.

Na marginesie zaznaczyć należy, że komponując swe minidramaty, Herbert wykorzystuje także filmowy sposób patrzenia<sup>48</sup> na scenę i dziejące się na niej wydarzenia. W liryku *U wrót doliny* poeta umiejętnie przechodzi od planu dalekiego<sup>49</sup> (strofy I-III), poprzez plan ogólny (strofy

<sup>44</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, dz. cyt., s. 46.

<sup>45</sup> Według Janusza Skuczyńskiego przestrzenią dramatyczną nazywa się ogół funkcji i znaczeń, jakimi zostają obdarzone w dramacie poszczególne elementy komponujące przestrzeń sceniczną i pozasceniczną w dramacie, zob. J. Skuczyński, *Przestrzeń w „Lilli Wenedzie”*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 1978, s. 176.

<sup>46</sup> W *Wykładzie XVI* z 4 kwietnia 1843 roku Adam Mickiewicz mówi: „U chrześcijańskich dramat zaczyna się po epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych; wspaniałe jego zarysy mamy w **misteriach**. Przedstawiono tu również cały wszechświat, tak jak go pojmowało chrześcijaństwo. Teatr ukazywał nam **niebo** wraz z duchami niebieskimi, **ziemię**, tj. właściwą scenę, krąg działań ludzkich, oraz **piekło**, wyobrażone jako paszcza szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła wszelkiego rodzaju, poczynając od zdrady, a kończąc na błżeństwie”. Zob. A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, t. 3: *Od Hugo do Witkiewicza*, Warszawa 1993, s. 501-502.

<sup>47</sup> Zob. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1977, s. 58-71.

<sup>48</sup> Uwagę na ten fakt zwróciła najwcześniej Anna Krajewska, zob. *Teatralna persona*, dz. cyt., s. 182. Zob. też D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta*, Katowice 2001, s. 59.

<sup>49</sup> Zob. hasło *plany filmowe*, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syski, Kraków 2006.

IV-VII) i plan pełny (strofy VIII-XII) z powrotem do planu totalnego (strofa XIII).

Za misteryjnym charakterem liryku przemawiać będzie także nie-arystotelesowska akcja<sup>50</sup> utworu, skupiająca się przede wszystkim na przedstawieniu historycznego wydarzenia, a nie ukazaniu łańcucha jego przyczynowo-skutkowych uporządkowań<sup>51</sup>. Daremna więc okaże się każda próba odnalezienia w tym minimisterium takich zasadniczych momentów konstrukcji jednowątkowej akcji, jak: ekspozycja, punkt kulminacyjny, perypetie czy rozwiązanie. Otwarta kompozycja utworu, zezwalająca na dopisanie dalszego ciągu wypadków<sup>52</sup>, także potwierdzi wyraźne ciążenie liryku ku misterium.

Z poetyką misterium wiązać będzie utwór Herberta również postać narratora. Trzeba pamiętać, że zanim odwołujące się do biblijnych lub apokryficznych wydarzeń średniowieczne sztuki misteryjne nauczyły się wyklądać wyłącznie za pomocą scenicznych dialogów dramatycznych person i optyczno-teatralnych środków wyrazu<sup>53</sup>, to najpierw prezentowano je w postaci pantomimicznych scen lub żywych obrazów, komentowanych przez jednego lub wielu mówców<sup>54</sup>. Wnikliwa analiza liryku *U wrót doliny* nasuwa wniosek, że komentarz narratora dominuje nad pozostałymi sposobami objaśniania odbiorcy treści tego utworu. Naoczny świadek zdarzeń nie tylko opisuje widzowi żywe obrazy:

ci którzy jak się zdaje  
bez bólu poddali się rozkazom  
idą spuściwszy głowy na znak pojednania  
ale w zaciśniętych pięściach chowają  
strzępy listów wstążki włosy ucięte  
i fotografie  
które jak sądzą naiwnie  
nie zostaną im odebrane<sup>55</sup>

czy tłumaczy wypowiedzi scenicznych postaci:

nawet drwal  
którego trudno posądzić o takie rzeczy  
stare zgarbione chłopisko

<sup>50</sup> M. Adamczyk, *Rozważania nad poetyką misterium*, dz. cyt., s. 146.

<sup>51</sup> Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 109.

<sup>52</sup> J. Okoń, *Wstęp*, dz. cyt., s. IX.

<sup>53</sup> J. Lewański, *Średniowieczne gatunki...*, dz. cyt., s. 207.

<sup>54</sup> H. Rey-Flaud cytuje *Reueil des Offices de France par Jean Chenu, avocad au parlement*, zob. dz. cyt., s. 75.

<sup>55</sup> Z. Herbert, *U wrót doliny*, dz. cyt., s. 46.

przyciska siekierę do piersi  
– całe życie była moja  
teraz też będzie moja  
żywiła mnie tam  
wyżywi tu  
nikt nie ma prawa  
– powiada –  
nie oddam<sup>56</sup>,

ale niczym *Prologus* – samodzielna osoba dramatu – najpierw wprowadza informacje o okolicznościach, które poprzedziły właściwą fabułę.

Również konstrukcja postaci imitujących prawdziwych ludzi<sup>57</sup>, postępujących się językiem typowym dla okresu, w jakim ukonstytuował się utwór<sup>58</sup> oraz gestem będącym wyrazicielem postawy psychicznej<sup>59</sup>, przybliżać będą wspomniany liryk do misterium. W tym kontekście warto przyrzeć się postaci starego drwala, który zjawia się u wrót doliny z siekierą. Przyciskając ją mocno do piersi, wyraża mylne przekonanie nie tylko co do tego, że w nowej rzeczywistości uda mu się narzędziem tym zdobyć niezbędne środki do życia i utrzymania, ale przed wszystkim co do tego, że znalazł się w gardle doliny, by pracować. Postawa drwala zdaje się w oczywisty sposób korespondować choćby z myśleniem i zachowaniem setek Żydów, którzy prowadzeni z warszawskiego getta na Umschlagplatz byli przekonani, że jadą na Wschód do pracy, a nie do obozów zagłady<sup>60</sup>. Trzeba pamiętać, że informację taką rozpowszechniali sami Niemcy<sup>61</sup>, by nie wzbudzać paniki wśród przyszlých ofiar, do których docierały przerażające wiadomości o dokonywanych na nich mordach.

Doszukując się związków powyższego liryku z misterium, warto by przyrzeć się również dwóm pierwszym strofom wiersza i zastanowić się czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu, sposobem wersyfikacji zbliżają się one do wypowiedzi bohaterów tej formy średniowiecznego dramatu religijnego.

Podjąwszy się próby odsłonięcia związków, jakie łączą pochodzący z tomu *Struna światła* liryk *U wrót doliny* z misterium, rozprawą tą pragnęłam przede wszystkim wpisać się w badania dowodzące, że teksty

<sup>56</sup> Tamże, s. 76.

<sup>57</sup> J. Lewański, *Średniowieczne gatunki...*, dz. cyt., s. 271.

<sup>58</sup> Tamże, s. 285.

<sup>59</sup> Tamże, s. 234.

<sup>60</sup> Zob. W. Szpilman, *Pianista. Wspomnienia wojenne 1939–1945*, Kraków 2002, s. 97.

<sup>61</sup> Zob. *Obwieszczenie Rady Żydowskiej w Warszawie z dnia 24 lipca 1942 roku*, [w:] *Wybór źródeł do nauczania o zagładzie Żydów na okupowanych ziemiach polskich*, red. J. Petelewicz, Warszawa 2010, s. 255.

liryczne Zbigniewa Herberta w sposób niezwykle wyraźny ciążyą ku dramatowi i teatrowi. Staralem się również dowieść, że dramat widziany najczęściej wyłącznie jako rodzaj literacki dla poety bardzo często staje się kategorią epistemologiczną<sup>62</sup>, zaś teatr – jak pisała Anna Krajewska – „stanowi maskę, w której przegląda się Herbertowski wiersz i proza poetycka”<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu...*, dz. cyt., s. 136-137.

<sup>63</sup> Tamże, s. 116.