

Pomiędzy eterem a teatrem. Foniczne studium człowieka według Zbigniewa Herberta

Zbigniew Herbert właściwie w każdej formie swej artystycznej działalności – poszukiwał. Jego poezja pełna jest wędrówek w głąb siebie, a także najbardziej wymagających prób wykraczania poza własną, zawsze w jakimś stopniu ograniczoną, ale trudną do zawieszenia subiektywność percepcyjną. Czytamy –

„najtrudniej jest przekroczyć przepaść
co się otwiera za paznokciem
i doznać dłonią bardzo śmiałą
obcego świata ust i oczu”¹

– i słowa te stanowią o doniosłym znaczeniu w wyobraźni autora Rovigo kategorii transgresyjności. W *Kłopotach małego stwórcy* – z tego właśnie tekstu pochodzi cytata – mamy do czynienia z problemami „człowieka-dziecka, który wymiarem poznawczym swoich zmysłów stwarza wymiar świata”². Wie on przy tym jednocześnie, że należy dążyć do – epifanicznego i chwilowego – ujrzenia „obcego świata ust i oczu”, gdyż wchodzi to w zakres hermeneutycznego kroku ku poznaniu doskonałemu, czyli rozumieniu perspektywy Innego³. A to tylko pierwszy z brzegu przykład. Wiersz *Zobacz* kończy się następująco: „ty która widzisz wszystko w kolorze swych oczu / i stajesz syta świata – na granicy rzęs”⁴. I tutaj pojawia się wątek wykraczania, tym razem jednak zaprezentowany odmiennie. Podmiotowa perspektywa staje się tu punktem dojścia, a nie wyjścia, sensualną „sytość świata” osiąga adresatka w obrębie rzeczywistości własnych zmysłów (choć i to poznanie postrzegane jest jako chwilowe i cząstkowe)⁵. Co ważne, oba te utwory weszły w skład *Struny światła*, a więc debiutanckiego tomu Herberta; dowodzi to, że tak gruntowne, nieoczywiste i rzadko stawiane w polskiej poezji pytania epistemologiczne towarzyszyły autorowi od początku jego pisarstwa⁶.

¹ Z. Herbert, *Kłopoty małego stwórcy* [w:] idem, *Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 52.

² K. Wyka, *Składniki świetlnej struny* [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 198.

³ Uzupełnia tę optykę stwierdzenie Jacques’a Lacana: „A więc Inny to miejsce, w którym ustanawia się ja, mówiące do tego, kto słucha” (J. Lacan, *La chose freudienne* [w:] idem, *Écrits I*, Paris 1970; [cyt. za:] M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 364).

⁴ Z. Herbert, *Zobacz* [w:] idem, *Wiersze zebrane*, s. 36.

⁵ „Granica rzęs” stanowi tu wszakże barierę nie do przekroczenia.

⁶ Na temat jeszcze wcześniejszych wątków twórczości Herberta i ich – każdorazowo modyfikowanej – powracalności zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, np. s. 456–458. Por. J. Wiśniewski, „...zakorzeniony w twardej ziemi...”. O kilku wierszach Zbigniewa Herberta sprzed debiutu książkowego [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, szkice pod redakcją G. Halkiewicz-Sojak, J. M. Ruszara, R. Siomy, Toruń–Kraków 2012, np. s. 308.

Nie inaczej jest w wypadku jego spuścizny dramatycznej. Także ją charakteryzuje bowiem silnie obecna próba przekraczania konwencjonalnych sposobów percepcji rzeczywistości – za pośrednictwem literatury. Powyższe uwagi znajdują swe odniesienie również w stosunku do dzieła teatralnego, jakie poeta po sobie pozostawił. Przy czym właśnie z teatralnością oraz scenicznością tych kilku sztuk mamy niebawmy problem. I w tym wypadku postanowił Herbert wykroczyć poza zastane sposoby wypowiedzi artystycznej. Tak „tłumaczył się” odbiorcom tekstu jednego ze swych dramatów:

„Autor pisał *Lalka* dla radia. Słuchowisko nie podobało się radiowcom, wobec tego przerobił je na dramat i nazwał *Sztuką na głosy*. Nie wiadomo, czy taki rodzaj literacki istnieje, jeśli nie, należałoby go wymyślić”⁷.

Tę odautorską uwagę, a także podtytuł *Lalka* (który brzmi *Sztuka na głosy*) można odnieść do każdego opublikowanego dramatu Herberta⁸. Samo określenie *A Play for Voices* pojawiło się już (również jako podtytuł) w słuchowisku Dylana Thomasa *Under Milk Wood*⁹ (napisanym w 1953, zrealizowanym zaś w 1954 roku)¹⁰, choć jak zauważa jeden z interpretatorów *Lalki*:

„Wildera [mowa, kontekstowo, o sztuce Thorntona Wildera *Nasze miasto* – przyp. K. D.] interesują pewne zdarzenia, sytuacje, z nich tworzy obraz miasta. Thomasowi ani Herbertowi takie sytuacje nie są potrzebne, wystarczają im wypowiedzi poszczególnych osób. Aby jednak usprawiedliwić konieczność takiej, a nie innej wypowiedzi, należało coś podstawić na miejsce usuniętego zdarzenia. I tu, wydaje się, Herbert jest bardziej oryginalny. Thomas w dużej mierze odwołuje się do poetyki snu, sen postaci zastąpił ich działanie. *Lalek* oparty jest na zasadach kompozycji muzycznych, na powtarzaniu pewnych motywów tematycznych, których umiejętne przeplatanie daje różnorodny nastrój każdej z części utworu”¹¹.

„Usunięcie zdarzenia” rzeczywiście zajmuje w *Lalku* poczesną rolę, choć nie tyle zasady kompozycji muzycznych próbują ją odegrać, ile raczej natrętność polilogu i nieprzystawalność głosów względem siebie, czyli zasad owych funkcje. Bohaterowie *Lalki* mówią, nie oczekując właściwie responsu (a nawet jeśli – jak brat tytułowego bohatera, który pragnie przestrzec *Lalka* przed niebezpieczeństwem – robią za mało, aby go otrzymać),

⁷ Autokomentarz Herberta zamieszczony przy okazji publikacji *Lalki* w czasopiśmie „Dialog” (1961, nr 12, s. 56).

⁸ Czego dokonał monografista dramatów Herberta, właśnie w ten sposób tytułując swą książkę, w której uchwycił „fenomen artysty, który poszukując formy dla »myślenia dramatycznego«, już jako debiutujący poeta i dramaturg stworzył bardzo oryginalną postać wypowiedzi literacko-teatralnej, którą nazwał »sztuką na głosy«, aż do śmierci rozwijając swój polifoniczny monolog” (J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 20).

⁹ Polski przekład tego utworu został opublikowany w tym samym numerze „Dialogu” co pierwodruk *Drugiego pokoju*. Zob. D. Thomas, *Pod mlecznym lasem*, przeł. A. Nowicki, K. Tarnowska, „Dialog” 1958, nr 4. Co ciekawe – nie pojawia się tu jednak podtytuł. Trudno określić, na ile Herbert mógł znać ten dramat Thomasa, wiemy za to, że cenił jego twórczość poetycką (określał go nawet jako poetę „wizyjnego”: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał, przedmowę i notami opatrzył P. Kądziała, t. 2, wyd. 2, rozszerzone i poprawione, Warszawa 2008, s. 103). Jeśli jednak wierzyć jego autokomentarzowi do *Lalki* z 1961 roku – nie był świadom użycia tego określenia przez Thomasa.

¹⁰ Zwraca na to uwagę, bodaj jako pierwszy, Józef Mayen w swej prekursorskiej książce o związkach radia i literatury: J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 190–191.

¹¹ J. Marczyński, *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 5, s. 112. Podajemy tak długi cytat, gdyż wskazuje on zarazem na odmienną propozycję Thomasa i Herberta, co stanowi głos w sprawie oryginalności Herbertowskiej formuły „sztuka na głosy”.

wszystko rozbija się o ścianę pozorności poznania, może dlatego tak silnie utwór ten jest uwikłany w poetykę absurdu, a jego budulec stanowi „proces redukcyjny”¹², brak¹⁵.

Wyraźnie widać więc spójność literacko-radiowo-teatralnego projektu Herberta, a także – mimo jedynie niespełna pięciu jego egzemplifikacji¹⁴ – szerokość horyzontu estetycznego, jaki cechuje poszczególne utwory dramatyczne autora *Pana Cogito*. Nie bez znaczenia pozostają tu również związki Herberta z teatrem, które stały się przedmiotem wnikliwych uwag badaczy¹⁵. Główne doświadczenia teatralne poety wiążą się z jego młodzieńczymi aspiracjami aktorskimi¹⁶, praktyką recenzencką¹⁷, a także kontaktami z ludźmi teatru, z których bodaj najintensywniejszy był ten podtrzymywany z Tadeuszem i Ireną Byrskimi¹⁸. Już po tych wstępnych uwagach da się zauważyć dogłębność poszukiwań Herberta, któremu nie wystarczyły papier i pióro, ponieważ szerokość jego zainteresowań rozsadzała ramy przyzwyczajenia. Można tu przywołać słowa niemieckiego krytyka teatralnego Wolfganga Drewsa, który nie godząc się na petyfikację dramatu i dramatyczności, stwierdził: „Geniusz nie przestrzega reguł; on je tworzy”¹⁹. Nie pisał więc Herbert dramatów radiowych na fali powojennej popularności formy słuchowiska²⁰; jego celem nie było również stanie się autorem teatralnym, który produkuje kilka sztuk w sezonie. Nieobszerność jego dzieła dramatycznego pozostawia pewien niedosyt odbiorczy, choć zaświadcza jednocześnie o zmianie kierunku autorskich poszukiwań – zdecydowanie zwróconych ku wysłowieniu poetyckiemu, niewolnemu jednakże od wpływów „myślenia dramatycznego”²¹, nowatorskiej intelektualnej formuły poznawczej.

¹² Określenie to pojawia się w kontekście całego dorobku dramatycznego Herberta w artykule Andrzeja Kijowskiego, *Próby czytane: bohater Herberta*, „Dialog” 1972, nr 11, s. 116.

¹³ Zob. interpretację *Lalka* w kategoriach „obecności braku”: K. Dźwiniel, „Złamany świat”. O „Lalku” Zbigniewa Herberta [w:] *Między nami a światem*, s. 399–421.

¹⁴ Najnowsze wydanie dramatów zawiera pięć dzieł wcześniej publikowanych oraz słuchowisko *Maja*, którego Herbert nie włączył do żadnej edycji swych sztuk, jednak „zdecydował się na jej radiową realizację” (J. Kopciński, *Przypisy* [w:] Z. Herbert, *Dramaty*, wstęp i przypisy J. Kopciński, opracowanie tekstów i nota edytorska G. Wroniewicz, Warszawa 2008, s. 281; zob. też *ibidem*, s. 280). Na temat ineditów dramatycznych Herberta pisze skrótowo Kopciński (podrozdział *Poza konstelacją* [w:] *idem*, *Nastłuchiwanie*, s. 420–430).

¹⁵ Zob. podrozdział „Chudy” *teatr i aktorzy* [w:] J. Kopciński, *Nastłuchiwanie*, s. 55–66; oraz J. Ciechowicz, *Herbert teatralny*, „Topos” 2002, nr 4/5.

¹⁶ Zob. Z. Herbert, *Nie zapowiadałem się na poetę* [ze Zbigniewem Herbertem rozmawia J. Maciejewski], „Odra” 2008, nr 9.

¹⁷ Zob. J. Ciechowicz, *op. cit.*, s. 123. Recenzje teatralne Herberta znalazły swoje miejsce w pismach rozproszonych poety: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski*, t. 2, cz. IV.

¹⁸ Zob. S. Kruk, *Teatr Byrskich i dramat Herberta*, „Więź” 1968, nr 9; oraz J. Kopciński, *Nastłuchiwanie*, s. 58–59.

¹⁹ W. Dews, *Nie ma praw dramaturgii*, „Dialog” 1957, nr 6, s. 140.

²⁰ Czy ogólnie – radiowych audycji literackich. Zob. interpretację danych statystycznych zawartą w monografii, która również wpisuje się swym przedmiotem badań w popularność tego typu form podawczych: J. Mayen, *op. cit.*, s. 17–23. Sława Bardijewska zauważa z kolei: „Fakt, że pod względem ilości odbiorców forma słuchowiska plasuje się na drugiej pozycji, następując bezpośrednio po serwisie informacyjnym, skłania do przyjęcia tezy, iż repertuar Teatru Polskiego Radia może stać się ważną płaszczyzną integracyjną różnorodnych zainteresowań i gustów radiosłuchaczy” (S. Bardijewska, *Bohater w polskim dramacie radiowym* [w:] *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 211).

²¹ Takie sformułowanie pojawia się w liście Herberta do Jerzego Zawieyskiego: „Wierzę bowiem, że jest jakieś odrębne – myślenie dramatyczne. I są dramatyczni myśliciele, tacy jak na przykład Søren Kierkegaard” (Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, wstęp napisał J. Łukasiewicz, z autografu do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 20).

Po tych wstępnych rekonstrukcjach należy zdecydowanie podkreślić jedną wyjątkową cechę Herbertowskiego dramatu. Stanowi on we wszystkich swych realizacjach foniczne studium człowieka. Dekompozycja tej formuły mogłaby wyglądać tak:

1. Foniczne – czyli, do swego literackiego rdzenia, zespolone z dźwiękami i głosami. Dramaty Herberta w sposób niesłychanie precyzyjny aktualizują potencje związane z semantyzacją fonii. Badacze próbują ten fenomen zrationalizować za pomocą uwag o orkiestrowości (odnoszonej do *Lalka*)²², muzyczności (wiązanej *per negatio* z „demuzykalizacją” świata)²³ czy partyturowości²⁴. To, że warstwa dźwiękowa dramatu ma ogromne znaczenie, podkreśla pośrednio sam autor w jednym z listów do Jerzego Turowicza²⁵. Natomiast bezpośrednim probierzem istotności fonii w sztukach Herberta jest dbałość poety o brzmienie utworów, wygrywanie przy jego pomocy najbardziej skomplikowanych odniesień semantycznych – co bodaj najwyraźniej uwidoczni się w *Drugim pokoju*, gdzie przydechy, milczenia, krzyki, szeptu konstytuują nastrój niepokoju, są budulcem dramatu, intryga rozgrywa się pomiędzy szeptem a krzykiem – i w dźwiękach bądź ciszy rodzi się nie tyle nawet intryga, ile postać (milczeniem jest wszak starszka, czyli „To, co jest za ścianą”, jak określono ją w spisie osób²⁶).

2. Studium – czyli prowadzone logicznie i w możliwie szerokiej perspektywie rozpoznanie, które łączy się zarówno z „nasłuchiowaniem” (to ono stało się z kolei osobliwą psychozą bohaterów *Drugiego pokoju*), jak i poszukiwaniem. By uzmysłowić sobie wnikliwość Herberta – którą w użyciu pojęcia „studium” w odniesieniu do jego sztuk pragniemy podkreślić – wystarczy przywołać fragment drugiego autokomentarza do *Lalka*:

„Trzy akty, a właściwie trzy części mają odmiennie założenia artystyczne. Pierwsza *Opis* jest wyraźnie epicka; druga *Stodoła* ma charakter dramatyczny, wreszcie trzecia *Ubiarianie do snu* jest lirycznym trenem. Autor zupełnie świadomie miesza gatunki, aby wydobyć mozaikową strukturę rzeczywistości”²⁷.

Herbert po raz kolejny deklaruje więc hermeneutyczną wielokierunkowość, dbałość o proces poznawczy. I poza deklaratywność zdecydowanie wykracza, dokonując w swojej *Sztuce na głosy* filozoficzno-poetyckiego studium absurdalności śmierci²⁸.

3. Człowiek – czyli dialogiczny punkt odniesienia Herberta (nie tylko zresztą w sztukach poety). Antropologiczny wymiar jego dramatów uwidacznia się silnie szczególnie w „dramatach realistycznych”: *Lalku*, *Drugim pokoju*, *Listach naszych czytelników* (także w *Mai*). To właśnie dwa pierwsze weźmiemy pod uwagę, szkicując problemy

²² M. Piwińska, Zbigniew Herbert i jego dramaty, „Dialog” 1963, nr 8, s. 92.

²³ M. Baranowska, Radio jako osoba dramatu, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3/4, s. 535–536.

²⁴ J. Kopciński, Nasłuchiwanie, s. 111.

²⁵ Zob. Z. Herbert, J. Turowicz, Korespondencja, z autografów odczytał, opracował, przypisami i postowiem opatrzył T. Fiałkowski, Kraków 2005, s. 127.

²⁶ Z. Herbert, *Drugi pokój* [w:] idem, *Dramaty*, s. 102.

²⁷ Komentarz ten znalazł się w programie teatralnym spektaklu *Lalek* odegranego w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (1997 rok, reż. W. Górski). Cytat i informacje źródłowe za: J. Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 54 [podkr. K. D.].

²⁸ Na tle elementów dramatu i teatru absurdu czyta szkicowo *Lalka* Anna Krajewska, *Teatralna persona, czyli Herberta poetyka sceny* [w:] eadem, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 135–136.

foniczności sztuk Herberta, gdyż układają się one w dyptyk o swoistej ontologii komunikacyjnej: byciu-w-głosie; głos staje się tu metonimią człowieka. Choć i „dramat poetycki”²⁹ (*Jaskinia filozofów, Rekonstrukcja poety*) w swym wymiarze myślowym kieruje się ku epistemologii człowieka, zgłębia jego rolę w świecie, wyznacza miejsce filozofii (*Jaskinia*) i sztuki (*Rekonstrukcja*) w jego życiu. Trafnie używa więc Jacek Kopciński – syntetyzując cechy Herbertowskiego dramatu – metafory spotkania: „Za sprawą monologu dramatycznego podmiot inicjuje wewnętrzny dialog z innymi podmiotami, który ma szansę stać się wehikułem prawdziwego spotkania osób”³⁰. Takie ujęcie nie stoi w żadnej mierze w sprzeczności z uwagami poczynionymi powyżej, ponieważ mimo rozpoznanej i artystycznie odtworzonej powierzchowności komunikacji międzyludzkiej wpisanej w te utwory³¹, chodzi autorowi *Siódmego anioła* o wykroczenie poza jej ograniczenia, o zdanie sprawy z niebezpieczeństw niesionych przez bezkontekstowe zamykanie się w świecie własnego ja.

Według tak wytyczonych drogowskazów spróbujemy przyjrzeć się dwóm dramatom Herberta w kontekście ich foniczności właśnie. Bez wątplenia można bowiem wpisać *Lalka* i *Drugi pokój*, ale też pozostałe utwory dramatyczne Herberta, w tę „wielopierwiastkową, płynną, kotłującą się magmę”³², jaką stanowi słuchowisko. I autor *Rekonstrukcji poety*, o czym nie należy zapominać, ma niebagatelny wkład do tego gatunku z pogranicza literatury, radia i teatru – w postaci swoich konsekwentnych myślowo oraz konstrukcyjnie „sztuk na głosy”.

Przyjrzyjmy się zawartym w nich „metaradiowym” – kierującym uwagę odbiorcy w stronę formy słuchowiska – refleksjom. Sztuka dramatyczna Herberta problematyzuje fonię, a więc akcentuje własne tworzywo, czyli – jak pisze Ryszard Nycz w odniesieniu do literatury autotematycznej – „przedstawiając siebie, próbuje zarazem sproblematyzować sytuację, z której się wyłoniła”³³. Bodaj najwyraźniej widać to na przykładzie *Lalka*, gdzie już na poziomie „Głosów” – jak nazwał Herbert spis postaci, podkreślając ich „dźwiękowość”, bycie-w-głosie, które w słuchowisku zasadniczo depersonalizuje, od-cieleśnia, przystosowując jednocześnie do potrzeb radiofonicznych – odnajdujemy radio, „obecne wśród głosów miasteczka nie jako środek porozumienia, lecz jako środek zawiadamiania”³⁴. I rzeczywiście, medium to pojawia się w *Lalku* zdecydowanie jako głos zewnętrzny (jeśli można w ogóle mówić o jakiejś jedności tego małego, pozornie spokojnego, ale dziwnie „zamkniętego”³⁵ miasteczka, w którym głosy odbijają się

²⁹ Ten umowny, operacyjny podział przedstawia artykuł Bronisława Mamonia, *Teatr Herberta*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 35, s. 6.

³⁰ J. Kopciński, *Nastuchiwanie*, s. 110–111.

³¹ „Dramaty Herberta w naturalny sposób wynikają z jego wizji świata, w którym toczy się dialog, ale dialog kaleki. [...] Mają formę nowoczesnego moralitetu, który nie dając rozwiązań wskazuje na drastyczne konflikty współczesnej moralności” (M. Baranowska, op. cit., s. 536).

³² J. Mayen, op. cit., s. 189 [dostosowanie przypadku – K. D.].

³³ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 50.

³⁴ M. Baranowska, op. cit., s. 539.

³⁵ „Tytuł pierwszego wiersza poety Teodora jest nawiązaniem do pierwotnego tytułu *Lalka*, który brzmiał: *Miasteczko zamknięte*” (J. Kopciński, *Przypisy*, s. 275).

od siebie, nie dialogizując). Powierzchnowy, realizowany „z tezą” reportaż z *Opisu* – pierwszej, epickiej części sztuki – ma za zadanie nie tyle osadzić akcję w konkretnych realiach, już na tym etapie następuje bowiem ujawnienie właściwego tematu *Lalka*. Nie jest nim wcale, jak mogłoby się wydawać (nawet po zakończeniu lektury), dość przypadkowa, tragiczna śmierć młodego chłopaka³⁶. Sztuka traktuje bowiem w swej warstwie filozoficznej o kryzysie komunikacji między ludźmi, o uprzedmiotowieniu dialogu, o nowoczesnym prymacie monologu, w którym proces nadawczy uległ redukcji jedynie do bezodbiornego nadawania. Dlatego Herbert używa radia jako metafory. Pomaga ono poecie – jako medium bezzwrotne, typowo nadawcze – rozpoznać komunikacyjną alienację współczesnego człowieka. Czym radio „włamuje” się do świata małego miasteczka, którego nikt „nie nakręca”³⁷? Na zasadzie dysonansu absolutnego pojawia się „fragment koncertu f-moll Chopina”³⁸ obok zgietku przekupek na lokalnym rynku. Jeszcze lepiej widać, jak „[w] *Lalku* znaczenia w dużej mierze organizuje zderzenie kompromitujących się wzajemnie dyskursów”³⁹ – w takim oto fragmencie wypowiedzi Reportera:

„Z czterech czarnych megafonów ustawionych na rogach rynku, na brązowe kałuże końskiego moczu, na żdzbla słomy i grzbiety głodnych psów spływa dojrzały fragment prozy”⁴⁰.

Po tym – literacko przecież sugestywnym – wprowadzeniu pojawia się (właściwie: włamuje się, wbija w dwójnasób obcym dźwiękiem) cytat z powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* (z tomu pierwszego *W stronę Swanna*), próbujący uchwycić człowieka na pograniczu snu i jawy, a więc – wpisanego w dualizm rzeczywistości i „czegoś wyższego” wobec niej, niejasnego. Jednak obecność ustępu z tej arcy-powieści „w tzw. reportażu z terenu pozostaje równie nieadekwatna”⁴¹. Śnienie opisywane przez francuskiego prozaika wspiera tylko dysonansowy charakter obrazowania w *Opisie*. Naturalistycznie zarysowany pejzaż rynku i wysokoartystyczna proza istnieją w tym świecie jednocześnie, dobitnie pokazując „brak węzła”, o którym pisał Herbert w jednym ze swych wierszy⁴², brak spójności świata, „mozaikowość”, której elementy nie przystają do siebie. Po tym fragmencie pojawia się rodzajowa, z gruntu polifoniczna scena z lokalnego sądu – burzliwy spór o spadek po matce, dyskredytowanie

³⁶ Historia ta ma swój rzeczywisty pierwowzór. Możemy znaleźć odniesienia dla: postaci *Lalka* (której „prototypem” – jak określa się tę zależność w pracy *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, opracował H. Citko, Warszawa 2008, s. 56 – był Brunon Wojciechowicz), miejscowości, w której rozgrywa się akcja dramatu (Augustów), klubu *Stodoła* (augustowski lokal o tej samej nazwie poznał Herbert w czasie swego pobytu na Mazurach). Zob. szerzej: J. Kopciński, *Nastuchiwanie*, s. 318–321; Z. Fałtynowicz, *Lalek* [w:] idem, *Podróże bliskie. Zbigniew Herbert i Suwalszczyzna*, Suwałki 2008, s. 67–74. Obaj badacze cytują fragmenty listów, jakie otrzymał Herbert od matki *Lalka* (które zresztą wykorzystał fragmentarycznie w swym dramacie); Fałtynowicz zamieszcza dodatkowo w swej książce fotografie Brunona Wojciechowicza oraz *Stodoły* (op. cit., s. 73–74), co może nadać zupełnie nowego, konkretnego, „śledczego” wymiaru lekturze sztuki Herberta.

³⁷ Z. Herbert, *Lalek* [w:] idem, *Dramaty*, s. 141.

³⁸ *Ibidem*, s. 137.

³⁹ K. Ruta-Rutkowska, *Poetyka dysonansu w dramatach Herberta* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 21.

⁴⁰ Z. Herbert, *Lalek*, s. 141.

⁴¹ J. Kopciński, *Nastuchiwanie*, s. 328.

⁴² Z. Herbert, *Brak węzła* [w:] idem, *Wiersze zebrane*, s. 349.

pretendentów do schedy – agresywna, choć przekonująco odwzorowana publiczna kłótnia rodziny. Reporter chce pokazać ciasną umysłowość, chciwość małomiasteczkowych ludzi, dla których nie liczy się nic poza majątkiem. Z wyniosłością komentuje on całą sprawę tak: „Naprawdę atmosfera tu jest nie do zniesienia. Wychodzę na rynek”⁴³. I w tym miejscu widać, jaką rolę odgrywa radio oraz ludzie z nim związani – zawłaszcza ono zastaną rzeczywistość, próbuje siłą zmonofonizować uniwersum bohaterów-głosów *Lalka*. Samo stanowi zaś „głos pustej informacji”⁴⁴, pomniejszając bogaty świat – czasem skrajnych, jak w przypadku okołowojskich „widzeń” Babki⁴⁵ – emocji, współkształtujących oglądane i od razu płytko, zapobiegliwie interpretowane (cenzurowane?) przez Reportera opowieści i zdarzenia. Podobnie przedstawiają się wiersze oraz uwagi Poety Teodora, a spośród nich słowa wygłoszone nad trumną *Lalka* o tym, że śmierć to „[n]agłe dotknięcie losu, który nobilituje pospolitą egzystencję”⁴⁶. Już Marta Pivińska podała tę formułę w wątpliwość: „Śmierć nobilituje pospolitą egzystencję? Cóż bardziej pospolitego niż śmierć!”⁴⁷. Zaraz po akcie „obrzydzenia” Reportera pospolitością pojawia się – poprzedzony katastroficznymi obrazami przedstawianymi przez Babkę (wieszczkę, której głos sukcesywnie autor audycji radiowej przemilcza) – kolejny fragment z Prousta, niepokojąco korespondujący ze słowami starej kobiety, przywołanym pojęciem „transwertebracji”, czyli ciałopalenia⁴⁸. Narastający nastrój minorowy zostaje natychmiast przerwany przez Reportera, który wylicza przedmioty znajdujące się w witrynie spółdzielni wielobranżowej. Widać tu strategię dramatyczną Herberta, który budując świat bohaterów swojej sztuki przy pomocy mozaiki głosów, tworzy konstrukcję, w którą wpisuje samo-znoszenie się, nieprzystawalność foniczną. Studiowanie człowieka przy pomocy wielości głosów składających się na jego otoczenie, wskazywanie na ich niezborność, a wreszcie próba wykraczania poza komunikacyjne ograniczenia. Oto strategię, zwracającą uwagę na personalistyczne korzenie poetycko-dramatycznego myślenia⁴⁹, Herbertowskich „sztuk na głosy”. Radio, „osoba dramatu”, ma też wymiar, jak sygnalizowaliśmy, autotematyczny. Dzieło pisane „dla radia” (autokomentarz Herberta) właśnie radio czyni wyrazistym symbolem kryzysu porozumienia.

W *Listach naszych czytelników* (z podtytułem *Słuchowisko*) rozmowa z reporterem radiowym też nie spełnia podstawowych wymogów komunikowania się. Syntetyczna, przejmująca historia bohatera, który jest człowiekiem wydrążonym przez samotność, spotyka

⁴³ Idem, *Lalek*, s. 142.

⁴⁴ M. Baranowska, op. cit., s. 538.

⁴⁵ „Autorytarnym posunięciem Reportera przeciwstawione zostają »nieuprawnione« interwencje wewnętrznego oka Babki” – pisze Halina Filipowicz, *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta*, tłum. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 41.

⁴⁶ Z. Herbert, *Lalek*, s. 184.

⁴⁷ M. Pivińska, op. cit., s. 94.

⁴⁸ Takie odniesienie podaje Kopciński w swej monografii. Zaznaczmy, że w *Lalku* często pojawiają się motywy związane z ogniem, pożogą, zob. szerzej J. Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 335–336.

⁴⁹ Por. odnoszące się do poezji Herberta uwagi Radosława Siomy, *Skończoność przedmiotów i niegotowość człowieka. Alienacje Zbigniewa Herberta i Jerzego Lieberta* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści – Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, pod red. J. M. Ruzara, Lublin 2006, s. 83–84.

się z profesjonalnym, chłodnym milczeniem dziennikarza. O istnieniu fizycznego słuchacza wiemy tylko dlatego, że bohater reportażu reaguje na jego zachowania niewerbalne (najczęściej – zapalanie papierosa). Zestawiając tę „rozmowę” z trwożliwym „nasłuchiowaniem” śmierci w *Drugim pokoju*, można skategoryzować bohatera Herbertowskiego dramatu jako „nasłuchiacza”. Chce on usłyszeć jedynie dźwięk, który go uspokoi i posunie naprzód fabułę jego życia, jednak nie „słyszy” prawdziwych głosów, zamyka się w milczeniu. Nasłuchiawcze z tych dramatów to współczesne jednostki wyalienowane, których przerażenie ogniskuje Herbert właśnie na problemie zamknięcia (w ciasnym pomieszczeniu, jak w *Drugim pokoju*; w małej miejscowości, w której płynąca z radia lekcja języka francuskiego stanowi dysonansowe „wtrącenie się” obcości, jak w *Lalku*; czy – inaczej rzecz biorąc – w ciasnym światopoglądzie, w strachu przed śmiercią lub innością). I znamienne, że właśnie w słuchowiskach – czyli w „nowym awizualnym teatrze ludzkiego głosu”⁵⁰ – realizowała się dramatyczna ambicja poety. Mimo całej nowatorskości ujęcia Herberta i mimo jego gatunkotwórczego podejścia foniczne aspekty tych sztuk wysuwają się na plan pierwszy. Eter wygrywa więc z teatrem, a decyduje o tym silne sprobrematyzowanie kategorii głosu oraz komunikacji. Przesunięcie teatralnej, scenicznej potencji na dźwiękowość – rozumianą także jako wypowiedzi poszczególnych postaci, które odcieleśniają się w głosy – zgadza się zupełnie z głównymi wyznacznikami tego gatunku. Znanca tej problematyki Michał Kaziów tak formułuje bowiem jego definicję: „Słuchowisko, to artystyczne dzieło radiowe, którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne”⁵¹. Wydaje się, że oryginalność Herberta polega na tym, że z owych elementów fonicznych (głosu, słowa mówionego, milczenia, pauz) uczynił aspekty komunikacyjnej filozofii człowieka, wpisując własne refleksje w swoiście rozumianą filozofię dialogu, choćby z jej rozważaniami o komunikacji przedmiotowej i podmiotowej⁵².

Przedstawiając sposoby operowania głosami w sztukach autora *Raportu z obłązonego miasta*, musimy sięgnąć do – omówionego już co prawda pod tym kątem⁵³, ale istotnego w podejmowanych tu przyczynkach interpretacyjnych – *Drugiego pokoju*. I w tym „dramacie kwaterunkowym”⁵⁴ pojawia się na okamgnienie radio. Tym razem wspiera terror bierności, zbrodnię niereagowania na ludzką krzywdę. Główna akcja to nasłuchiwanie tego, co znajduje się za ścianą. Para, mieszkająca z obcą staruszką, w narastającym napięciu czeka na śmierć kobiety lub jakikolwiek znak mogący wyjaśnić sytuację zawieszenia, w której intensyfikuje się powszednia psychoza. W części piątej dramatu taki oto pomysł pojawia się w głowie bohaterów:

⁵⁰ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 20 [dostosowanie przypadku – K. D.]

⁵¹ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 93.

⁵² Echa takiego rozróżnienia pojawiają się, w odniesieniu do myślenia, w rozważaniach Herberta o *Hamlecie*, zob. Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia* [w:] idem, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, opracowała, ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008, szczególnie s. 14.

⁵³ Por. L. Teusz, *Osobliwości gatunkowe słuchowiska – „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta*, „Akcent” 1997, nr 4, s. 53–65.

⁵⁴ J. Kopciński, *Przypisy*, s. 269.

„ONA

Nastawić na głos radio i otworzyć drzwi od korytarza. Jeśli śpi, to powinna się zbudzić.

ON

Spróbujmy.

ONA

Wyjdź na korytarz i słuchaj.

*Hataśliwa muzyka*⁵⁵.

Radio staje się więc w rękach Jego i Jej rekwizytem-próbką. Ma swoją głośnością wywołać reakcję starszej kobiety, a tym samym rozwiązać węzeł tragiczności (także w jej znaczeniu pozaliterackim), który zaciska się nad postaciami *Drugiego pokoju*. Na falach eteru słyszymy „hataśliwą muzykę”, kontrapunkt dla ciszy, która – i w tym miejscu widać sztukę Herberta w operowaniu milczeniem oraz wybrzmieniami – intensyfikuje się „zza ściany”. Ciszą w tym dramacie puchnie, nasiąka nieokreślonym przeczcuciem cierpienia, widmo śmierci – zawieszona, asynchroniczna (On mówi w pewnym momencie: „W każdej chwili może się coś stać”⁵⁶) – doprowadza nasłuchiowaczy do schizofrenii dźwięków. Nie wiedzą już, czy słyszą współ- (jakże ironiczny wydaje się tu ten prefiks)-lokatorę, czy kogoś innego⁵⁷. Jak zauważa Ewa Guderian-Czaplińska: „pauzy wprowadzają »wyrównanie« czasu dramatu i czasu odbiorcy (w realizacji radiowej lub scenicznej muszą zostać »wytrzymane« dostatecznie długo, by w zupełnej ciszy także odbiorca w natężeniu nasłuchiwał [...])”⁵⁸. Znamienne jest – w całym jej artykule – podkreślanie również scenicznych predyspozycji tego utworu. I tym razem jednak eter⁵⁹ zwycięża nad teatrem. Przestrzeń dramatu maleje bowiem do krótkich replik Jego i Jej, do krzyku, który nie daje ukojenia⁶⁰, do słuchania – a nie oglądania – śmierci.

Foniczne studium człowieka dokonywane przez Herberta nie pozostawia złudzeń co do utożsamności ludzkiej kondycji etycznej. Daje jednak asumpt, przenikliwe konstatując problemy z porozumieniem międzyludzkim, do wykraczania ku Innemu, do spotkania i – autorowi *Pana Cogito* chodzi o zmianę „trybu” percepcji drugiego człowieka z niedokonanego na dokonany – słyszenia, a nie tylko „nasłuchiwanie”.

⁵⁵ Z. Herbert, *Drugi pokój*, s. 123.

⁵⁶ Ibidem, s. 119.

⁵⁷ Ona: „Zdawało mi się, że ktoś krzyknął. Ale to pewnie na ulicy”; On uspokaja siebie i ją: „Pewnie na ulicy” (oba cytaty: ibidem, s. 122).

⁵⁸ E. Guderian-Czaplińska, Zbigniew Herbert „*Drugi pokój*”. *Sąsiedzi [w:] Dramat polski: interpretacje*, cz. 2: *Po roku 1918*, pod red. J. Ciechowicza, Z. Majchrowskiego, wstęp i postowie D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001, s. 217.

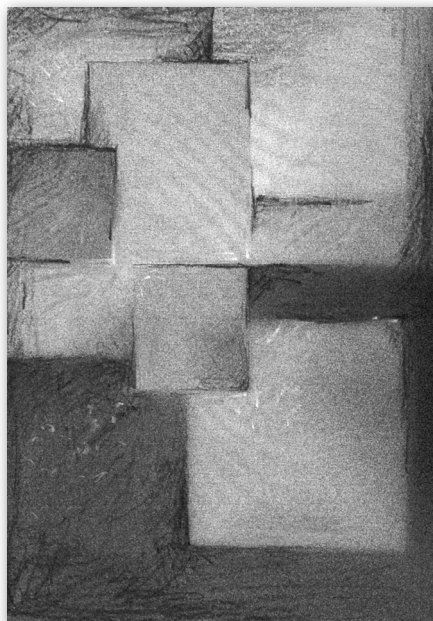
⁵⁹ Samo słowo „eter” pojawia się w innym znaczeniu w *Drugim pokoju*, współkształtując porównanie – Ona mówi: „Nie lubię świtu. To tak, jakby do gardła lali eter” (Z. Herbert, *Drugi pokój*, s. 127). I – oprócz uzyskania świetnego, wizyjnego efektu wyobraźniowego – pobrzmiewa w tym sformułowaniu jakaś przytłaczająca, „rozlewająca się” po ciele człowieka siła tej substancji. Taką „funkcję eteru” pełnią w sztukach Herberta głosy – „wsączające się” fonicznie w odbiorcę (czy to za pośrednictwem tekstu samego, czy radiowej lub teatralnej realizacji).

⁶⁰ Zob. Z. Herbert, *Drugi pokój*, s. 112–113.

Bohater dramatów Herberta pozostaje więc w świecie dźwięków, to właśnie fale eteru niosą go najwyraźniej, jeśli zaś trafia na teatralną scenę, jej przestrzeń maleje do jego małego głosu. Czy może mimo wszystko Głosu? Przekonujemy z najprawdziwszą epistemologią poetycką, wcieloną w dramatyczne słowo, któremu dobrze zarówno na scenie, jak i w teatrze wyobraźni.

Summary
Between ether and theater.
A phonic study of human by Zbigniew Herbert

The article refers to Herbert's drama works in the context of their relations with the radio. Particular attention is paid here to the transmission of meaning to the sound in Herbert's dramas, and to the hermeneutic extent of attempts in creating genre which were made by the poet. Based on the two „plays for a voices” – *Lalek* and *Drugi pokój* – the meta-radio aspects of Herbert's dramas are considered. The innovatory formula of „dramatic thinking”, which is constantly realized in *Pan Cogito* author's dramas, poems and essays – in the case of Herbert's radio-theater creativity finds its place in the presented in this article category of phonic study of human. The radio topics included in Herbert's plays are associated with the diagnosis of communication crisis affecting people today.



Rita Lazaro, *Kompozycja (1)*