

JACEK KOPCIŃSKI \*

## ***Zmaza. Obraz fantazmatycznego zła w Listach naszych czytelników Zbigniewa Herberta*** \*\*

### 1.

Swoje ostatnie, ukończone słuchowisko Zbigniew Herbert zatytułował *Listy naszych czytelników*. Utwór jest monodramem i ma kształt monologu wypowiedzianego, czyli narracji skierowanej do obecnego, choć milczącego adresata. Za konstytutywną cechę tego typu wypowiedzi Michał Głowiński uznał charakterystyczne napięcie, jakie rodzi się pomiędzy mówiącym i słuchającym: „Mówiący znajduje się pod nieustannym wpływem swojego milczącego słuchacza, ów słuchacz zaś istnieje o tyle tylko, o ile jego obecność odbija się na wypowiedzi monologisty (...). Słuchacz jest postacią konkretną, narrator znajduje się w bezpośrednim kontakcie z nim. Ów nieustanny kontakt motywuje właśnie użycie monologu jako zasadniczej formy narracji i wszystkich znajdujących się w jego obrębie środków językowych. Uzasadnia więc także upodobnienie monologu do rozmowy. Monologista bierze w toku swojej wypowiedzi pod uwagę realne i potencjalne reakcje słuchacza, chce na niego oddziaływać, dyskutuje z nim, usiłuje go przekonywać. Choć skazany na milczenie, słuchacz jest nie tylko zawsze obecny, jest także na swój sposób czynny. Bez niego słowo narratora zawisłoby w próżni; nie kierowane do konkretnej osoby, utraciłoby swój sens. Wraz z nim utraciłby znaczenie cały monolog: jego racją bytu jest mówienie do kogoś”<sup>1</sup>.

Mówiący bohater *Listów* jawi się nam przede wszystkim jako człowiek zdolny do *wypowiedzenia siebie*, a więc – dojrzały. „W języku filozofii dojrzałość to przede wszystkim dyskursywna przejrzystość autobiograficzna” – pisze Agata Bielik-Robson w eseju *Wolność – spełniona zależność*, odwołując się do Kantowskiej kategorii *Mündigkeit*. „Dojrzałość jest więc przede wszystkim *dojrzałością językową*: umiejętnością »zdania sprawy« ze wszystkich własnych istotnych motywów życiowych, »wyjaśnienia« siebie od

---

\* Dr Jacek Kopciński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

\*\* Niniejszy tekst jest fragmentem jednego z rozdziałów książki na temat dramaturgii Zbigniewa Herberta, którą autor przygotowuje w Instytucie Badań Literackich PAN.

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, [pierwodruk w:] *Z teorii i historii literatury*. Redakcja K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 91.

początku do końca, racjonalnego »zaplanowania« siebie jako spójnego projektu egzystencjalnego”<sup>2</sup>. Opowiadając o nieszczęściu, które go spotkało, mężczyzna w dramacie Herberta raczej pyta, niż udziela odpowiedzi, relacjonuje niż abstrahuje, a jego wypowiedziana „autobiografia” daleka jest od filozoficznego i językowego ideału „zaplanowanej” egzystencji. Bohater *Listów* nie zawsze przecież potrafi znaleźć odpowiednie słowo dla wyrażenia swoich myśli i odczuć, niektóre z wypowiedzianych przez niego zdań są stylistycznie niezręczne, w swojej opowieści bywa chaotyczny, czasem koncentrując się na niewiele znaczących (z pozorów!) szczegółach. Jego język grzeszy też nadmierną potocznością, uginając się pod ciężarem problemów, któremu próbuje sprostać. Na tym tle nieliczne momenty zaskakującej kompetencji językowej bohatera w wyrazisty sposób sygnalizują kolejne etapy jego dojrzewania. Mężczyzna nie jest człowiekiem wykształconym, w swojej interpretacji własnego życia nie może więc i nie próbuje odwoływać się do jakiegoś autorytetu (np. filozofów). Jego świadomość z założenia też sytuuje się „poniżej” autorskiej. Jeżeli w *Jaskini filozofów* Herbert z rozmysłem konstruował monologi intelektualisty (nocne rozmyślenia Sokratesa), w *Listach* oddaje głos człowiekowi o prostej umysłowości. Źródłem świadomości tego współczesnego *everymana* będzie wyłącznie jego najbardziej osobiste doświadczenie, któremu towarzyszy prawdziwy wysiłek intelektualnego i językowego sprostania zagadce własnego losu.

Gdybyśmy monologującemu mężczyźnie zadali pytanie o jego dawną tożsamość, odpowiedziałby prawdopodobnie: *byłem człowiekiem niewinnie oskarżonym i skazanym na cierpienie*. Wcześniej ten sam mężczyzna udzieliłby na swój temat zupełnie innej odpowiedzi. Myślę, że powiedziałby: *jestem człowiekiem, którego bez powodu zwolniono z pracy*. Przypuszczam, że właśnie tak rozpoczynały się jego (tytułowe) listy. Ten były księgowy wysyłał ich wiele, „do wszystkich, którzy mogli mu pomóc”, a więc przede wszystkim do urzędników i dziennikarzy. Jednym z nich był ten sam Dziennikarz, który w dramacie słucha jego opowieści. Dla niego mężczyzna padł ofiarą społecznej niesprawiedliwości, był jednym z tych, którzy wypełniają swoimi skargami redakcyjną rubrykę „Listy naszych czytelników”. Wyposażony w notes i ołówek, gotowy jest mu pomóc, choć nie uczynił tego wtedy, gdy mężczyzna wysłał do niego list, a nawet odwiedził go w redakcji. Z jakiegoś powodu dopiero teraz postanowił zająć się jego sprawą. Nie wiemy, jak doszło do ich ponownego spotkania. Może Dziennikarz odnalazł dawne pismo, a wraz z nim jego nadawcę? Wcześniej tłumaczył mężczyźnie, że nie ma w jego sprawie „wyrobionego zdania” i „nie może się mieszać”. Teraz pragnie poznać stanowisko mężczyzny i jest gotowy w jego sprawie interweniować. Co się zmieniło między pierwszym i drugim spotkanie obu bohaterów?

---

<sup>2</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 1998, s. 43, 44.

## 2.

O świecie, w którym spotykają się ci dwaj, wiemy niewiele. Nadawca i odbiorca monologu żyją przecież w tej samej, świetnie im znanej rzeczywistości, dlatego nie muszą jej dla siebie charakteryzować. W opowieści mężczyzny nie padają np. żadne konkretne nazwy czasu czy miejsca przedstawianych zdarzeń. Ich brak traktujemy jako kolejny, po zaimkowej identyfikacji głównego bohatera, sposób uniwersalizacji przedstawianych w utworze zdarzeń. Ich kształt, okoliczność, w jakich zaszły, łatwo jednak odnieść do społecznej i politycznej sytuacji życia w PRL-u. Pomaga nam w tym niezwykle charakterystyczna nomenklatura, jaką posługują się, lub wobec której świadomie się dystansują, niektórzy bohaterowie *Listów*. Choć dziś brzmi ona jak tajemniczy szyfr, wtedy stanowiła oficjalny język władzy, odzwierciedlający realia życia w państwie socjalistycznym. Pierwsze pytanie, jakie mężczyźni zadaje Dziennikarz – zgodnie z poetyką monologu wypowiedzianego powtórzone przez mężczyznę za swoim milczącym słuchaczem – dotyczy Rady Zakładowej, a więc tej instytucji, która z założenia miała w znacjonalizowanych zakładach pracy reprezentować interesy pracowników w sporze z dyrekcją. Problem w tym, że zarówno Rada Zakładowa, jak i dyrekcja podlegały tej samej instancji władzy, jaką była PZPR. Właśnie dlatego zdesperowany bohater *Listów*, by walczyć o swoją utraconą pracę i dobre imię człowieka uczciwego, idzie na „zebranie aktywu” (partyjnego), gdzie nie został zaproszony i skąd wyprowadzili go sanitariusze, ponieważ zamiast poczekać na „wolne wnioski” i spokojnie „zreferować sprawę” (a więc dostosować się zarówno do sytuacji, jak i języka) zaczął krzyczeć. Znając realia życia w Polsce realnego socjalizmu „przypadek” mężczyzny przyjdzie nam uznać za klasyczny. Oto dyrektor państwowego zakładu, pod pretekstem typowych dla socjalistycznej gospodarki „trudności” („zawyżone plany”, czyli ekonomiczna fikcja, plus „niedobory kadrowe”), pozbywa się swojego najsumienniejszego księgowego. Ten zgadza się na czasowe przeniesienie i przez rok pracuje jako magazynier. Nie wraca jednak na swoje stanowisko, gdyż zostaje pomówiony o „fałszowanie kwitów”. W tej trudnej dla niego sytuacji zwraca się o pomoc do Rady Zakładowej, ta zaś, by odłożyć decyzję, powołuje specjalną komisję dla „zbadania” jego „sprawy”. Żadna decyzja jednak nie zapada, ponieważ nie Rada w tej sprawie decyduje, ale dyrektor. Tu koło się zamyka, my zaś domyślamy się, dlaczego księgowy w socjalistycznym zakładzie pracy stracił posadę: był uczciwy.

Jeżeli szukać w historii wczesnego PRL-u takiego momentu, w którym urzędy i dziennikarze odważyły się stanąć po stronie społeczeństwa, a przeciwko skorumpowanej władzy, to będzie to czas politycznej „odwilży” roku 1956. Jednym z jej ważniejszych przejawów była fala reportaży prasowych, których bohaterami przestali być fikcyjni działacze i przodownicy pracy rodem z socrealistycznego „produkcyjniaka”, a stali się zwykli, szarzy ludzie, „skrzywdzeni i poniżeni” przez aparat władzy. Wolność,

z której w czasach „odwilży” korzystać będą wyruszający w tzw. teren dziennikarze (a także pisarze), była rzecz jasna ograniczona. W interwencyjnych reportażach z Polski wolno było tropić i piętnować rozmaite „wypaczenia” ustroju, przede wszystkim różne formy niesprawiedliwości społecznej, nie do pomyślenia natomiast okazywała się jakakolwiek krytyka ustroju i jego światopoglądowych fundamentów. Na progu „odwilży” wzorzec ten najwyraźniej nakreślił Adam Ważyk w swoim *Poemacie dla dorosłych* – poetyckim „reportażu” z Nowej Huty i innych „małych miasteczek”, które nie przypominały socrealistycznego „raju”. Przypuszczam, że właściwa akcja *Listów* dzieje się w tym samym czasie. Dziennikarz Herberta uważnie przeczytał historyczny już dziś numer *Nowej Kultury* i rozglądając się za nowym bohaterem swoich reportaży, przypomniał sobie o księgowym. Rozumie, że mężczyzna może mieć wobec niego pewne pretensje, w końcu jednak to on decyduje o tym, czy ktokolwiek pozna historię mężczyzny. Jest wytrawnym dziennikarzem. Dlatego interesują go same fakty – ich interpretację stworzy sam. Zamierza więc zadawać mężczyźnie pytania, ale już po chwili orientuje się, że jego historia ma zupełnie inny kształt.

Niezbyt ufny wobec byłych funkcjonariuszy pióra, Herbert z przejęciem reagował na ludzką krzywdę i społeczną degradację opisywaną w „odwilżowej” prasie. Pomysł *Drugiego pokoju* zaczerpnie z przeczytanej w gazecie informacji o śmierci starej, samotnej kobiety w sublokatorskim mieszkaniu. Kanwą *Lalka* – sztuki skonstruowanej na wzór radiowego reportażu „z terenu” – stanie się prawdziwa historia śmierci młodego mieszkańca Augustowa, o której poeta dowiedział się podczas swoich letnich wędrówek po Mazurach<sup>3</sup>. Inspiracją do napisania *Listów* także mogła być jakaś autentyczna historia<sup>4</sup>. Dla Herberta pierwsze lata komunizmu były przede wszystkim czasem powszechnej degradacji ludzi, którzy nie stali się beneficjentami systemu, a za swoją rzetelność i uczciwość płacili cenę biedy, społecznej degradacji i poniżenia. Taki obraz Polski realnego socjalizmu przedstawił poeta w głośnej rozmowie z Jackiem Trznadlem *Wypluć z siebie wszystko*, potem zaś w *Liście otwartym do Stanisława Barańczaka*<sup>5</sup>. Czytane jako dokument swoich czasów, *Listy* przywołują co najmniej dwa ważne konteksty historycznoliterackie.

Pierwszy wiąże się z czasem publikacji utworu Herberta. W 1972 r., w krakowskim klubie studenckim „Pod Jaszczurami”, kończy się cykl dyskusji prowadzonych przez Adama Zagajewskiego, jednego z członków grupy poetyckiej „Teraz”. Należeli do niej

<sup>3</sup> Do *Lalka* Herbert wprowadził fragment listu, jaki napisała do niego matka zabitego młodego mężczyzny.

<sup>4</sup> Bezpośrednim zaś impulsem konkurs na słuchowisko radiowe ogłoszony przez redakcję Teatru Polskiego Radia. Maszynopis autorski utworu opatrzony jest godłem konkursowym.

<sup>5</sup> *Wypluć z siebie wszystko*, w: Jacek Trznadel, *Hańba domowa: Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986; *List do Stanisława Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza”, 1990, nr 203.

m.in. Józef Baran i Julian Kornhauser, z którym Zagajewski napisze wkrótce *Świat nieprzedstawiony* – manifest poetów młodego pokolenia. Ich najważniejszym postulatem będzie stworzenie w literaturze prawdziwego i aktualnego obrazu świata realnego socjalizmu. Jak wiadomo, spośród trzech poetów „pokolenia 1956”: Jerzego Harasymowicza, Stanisława Grochowiaka i Zbigniewa Herberta, tylko ten trzeci zyskuje – wprawdzie warunkową – akceptację twórców wstępujących, dla których prowadzone przez ich poprzedników gry z tradycją były dowodem ucieczki od problemów współczesności. *Listy* mogły znacznie podnieść notowania Herberta u młodych poetów, były przecież pisane jakby na ich zamówienie. Czyż postać Redaktora, wsłuchanego w świadectwo zwykłego obywatela, nie przypomina nam trochę niecierpliwych nowofalowców, którzy głównym bohaterem swojej (wkrótce niecenzuralnej) poezji uczynili takiego właśnie anonima czasów PRL-u, człowieka uczciwego, a zarazem całkowicie bezradnego wobec aparatu „ludowej” władzy, z jej ideologią, nomenklaturą i propagandą? Herbert nie tylko skupiał na nim swoją uwagę, ale wręcz oddawał mu swój głos i chociaż nie mógł on brzmieć jak głos stocznio-wca z Gdańska (dwa lata wcześniej wziętego na cel przed oddziały MO), ale anonimowego księgowego bliżej nieokreślonego zakładu pracy, *Listy* miały swój ciężar historyczny i polityczny. W zrealizowanej w 1973 roku audycji słuchacze Polskiego Radia słyszeli przecież wyznanie człowieka prześladowanego, który domaga się prawa do przedstawienia własnej wersji wydarzeń i zdobywa je, by następnie, w ciągu kilkudziesięciu minut trwania audycji, nie tylko opowiadał swoją historię, ale też budował własną podmiotowość, stając się osobą niezależną od władzy jakichkolwiek słów czy paragrafów. Jego „karny” pobyt w „zakładzie dla nerwowo chorych” mógł być odbierany jako bezpośrednia aluzja do czasów stalinowskich i praktyk sowieckich.

Drugi z historycznoliterackich kontekstów sztuki Herberta tworzy seria utworów o kształcie monologu wypowiedzianego, które powstawały po roku 1956 na fali politycznej „odwilży” i wzmożonej recepcji francuskiego egzystencjalizmu. Zestawia je ze sobą i analizuje Michał Głowiński w przytaczanym już szkicu, za literacki pierwowzór utworów Iwaszkiewicza (*Wzlot*), Brandysa (*Sobie i Państwu*), Kabatca (*Płacz milczących włóczędzów*) czy Wojdowskiego (*Opowieść Srebrnej Trąbki*) uznając *Upadek* Camusa (przetłumaczony w 1957 r.). „Jeśli się zważy, że polska publikacja książki Camusa przypadła na kulminacyjny moment odrabiania paroletnich opóźnień w znajomości literatury francuskiej i że wówczas tłumaczenia z literatur zachodnich były najważniejszym wydarzeniem w życiu literackim, oddziaływanie *Upadku* staje się zrozumiałe, stanie się zaś zrozumiałe jeszcze bardziej, gdy zwróci się uwagę na charakter polskiej produkcji prozatorskiej tuż po roku 1956, kiedy jej zasadniczym elementem był wielki **rozrachunek ze wszystkim**: z niedawnymi latami narodowej przeszłości i historią w ogóle,

rozrachunek z sobą samym i aktualnymi formami życia społecznego”<sup>6</sup>. Między dziełem francuskiego pisarza a serią polskich monologów o rozrachunkowym charakterze Głowiński dostrzeże wiele podobieństw i jedną, zasadniczą różnicę, ważną także ze względu na interesujący nas utwór Herberta. Kwestia dotyczy postawy bohatera. W *Upadku* bowiem, „analizując swoją sytuację ex-mecenas Clamence jest postacią moralnie wieloznaczną, opowiadając swoją historię, bynajmniej się nie oczyszcza i nie uświęca, świadomy absurdalności swojego położenia, skłonny jest do samooskarżeń, do szukania winy w sobie samym. Po tym względem dzieje się inaczej w utworach polskich: monolog jest dla ich bohaterów formą przekazywania żalów do świata, pretensji do historii i do innych ludzi (...). Wielka spowiedź przestała być wyznaniem grzechów, przekształciła się w katalog żalów”<sup>7</sup>. W komentarzu słyszymy niezgodę na taką koncepcję człowieczeństwa, która odbiera bohaterowi wolność wyboru, a przez to skazuje go na bierność w obliczu wielkich i małych przeciwności. Bohaterowie polskich monologów wydają się bardziej zdeterminowani przez warunki, w których przyszło im żyć, a przez to o wiele mniej niezależni od ich egzystencjalistycznego protoplasty, który przecież sam, całkowicie świadomie projektuje swój *upadek*. Głowiński z rezerwą także podchodzi do tego typu spowiedzi, których jedynym celem było samousprawiedliwienie. Łatwo się domyśleć, że w podtekście jego uwag kryje się – ze względów cenzuralnych niemożliwa do wypowiedzenia w roku 1961 – krytyka literackich obrachunków niektórych pisarzy z ich niedawną, stalinowską przeszłością.

Postawa bohatera Zbigniewa Herberta byłaby mu chyba bliższa. „Ja nie chcę nikogo oskarżać. Nikogo personalnie” – wyznaje mężczyzna, bardzo tym rozczarowując swojego rozmówcę, wreszcie zdecydowanego na podjęcie prawdziwej, dziennikarskiej interwencji. W momencie budowania swojej „autobiografii” bohater Herberta nie jest oskarżycielem – jest raczej oskarżonym, który świadomie rezygnuje z możliwości obrony. Jeżeli walczy, to nie z ludźmi, ale z losem.

Wcześniej bohater *Listów* nie ustawał w buncie, a narzędziem jego walki były słowa: wyjaśnienia, protestu, właśnie oskarżenia. Marzył, by o jego sprawie napisała jakaś gazeta, wtedy mógłby oczyścić się z zarzutów i wrócić do pracy. Artykuł taki jednak nie powstał. Gdy teraz Dziennikarz gotowy jest go napisać, mężczyzna stwierdza: „Może Pan o mnie nic nie pisać”. Te słowa kryją coś więcej niż urażoną dumę pięćdziesięcioletniego mężczyzny, zdanego na łaskę z pewnością młodszego dziennikarza. Mężczyźni nie naprawdę przestało zależeć na artykule, ponieważ sprawa zwolnienia z pracy nie jest już dziś dla niego istotna. To tylko jedno z wielu zdarzeń, dopiero teraz dostrzeżonych

<sup>6</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 89. W suplemencie do cytowanego szkicu z roku 1966 Głowiński przypomina także *Śmieszego staruszka* Tadeusza Różewicza, a w „Post scriptum” z roku 1972 ostatnie epizody *Stref* Kuśniewicza. Kilka miesięcy później ukaże się w „Dialogu” utwór Herberta.

<sup>7</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 109.

przez bohatera *Listów* i ułożonych przez niego w znaczący scenariusz, który z pewnością nie jest konspektem interwencyjnego reportażu. Co takiego przeżył ten samotny mężczyzna, że nie próbuje już walczyć? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba monolog mężczyzny czytać niejako „od końca”, bo właśnie finał przedstawianych przez niego zdarzeń z przeszłości rzuca snop światła na zagadkę jego obecnej świadomości. Mężczyzna nigdy by nie przestał wysyłać swoich listów, gdyby nie trafił do kliniki dla nerwowo chorych. Dopiero tam, w szpitalu, gdzie przeżywał „okropne chwile”, „straszne fakty”, „rzeczy, o których teraz nie chce wspominać”, zbudował swoją obecną świadomość i – nieświadomość.

### 3.

W szpitalu bunt mężczyzny osiągnął swój szczyt i zyskał nowy wymiar. Stał się buntem nie przeciwko pomówieniu i niesprawiedliwemu zwolnieniu z pracy, ale przeciwko kondycji człowieka *oskarżonego i niewinnie cierpiącego*. W przytoczonej przez niego rozmowie z psychoanalitykiem padają nagle słowa, których bohater *Listów* długo nie potrafił w sobie znaleźć, a które w sposób najpełniejszy określają jego wiedzę o sobie samym: „Nie jestem ani oskarżony, ani winny i cierpię nie wiadomo za co”. Słowa te bardzo przypominają nam inne, wypowiedziane wprawdzie nie przez księgowego, ale bankowego prokurenta (czyli pełnomocnika): „Wnioskuje z tego, że jestem wprawdzie oskarżony, ale nie mogę znaleźć najmniejszej winy, o którą można mnie było oskarżyć”<sup>8</sup>. To oczywiście wypowiedź Józefa K. z *Procesu*. Odwołanie do dzieła Kafki pełni w *Listach* istotną funkcję, pozwala mianowicie dostrzec w opowieści księgowego parabolę ludzkiego losu.

Kafka konstruuje sytuację absurdalną, w której oskarżony absolutnie nie zna powodu oskarżenia, zaś o jego winie świadczy wyłącznie zainteresowanie specjalnej komisji (zgodnie z fundamentalnym przeświadczeniem, że to „wina sama przyciąga organy sądowe”). W utworze Herberta wina bohatera jest wprawdzie insynuowana, nigdy jednak nie nazwana wprost. Józefa K. i bohatera Herberta spokrewnia przede wszystkim dojmująca niemożność skonfrontowania się z oskarżającymi. Obaj padają ofiarą jakby zmyślenia oskarżycieli, którzy przesadzili o winie tych ludzi, nie mając zamiaru doprowadzić do jakiegokolwiek rozprawy. Przekonanie o przestępstwie jest powszechne, ale pozostaje nieoficjalne, trudno więc bohaterom w jakikolwiek sposób oczyścić się z zarzutów. Józef K. dostał taką szansę tylko podczas przesłuchania przed sędzią śledczym, ale okazała się ona pozorna. Bohater Herberta wyjaśnia swoją sprawę tylko listownie, na dodatek nie przed tymi ludźmi, którzy mogliby rozstrzygnąć o jego winie. Ważne, że poeta w żaden sposób nie ironizuje wyznań mężczyzny, sugerując, że

<sup>8</sup> F. Kafka, *Proces*, tłum. Bruno Schulz, Warszawa 1986, s. 14.

przedstawiana przez niego wersja zdarzeń może się różnić od tego, co zdarzyło się naprawdę. Wierzmy mężczyźnie i traktujemy jego opowieść jak wyznanie człowieka nie tylko uczciwego, ale także dobrego. Bohater *Listów* to człowiek **dobry** w zwykłym, potocznym, a zarazem najgłębszym, filozoficznym sensie tego pojęcia. Jest „dobry”, ponieważ żyje w zgodzie z żoną i kolegami, sumiennie wypełnia zawodowe obowiązki, angażuje się, pracuje na rzecz innych ludzi, ma do nich zaufanie; jest także „dobry”, ponieważ wierzy, że w każdej sytuacji „można coś zrobić dobrego”, wszelkie swoje działania orientuje więc moralnie i nie wątpi w słuszność takiego postępowania. I właśnie taki człowiek zostaje niewinnie oskarżony.

Zgodnie z logiką stosowaną przez adwokata Józefa K., „proces” bohatera Herberta pozo staje w fazie wstępnej i z tego powodu mężczyzna bardziej nam przypomina innego oskarżonego z dzieła Kafki, kupca Blocka. Historia tego „małego” Józefa K. (w jednej ze scen siedzą tak blisko siebie, że tworzą niemal jedną osobę) dostarcza Herbertowi kilku innych, ważnych motywów: „proces” Blocka zaczął się po śmierci jego żony, metodą kupca w dochodzeniu sprawiedliwości jest pisanie wniosków, najważniejszym zaś skutkiem jego „procesu” staje się zawodowa i społeczna degradacja, którą bohater Kafki nazwie *upadkiem*. Block jest też szczególnie uwrażliwiony na irracjonalną stronę sytuacji, w jakiej się znalazł, a jego prawdziwą obsesją staje się *spojrzenie* innych ludzi, za pomocą którego potrafią oni rozpoznać w twarzy człowieka jego winę. I właśnie motywy upadku i spojrzenia odgrywają w rekonstruowanej „autobiografii bohatera *Listów* rolę szczególną.

Patrząc na swoje życie z perspektywy czasu spędzonego w szpitalu, bohater Herberta świadomie przedstawia je jako ciąg *zdarzeń degradujących i pogrążających go w nieszczęściu* (z jednym epizodem, który – jak w greckiej tragedii – pełni w jego opowieści rolę perypetii: przywraca bohaterowi nadzieję, by tym mocniej odczuł on swoją życiową klęskę). „Autobiografia” bohatera *Listów* jest więc opowieścią o upadku w takim rozumieniu, jakie temu biblijnemu mitowi nadał Kafka, a później egzystencjaliści (przede wszystkim Camus), wybijając w nim *absurd* niewinnego oskarżenia i *skandal* niezawinionego cierpienia. Upadek ów, wpisany w realia życia zwykłego, szarego mieszkańca socjalistycznego „raju”, dokonuje się tu w sześciu etapach. Najpierw mężczyźnie umiera żona. Potem zostaje on przeniesiony na niższe stanowisko magazyniera i wykwaterowany do mniejszego mieszkania. Skrzywdzony, ale nadal pogodzony z losem, usiłuje odbudować swój dom i stara się o adopcję dziecka (wcześniej wspomina też o zmarłej w czasie wojny córeczce). Po kilku odwiedzinach małego Piotrusia, popada w kolejne nieszczęście – zostaje oskarżony o finansowe machlojki w pracy. Najpierw zabiega o wydanie oficjalnego wyroku w swojej sprawie, gdy ten nie zapada, zaczyna pisać „listy i wyjaśnienia”. Wysła je „do wszystkich”, nawet do ministra obrony naro-



dowej (co po czasie uzna za „trochę nieprzytomne”)<sup>9</sup>. Kłopoty w pracy powodują, że jego ukochany Piotruś zostaje mu odebrany. Tego nieszczęścia mężczyzna nie wytrzymuje. Wiedząc o przygotowywanym dla niego wymówieniu, krzyczy na zebraniu partyjnym i stamtąd zostaje zabrany do zakładu psychiatrycznego. Gdy z niego wychodzi, otrzymuje nową pracę, „gorzej płatną, głupią, ale bez odpowiedzialności”, z czego – jak słyszymy – jest jednak zadowolony. Może teraz zająć się swoją nową pasją – filatelistyką, ale w tym miejscu kończy się jego „autobiografia”, a zaczyna opowieść o dniu dzisiejszym.

Tylko raz bohater Herberta mówi o winie własnej, a nie innych ludzi. Kiedy kierownik domu dziecka decyduje się oddać mu chłopca „na okres próbny”, dochodzi do sytuacji, która przerasta jego możliwości „interpretacyjne”, jednak pod względem etycznym zostaje przez niego świetnie rozpoznana.

„I wtedy zdarzyła się rzecz, nie umiem znaleźć słowa, ale to nie powinno się zdarzyć. Kierownik zostawił mnie na chwilę samego. A potem wrócił, a z nim kilkunastu chłopaków. Ustawił ich pod ścianą, a ja miałem wybierać. Myślałem, że się zapadnę pod ziemię. Chłopcy patrzyli na mnie wrogo, a właściwie zupełnie na mnie nie patrzyli.

Zrozumiałem wówczas, jakim podłym stworzeniem jest człowiek. Bo ja zamiast przerwać tę okropną scenę, zacząłem naprawdę wybierać. Jeden mi się nie podobał, bo był rudy, inny, bo za gruby, jeszcze inny, bo miał siniec pod okiem.

Ja naprawdę nie jestem sentymentalny. Widziałem wojnę, widziałem śmierć. Ale dzieci, przynajmniej dzieci, u diabła, powinny być równe. Wszystkie dzieci są takie same (...)”

To niezwykle ważny fragment monologu mężczyzny. Oto człowiek skrzywdzony sam krzywdzi. Czyni to rzecz jasna absolutnie wbrew swoim zamiarom, w sytuacji, która kompletnie go zaskakuje, a przez to nie daje mu czasu na refleksję moralną, a jednak – czyni. Jadąc po chłopca, mężczyzna słyszy w autobusie, że dom dziecka to „szkoła bandziorów”, pełen małych złodziei i prostytutek, mimo to nie zawraca z drogi. Potem, nadal wierząc, że zawsze „można coś zrobić dobrego”, znosi obłudną i odstręczającą mowę kierownika domu dziecka. Jest wytrwały, zdecydowany i pewny swoich dobrych intencji, by nagle doświadczyć rzeczywistego *upadku*, to znaczy – według religijnej wykładni określanego tym słowem zdarzenia – w samym środku dobra (adopcja sieroty!) *popaść w zło*.

---

<sup>9</sup> W pierwodruku *Listów* mowa jest tylko o „Ministrze”. Usunięcie jego pełnego tytułu jest jedynym śladem ingerencji cenzury w tekst Herberta. Ingerencja burzy oczywiście logikę wyводу bohatera. Dlaczego jednak ten skrzywdzony księgowy w autorskim maszynopisie utworu zwraca się do ministra obrony narodowej? Chyba tylko dlatego, że w nazwie tego ministerstwa znalazło się słowo „obrona”.

Przejmujące słowa mężczyzny: „Zrozumiałem wówczas, jakim podłym stworzeniem jest człowiek”, kierują myśl interpretatora *Listów* ku chrześcijańskiej koncepcji natury ludzkiej, a zwłaszcza ku idei grzechu pierworodnego. W domu dziecka mężczyzna przekonuje się przecież, że każdy człowiek, wbrew swoim najgłębszym intencjom, zdolny jest do czynu niemoralnego. Ta ubolewania godna zdolność należy do istoty człowieka jako „stworzenia” niedoskonałego, *upadającego* właśnie (jak upadł Adam w raju, ściągając na siebie karę śmiertelności). Gdy skutki czynów niemoralnych skupią się na jednym człowieku, staje się on ofiarą nieszczęścia. Jednak w odczuciu bohatera *Listów* ludzka zdolność do czynienia zła nie tłumaczy cierpienia, a zwłaszcza w żaden sposób go nie usprawiedliwia. Mówiąc: „Ja naprawdę nie jestem sentymentalny. Widziałem wojnę, widziałem śmierć. Ale dzieci, przynajmniej dzieci, u diabła, powinny być równe. Wszystkie dzieci są takie same” mężczyzna protestuje przeciwko kondycji człowieka *upadającego*, a przez to cierpiącego; podobnie jak bohaterowie Camusa kondycję tę poczytuje za skandal. W sobie samym znajdując winowajcę, przynajmniej w dzieciach pragnąłby ujrzeć naturę wolną od zła i bólu. Oskarżony, ale oskarżony przez siebie samego, atakuje. A wtedy z jego monologu – jak z pudełka! – wyskakuje diabeł! Przyjdzie nam się jeszcze nim zająć.

Wewnętrzny protest mężczyzny przeciwko cierpieniu pogłębia krzywda doznawana przez niego w szpitalu psychiatrycznym. W bohaterze *Listów* rodzi się przeświadczenie bolesnego *absurdu* życia w nieustannym oskarżeniu. „Najgorsze było to – tłumaczy bohater *Listów* – że teraz mogli powiedzieć wszystko, że zabiłem żonę, że znęcałem się nad Piotrusiem, że kradłem pieniądze, że planowałem zamach stanu. Mogli powiedzieć wszystko, a ja nie mogłem się bronić”. Niemożliwość obrony już wcześniej uczyniła mężczyznę „wariatem”, nikt przecież nie chciał go wysłuchać ani wesprzeć. Teraz jednak prowadzi go do prawdziwej „śmierci cywilnej”: „Zabierają panu przeszłość, nazwisko, zasługi i jest pan w oczach wszystkich wariat”. Podobnej „śmierci”, choć w zupełnie innych okolicznościach i niejako na własne życzenie, doświadczył Clemence z *Upadku* Camusa, także uginając się pod oskarżającym spojrzeniem innych ludzi.

Tak jak wcześniej miłość do Piotrusia, tak teraz przyjaźń do kolegów z sali szpitalnej uchroniła bohatera *Listów* od ostatecznej rozpacz. Kim jednak jest człowiek, który swój wielomiesięczny pobyt w szpitalu psychiatrycznym kwituje słowami: „Ale z perspektywy czasu widzę, że ten okres był dla mnie lepszy niż na wolności. Ja mówię zupełnie szczerze i każdy może mnie potępić. Chcę Panu to wytłumaczyć: po prostu zwolnili mnie od obowiązku, od walki o moją pracę i prawdę. / Dokładnie kiedy odzyskałem równowagę między tym światem wariatów i sobą – zwolnili mnie”? Tak jak wcześniej „zwolniono” go z pracy, tak teraz „zwolniono” go z „obowiązku” i „walki” o „pracę” i „prawdę”. Nie musi już walczyć, ponieważ pobyt w zakładzie niejako rozwiązuje jego sprawę. Patrząc na utwór Herberta z „kafkowskiej” perspektywy, szpital jest zastęp-

czym sądem, a zarazem więzieniem. Dla świata zewnętrznego pobyt mężczyzny w zakładzie przesądza o jego winie, ale też od winy go uwalnia, a wszystko to dzieje się niejako poza bohaterem, choć oczywiście bardzo dotkliwie go angażuje. Czy mężczyzna jest więc człowiekiem pokonanym? Tak, ponieważ wbrew prawdzie uznano go za winnego i zastosowano wobec niego karę. Nie, ponieważ nigdy nie przyznał się do winy. Tak naprawdę jednak, nigdy nikogo to nie obchodziło. Problemem był bunt mężczyzny i został on stłumiony. Po opuszczeniu szpitala bohater Herberta zgadza się na bierną egzystencję „cywilnego trupa”, z ulgą przyjmując życie bez przeszłości, wyboru i odpowiedzialności. Jego opowieść o szczęśliwym życiu filatelisty bardziej nami wstrząsa niż relacja z zakładu dla nerwowo chorych, gdzie przeżył koszmar. Wypowiada ją przecież człowiek, który wie, że stracił swoją „pracę i prawdę”, a mimo to wydaje się być naprawdę szczęśliwy!

Pamiętajmy jednak o lęku mężczyzny. Herbert daje w *Listach* precyzyjny opis stanu głębokiej depresji, w jakiej pogrążył się jego bohater. Tofranil, silny lek antydepresyjny, stan ów miał zmienić i okazał się skuteczny. Przyczyną depresji mężczyzny była seria doświadczanych przez niego krzywd, jej skutkiem – wszechogarniający lęk. Po miesiącu lęk nie zniknął, ale pacjent poczuł się jednak „lepiej”. Po ukończeniu całej kuracji osiągnął równowagę psychiczną (mężczyzna nazwie ją „równowagą między tym światem wariatów i sobą”), to znaczy przestał się bać. Miejsce po lęku zajęło zobojętnienie – najważniejszy efekt działania tofranilu. Zobojętniały pacjent przestał zajmować się przyczyną swojej depresji, co więcej, stroni od niej, dobrze pamiętając katusze, jakie przeżywał. „Wyleczony”, tj. nieskory do walki, może opuścić szpital. Nie jest już bowiem niebezpieczny dla swoich krzywdzicieli. I rzeczywiście, mężczyzna nie chce nikogo oskarżać. Zbiera znaczki. A jednak nie przestaje zajmować się swoim nieszczęściem!

Co ostatecznie skłania tego „wyleczonego” mężczyznę do spotkania z Dziennikarzem? Wydaje mi się, że ciągle dręczące go pytanie o *przyczynę* doświadczonego nieszczęścia, przyczynę, która zaczyna mu się jawić jako siła nadrzędna i niezależna od degradujących go czynów i postaw innych ludzi. Pytania takiego ten były księgowy zadać nie potrafi. Stać go jednak na egzystencjalny protest, który – wędrując ku początkom problemu niezawinionego cierpienia – bardzo nam przypomina skargę biblijnego Hioba, z tą jednak różnicą, że nie jest on kierowany do Boga, ale do człowieka. Ten jednak nie jest w stanie mu odpowiedzieć! Przerażony? przestraszony? – milczy...

W zakładzie dla nerwowo chorych kształtuje się nie tylko świadomość, ale także nieświadomość bohatera *Listów*. Pogrążony w nieszczęściu, mężczyzna wypowiada „kafkowską” definicję swojego losu, by potem nadać swojej „autobiografii” kształt absurdałnego, bo niezawinionego *upadku*. To samo nieszczęście powoduje jednak, że w sposób o wiele mniej świadomy mężczyzna nasycy swoją opowieść serią zaskakujących figur i obrazów, które pozwalają spojrzeć na jego życie nie jak na egzystencjalny

*upadek*, ale jak na społeczne *wykluczenie*. W świecie „bez Boga” nieświadomą reakcją na skandal cierpienia jest fantazmat *plamiącej śmierci* i *zmayı zła*.

#### 4.

W horyzoncie opowieści bohatera *Listów*, na poziomie relacjonowanych przez niego „faktów”, sfera chrześcijańskiego *sacrum* praktycznie nie istnieje. Trudno powiedzieć, czy na pogrzebie jego żony był ksiądz, mężczyzna w każdym razie o nim nie wspomina. Podobnie wśród osób i instytucji, do których zwracał się w swojej sprawie, nie było ani duchownych, ani Kościoła. W początkowych partiach jego monologu istnieje fragment, który może tłumaczyć tę nieobecność. Mężczyzna mówi do Dziennikarza: „Ja wiem, że Pan jest od świata pracy, a nie od świata umarłych”, dając jemu i nam do zrozumienia, iż wie, z kim rozmawia. To przecież dziennikarz gazety ukazującej się w państwie socjalistycznym, które za swoją oficjalną ideologię uznało materializm historyczny. Na Kościół, księdza czy sakramenty, a co za tym idzie na zupełnie inną wizję świata (i praktykę życia), nie było w niej miejsca i być może dlatego mężczyzna o nich nie wspomina. Niewykluczone jednak, że nie robi tego z innych powodów. Bohater Herberta w dużej mierze należy przecież do świata reprezentowanego przez Dziennikarza, to człowiek pogodzony z rzeczywistością, w której przyszło mu żyć, akceptujący ją, a nawet przyjmujący za własną (wspomnienie sumiennej pracy i społecznej aktywności wydatnie wzmogło w nim poczucie doznanej krzywdy). Niegdyś działacz, aktywista, społecznik zaangażowany w organizację państwowych świąt, nie jest osobą, którą moglibyśmy podejrzewać o wiarę. Bóg w jego świecie to chyba wyłącznie zjawisko leksykalne: „tylko do Pana Boga nie napisałem, bo nie zdążyłem”, wyznaje, ironizując w ten sposób swoją „trochę nieprzytomną” postawę człowieka zbuntowanego. Niewykluczone, że w tym swobodnym stwierdzeniu kryje się jednak przeczucie prawdziwego błędu... Po doświadczeniach, które mężczyzna zapragnął zrelacjonować, bohater *Listów* nie jest jednak także kimś, kto żywiłby złudzenia co do oficjalnej ideologii (z jej „humanizmem” wypisanym wielkimi literami na ścianach dyrektorskich gabinetów). Swój dystans zaznacza dyskretną parodią wyrażenia „świat pracy”, należącego do podstawowego słownika marksizmu. Charakterystyczne, że czyni to poprzez zestawienie tej ideologicznej formuły z podobnie brzmiącą, ale pochodzącą z zupełnie innego języka, z którym jednak mężczyzna także niezupełnie się identyfikuje. „Świat umarłych” brzmi w jego monologu jak fragment jakiejś dawno zapomnianej mowy, która powraca w wypowiedzi mężczyzny przywołana zdarzeniem, któremu bohater *Listów* próbuje sprostać. Jest nim śmierć najbliższej mu osoby, żony. I właśnie wokół tej śmierci bohater *Listów* zakreśla znaczący krąg semantyczny.

Wehikułem nieświadomych fantazmatów są w *Listach* konwencjonalne porównania i metafory, kalki słowne, frazeologizmy, które jako zjawisko typowe dla mowy potocznej

świetnie funkcjonują w prostych wypowiedziach bohaterów sztuk. Intencją poety nie jest jednak ich kompromitacja, jak czyni to w swoich poematach i dramatach Tadeusz Różewicz. O ile dla autora *Grupy Laokoon* i *Spadania* językowe stereotypy są wyłącznie pustymi, bo nie odsyłającymi do żadnej rzeczywistości, konstrukcjami (leksykalną skorupą, którą należy rozbić, by się przekonać, że jest pusta), o tyle dla Herberta te same słowa, zwroty czy wyrażenia pełnią rolę językowe „ślada” treści nieuświadomianych, ale w sposób istotny kształtujących wyobraźnię – i postawę! – jego bohaterów. Biorąc frazes czy stereotyp za dobrą, bo znaczącą monetę, Herbert nie kompromituje też ludzi, którzy się nim posługują. Monologujący wdowiec nie jest w jego słuchowisku „śmiesznym staruszkim”, który nadużywa słów, by ukryć swoje grzeszki i perwersje. Jest godnym współczucia prostym człowiekiem, który świadomie i nieświadomie zmaga się z zagadką swojego losu. Prześledźmy, jak działa jego fantazmatyczna wyobraźnia.

„Kiedy wróciłem z pogrzebu, zadzwonił telefon. Myślałem, że to przyjaciel lub znajomy. To był obcy głos. Ten **ludzki** głos mówił”. Wiemy, że mężczyzna opowiada o tym zdarzeniu z czasowego dystansu, dopiero teraz, gdy wszystko już ma przemyślane, może tak powiedzieć. Nie znaczy to jednak, iż wtedy nie mógł tego tak przeżyć. Propozycja złożona mu przez handlarza ubrań po umarłych wstrząsnęła nim („Odłożyłem słuchawkę, ale nie miałem siły powiesić”) i mogła być odebrana jako właśnie nieludzka ingerencja w prywatność dotkniętego nieszczęściem człowieka. Teraz bohater Herberta używa określenia „ludzki” w ironiczny sposób, mówiąc w istocie: „ktoś, kto składa taką ofertę, nie może być człowiekiem”, lub też: „człowiek, który dopuszcza się takich rzeczy, traci swoje człowieczeństwo”. W obu wypadkach użycie przymiotnika „ludzki” implikuje jakąś drugą, nie-ludzką właśnie stronę istnienia, którego częścią jest człowiek. Kontekst dalszych słów mężczyzny wzmacnia to przeświadczenie: „On jeszcze mówił i mówił jakby z daleka, **jakby z piekła**”. Żeby wyrazić ludzkie odczłowieczenie, mężczyzna mógł użyć innego języka np. powiedzieć o zezwierzęceniu handlarza. Nie czyni tego jednak, ujawniając zupełnie inny wymiar ludzkich doświadczeń. Najbardziej istotne jest to, że w jego zachowaniu i wypowiedzianych słowach – obok świadomości nieodwracalności zdarzeń – kryje się niemożliwy do opanowania, całkowicie obezwładniający, irracjonalny lęk. Telefon handlarza mężczyzna przeżył tak, jakby to samo piekło upomniało się o rzeczy zmarłej! Piekło to jest w *Listach* przestrzenią nieludzką i daleką, i jako takie stanowi symbol czegoś całkowicie obcego, a zarazem przerażającego, rzeczywistości, która za sprawą jednego telefonu z wielką gwałtownością wtargnęła w życie bohatera.

Słów mężczyzny nie motywuje wiara. Są one raczej leksykalnym znakiem pewnych archaicznych wyobrażeń, spychanych przez człowieka nowoczesnego w rejony podświadomości, a wydostających się stamtąd za sprawą szczególnie bolesnych, *granicznych* doświadczeń. O ich na poły świadomym istnieniu w wyobraźni mężczyzny świadczy

przede wszystkim obraz trupa, przywołany przez bohatera w związku z jego powrotem do pracy po śmierci żony: „Chciałem szybko zacząć coś robić, żeby już na mnie nie patrzyli, tak jak to ludzie patrzą na człowieka, który leży na ulicy, bo go tramwaj potrącił”<sup>10</sup>. Zanim przyjrzymy się temu wstrząsającemu obrazowi, zwróćmy uwagę na te fragmenty monologu, w których bohater opowiada o pierwszych dniach po śmierci żony.

Ten prosty człowiek wziął urlop, by „dojść do ładu ze sobą”, czyli uspokoić się, pogodzić z faktami, ale także „zrobić porządek” po stracie żony. Chodzi zapewne o te ubrania, których mężczyzna nie chciał oddać handlarzowi, choć ich widok będzie dla niego bardzo bolesny: „Najgorsze są pantofle. Pan nawet nie wie, panie redaktorze, ile takie pantofle mogą powiedzieć”. Wspomnienia wywołane widokiem rzeczy zmarłej bołą, jednak mężczyzna nie chce się ich pozbyć, wyczuwając jak gdyby, iż w ten sposób ostatecznie rozstałby się ze swoją nieżyjącą żoną. Nie robi więc z ubraniami żadnego „porządku”, co wkrótce się na nim „zemści”. Bohater *Listów* także po to bierze urlop, by po powrocie do pracy „wyglądać normalnie”. Z pozorów nic w tym dziwnego, a jednak ciekawe, że mężczyzna najpierw mówi o złym samopoczuciu, potem natomiast o wyglądzie, który niczego nie powinien zdradzać, być „normalny”, czyli taki jak dawniej. Czego właściwie obawia się ten człowiek? Czy przełożeni spostrzegą jego wyczerpanie i uznają, że nie nadaje się do pracy? Jak wiemy, tak właśnie się stało. Problem w tym, że dla mężczyzny „wyglądać normalnie” wcale nie znaczyło „wyglądać na wypoczętego”; znaczyło: „wyglądać tak, jakby się nic nie stało”. Ten człowiek wyraźnie wstydzi się śmierci żony, z zażenowaniem przyjmuje kondolencje kolegów, pragnąłby wcale nie mówić o zmarłej. W jego reakcji czai się jakiś wewnętrzny nakaz wycofania i milczenia, który w kulturach pierwotnych i tradycyjnych wyrażał się narzucaną żałobnikom regułą osobności<sup>11</sup>. Jego prawdziwą obsesją stają się jednak spojrzenia innych ludzi. By powiedzieć o tym, jak czuł się po śmierci własnej żony, gdy po kilkunastu dniach wrócił do pracy, mężczyzna przywołuje obraz „człowieka, który leży na ulicy, bo go tramwaj potrącił”. Tym samym identyfikuje się z obserwowanym przez ulicznych gapiów nieboszczykiem. Nie mówi jednak: „czułem się jak umarły”, mówi: „nie chciałyby, żeby patrzyli na mnie jak nieżywego”. Obraz ludzkich zwłok nie ewokuje więc w monologu poczucia utraty własnego życia (wywołanego np. rozpaczą), nie symbolizuje jakiegś ostatecznej, psychicznej czy duchowej zapaści bohatera, nie jest znakiem jego wewnętrznej „śmierci za życia”. Chodzi o coś innego. Mężczyzna obawia się spojrzenia, które mogłoby w nim coś dostrzec. Co takiego?

<sup>10</sup> W pierwodruku *Listów* i kolejnych wydaniach utworu pojawia się w tym zdaniu fatalny błąd. Zamiast zdania „żeby już na mnie nie patrzyli” (jak czytamy w rękopisie i autorskim maszynopisie) pojawia się zdanie „żeby już na nic nie patrzyli”, wypaczające sens wypowiedzi mężczyzny.

<sup>11</sup> „Milczenie żałobników skodyfikowane jest w wielu grupach etnicznych”, L.-V. Thomas, *Trup*, przełożył K. Kocjan, Łódź, 1991, s. 60.

Zapytajmy najpierw, co kieruje gapiami na ulicy, którzy uporczywie przyglądają się nieboszczykowi, co ich przyciąga do trupa? W jakiejś mierze współczucie, litość, chęć pomocy, przede wszystkim jednak – ciekawość. W czasach współczesnych i normalnych (tzn. niewojennych) trup to widok niecodzienny, rzadki, dla wielu całkowicie nowy, więc atrakcyjny, ciekawy. Trup to ktoś podobny, ale zarazem całkowicie inny od żywego, to człowiek, który przez minutę, dwie, trzy i aż do zabrania go z ulicy, nie oddycha, nie porusza powiekami, nie wykonuje żadnego gestu, nie patrzy i nie mówi. „Bezruch i hipotonia, całkowity brak odruchów i reakcji na bodźce cechują trupa”<sup>12</sup>. To, czego zazwyczaj nie widać, to także odsłonięta intymność nieboszczyka, jego powszechnie teraz dostępne dla gapiów ciało, nie tylko głowa, ręka, noga, ale także brzuch, piersi, genitalia; ciało często naruszone w swojej integralności, zniekształcone, o zmienionej barwie, ciało zamienione w przerażającą rzecz. Co kryje ciekawość gapiów pochyłonych nad taką martwą „rzeczą”? Po pierwsze: chęć ujżenia trupa jako obrazu biologicznego końca, który dotyczy każdego z patrzących. Trup to jakby wizerunek ich samych po śmierci, którego nigdy nie ujrzą za pomocą własnych zmysłów, a więc przechodzący do nich niejako „z tamtej strony”, choć przecież w istocie w całości należący do świata, w którym nadal żyją. Trup to odpowiedź na pytanie, „jaki będę, gdy mnie już nie będzie?”, odpowiedź wstrząsająca, gdyż już wczesne oznaki śmierci bardzo zmieniają ludzkie ciało i zapowiadają jego rozkład<sup>13</sup>.

Biologiczna dezintegracja umarłego, jego rozpoczynający się już w momencie zgonu rozkład, jest źródłem jednego z najsilniej utrwalonych wyobrażeń *śmierci, która brudzi*. „Odrażająca jest nie tyle nieczystość zgnilizny, co raczej brud, jaki reprezentuje, *brud śmierci*, który kala trupa i naraża na skalenie jego bliskich przez zakażenie”<sup>14</sup>. Patrzenie jest kontaktem bezpiecznym, dlatego tak atrakcyjnym. Natomiast niebezpieczny jest dotyk, fizyczna bliskość, jakiej doświadczają ludzie asystujący przy śmierci człowieka. Dotykając nieboszczyka, biorą niejako na siebie *brud* śmierci, która – sama niewidoczna – w ciele umarłego pozostawia swój ślad. Wydaje się, że to właśnie owo archaiczne poczucie *skalania śmiercią* skłania bohatera *Listów* do tego zaskakującego porównania kierowanych na niego spojrzeń kolegów do spojrzeń gapiów obserwujących trupa na ulicy.

Mężczyzna czuje się „jak trup” w oczach innych ludzi, ponieważ znalazł się w niebezpiecznej bliskości umarłego i nosi na ciele piętno śmierci. Wprawdzie zaplanował siedemnastodniowy urlop, by wrócić do dawnego wyglądu, niejako „oczyścić się” ze śladów śmierci, najwyraźniej jednak czegoś zabrakło w działaniu mężczyzny, skoro po powrocie do pracy tak bardzo przeszkadzają mu spojrzenia kolegów. „Tak więc trup jest

<sup>12</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 13-14.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 85.

nieczysty i objęty zakazem; chcąc go oczyścić, ukryć, kontrolować lub usunąć jego gnicie, ludzie wymyślili obrzędy nie tyle dla zmarłego, co dla siebie samych, aby uchronić się przed zakażeniem śmiercią”<sup>15</sup>. Pogrzeb żony bohatera *Listów* z pewnością został przeprowadzony z zachowaniem wszystkich reguł, jakie człowiek nowoczesny wprowadził na miejsce dawnych obrzędów (tworząc nierzadko ich świecki odpowiednik), a jednak mężczyzna nie wraca do pracy z poczuciem „oczyszczenia”. Miał za mało czasu? Zlekceważył jakieś reguły? O jakich regułach można jednak mówić w przypadku żałoby zwykłego księgowego, którego życie przypadło na środek XX w., w zrjonalizowanej Europie i Polsce realnego socjalizmu? Przecież nawet chrześcijański obrzęd pochówku nie nakazuje zakopania czy spalania rzeczy zmarłego, tych butów, sukien, bielizny, które nieustannie wpadają w ręce bohaterowi *Listów* i – brudzą go? zakazają? plamią?

„Już w początkach wieku XX wytworzył się mechanizm psychologiczny, który wyodrębnił śmierć spośród społeczeństwa, pozbawiał ją charakteru ceremonii, czynił ją aktem prywatnym, zastrzeżonym zrazu dla bliskich, z którego na dłuższą metę, kiedy hospitalizacja beznadziejnie chorych stała się czymś powszechnym, wyłączona została nawet rodzina” – pisze Philippe Aries w książce *Człowiek i śmierć*<sup>16</sup>. Łączność pomiędzy zmarłym i społeczeństwem do niedawna gwarantowała jeszcze żałoba, fizyczny znak wewnętrznego bólu po zmarłym, który dla ludzi współczesnych okazał się jednak nazbyt manifestacyjnym przypomnieniem o ich własnej śmiertelności. Dlatego został uznany za „nieprzyzwoity” i niemal całkowicie wyeliminowany. Aries pokazuje, jak od połowy wieku XIX śmierć w nowoczesnym społeczeństwie ulega potrójnej inwersji, stając się w naszych czasach prawdziwą „śmiercią na opak”. Po pierwsze, śmierć zostaje zepchnięta na margines życia społecznego – choroba staje się rzeczą wstydliwą i całkowicie prywatną, a umieranie dokonuje się w samotności i na uboczu. Po drugie, z obszaru publicznego znikają znaki śmierci – o jej istnieniu przestają przypominać nawet stroje i zachowanie ludzi osieroconych. Po trzecie wreszcie, od śmierci zostają odsunięci nawet najbliżsi krewni, rodzina – całkowita medykalizacja umierania uniemożliwia kontakt z umierającym, publiczna rekapitulacja życia chorego czy pożegnanie z odchodzącym stają się niemożliwe.

Według historyków kultury najważniejszą przyczyną eliminacji śmierci z życia społecznego, zarówno w przestrzeni realnej, jak i symbolicznej, był zanik wiary człowieka nowoczesnego w jakąkolwiek kontynuację życia po zgonie. Od czasów, kiedy filozofowie oświecenia ostatecznie zaprzeczyli istnieniu Boga i nieśmiertelnej duszy, usiłując radykalnie zmienić tradycyjny *dyskurs o umieraniu*, śmierć przestaje być tajemniczym aktem „przejścia”, którego metafizyczne znaczenie uzmysławia żyjącym cały system

<sup>15</sup> L.-V. Thomas, *Trup*, s. 94.

<sup>16</sup> P. Aries, *Człowiek i śmierć*, przełożyła E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 564.



rytuałów i skodyfikowanych zachowań<sup>17</sup>. Staje się natomiast coraz bardziej zatrważającą, a przez to coraz skrzętniej ukrywaną, manifestacją ostatecznego końca ludzkiej egzystencji. Ból, choroba, cielesna i umysłowa degradacja przypominają o nieprzekraczalnej granicy, jaką rozumowi, z jego wielkim projektem wolności jednostki od wszelkich, a więc także fizycznych ograniczeń, stawiają czas i biologia. Ciągłe nieskutecznym usiłowaniu naukowego „pokonania” śmierci od początku towarzyszą więc próby jej wymazania z indywidualnej i zbiorowej świadomości. Zdesakralizowana, wyrugowana z życia publicznego i zepchnięta do podświadomości, śmierć w wieku XX egzystuje pod postacią zaskakujących wyobrażeń, których kształt świadczy o paradoksalnym – zważywszy na stopień zracjonalizowania kultury europejskiej – regresie człowieka nowoczesnego w świat religijnej archaiki.

„Panuje opinia – pisze Aries o naszej współczesności – że publiczne okazywanie żałoby, a także zbyt uparte i długie prywatne jej zachowywanie jest czymś chorobliwym. Wybuch płaczu jest atakiem nerwowym. Żałoba jest chorobą. Ten, kto się z nią obnosi, daje dowód słabości charakteru (...). Czas milczenia nie jest okresem milczenia tego, kto jest w żałobie, wśród gorliwego i niedyskretnego otoczenia, lecz okresem milczenia tych, co go otaczają: telefon nie dzwoni, ludzie was unikają. Człowiek w żałobie odbywa **kwarantannę**. Zresztą wykluczony zostaje nie tylko on sam. Protest przeciwko śmierci nie ogranicza się do osób w żałobie i do przejawów tej żałoby: obejmuje wszystko, co styka się ze śmiercią i grozi »zarażeniem«. Uważa się, że żałoba i to, co się z nią łączy, jest zakaźną chorobą, której można się nabawić w pokoju umierającego lub zmarłego, nawet jeśli są nam obojętni, czy też na cmentarzu, gdzie nie spoczywa nikt z ich bliskich. Są miejsca, gdzie można się zarazić żałobą jak grypą”<sup>18</sup>. To właśnie przypadek bohatera *Listów*. Mężczyzna czuje się tak, jakby był nosicielem „wirusa” śmierci. O tym, że jest kimś w rodzaju żywego trupa, który zaraża, dowiedział się ze spojrzeń i reakcji innych ludzi, którzy szybko wykluczyli go ze swego grona jako człowieka *napiętnowanego*. „Kwarantanna” mężczyzny okazała się jednak niezwykle bolesna. (...)

## 5.

Nieświadomy fantazmat *śmierci, która brudzi* powoduje, że na dotykające mężczyznę nieszczęścia – począwszy od śmierci żony – zaczynamy patrzeć jak na serię społecznych wykluczeń. Ich celem będzie pozbawienie go dawnego miejsca (pracy i zamieszkania), możliwości stworzenia rodziny (odmowa adopcji dziecka), wypełniania jakichkolwiek funkcji społecznych (izolacja w zakładzie psychiatrycznym). Stosunek mężczyzny do wykluczenia pozostaje ambiwalentny. Świadomie buntuje się on przeciw-

<sup>17</sup> M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, rozdział *Oświecenie: śmierć zakwestionowana*, przełożyli T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Sencyszyn, Gdańsk 2005.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 569.

ko dotyczącej go krzywdzie, nieświadomie zaś zdaje się ją przyjmować jako rodzaj nadrzędnej konieczności. Wydaje mi się, że to właśnie ta ukryta treść psychiczna, manifestująca swoją obecność w przywołanych figurach językowych i wyobraźniowych, zdaje się decydować o jego ostatecznej zgodzie na życie bez walki. Gdzie szukać jej źródeł? W doświadczeniach szpitalnych bohatera. To właśnie tam, przeżywając swoją najgłębszą depresję, mężczyzna w nieświadomy sposób odpowiedział sobie na pytanie o nadrzędną przyczynę cierpienia. Imaginacyjny wzorzec *plamiącej śmierci* rodzi się bowiem z przeświadczenia o istnieniu transcendentnego względem ludzkiej woli zła, odczuwanego jako *zmaza*. Przeświadczenie takie stało się udziałem bohatera *Listów*.

Według Paula Ricoeura *zmaza* jest czymś, „co nie poddaje się refleksji, jest idea czegoś nieomal materialnego, co kała jak brud, co ma niewidzialne szkodliwe własności, a co jednocześnie działa na kształt jakiejś siły w polu naszej psychicznej i cielesnej zarazem egzystencji”<sup>19</sup>. Siła ta ma charakter zła substancjalnego, które obiektywnie istnieje w świecie, ale ujawnia się pośrednio, a mianowicie poprzez ludzkie nieszczęście. Fakt, że ktoś cierpi (traci najbliższe osoby, pracę, dom, zdrowie, wolność, życie) świadczy o tym, że złamał jakieś tabu, świadomie lub nieświadomie przekroczył jakiś zakaz. „Nieczystości nie mierzy się intencją sprawcy poczuwającego się do odpowiedzialności – tłumaczy Ricoeur, rekonstruując ideę zmazy, ale obiektywnym pogwałceniem zakazu”<sup>20</sup>. Nieszczęście nie jest więc karą za czyn nieetyczny, ale objawem niedozwolonego kontaktu ze sferą dla człowieka zakazaną, a przez to „nieczystą”. Samo jej istnienie nie gwałci jeszcze porządku „czystości”, w którym funkcjonuje człowiek. Dopiero złamanie reguł życia wspólnotowego uwalnia niejako „brud”, czyli zło. Za złamane tabu płaci się więc najwyższą karę, której cień, jak tłumaczy Ricoeur, „padnie na samo źródło zakazów” – sacrum. „Oglądane z perspektywy pomsty i cierpienia antycypowanego w zakazie, sacrum objawia się jako nadludzka potęga niszcząca człowieka”<sup>21</sup>.

Wydaje mi się, że właśnie takie „spowite mrokiem doświadczenie sacrum” stało się fundamentalnym, *granicznym* doświadczeniem bohatera *Listów*. Miało ono miejsce w zakładzie dla nerwowo chorych i bezpośrednio wiąże się z lękiem pacjenta. „Lęk przed nieczystym i obrzędy oczyszczenia leżą u podłoża wszystkich naszych uczuć i wszystkich zachowań związanych z przewiną” – czytamy u Ricoeura<sup>22</sup>. Absurd niesprawiedliwego oskarżenia rujnuje całe życie mężczyzny i, niczym bohatera *Procesu*, zmusza do usilnego szukania własnej winy. Ponieważ jednak mężczyzna nie popełnił żadnego przestępstwa, wina ta staje się dla niego coraz bardziej irracjonalna, a przez to wywołuje coraz większy lęk, z którego wykluwa się naraz jakaś obiektywnie istniejąca

<sup>19</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przełożył S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 27.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 27.

rzeczywistość. Zwracając się do dziennikarza, mężczyzna powie o „strachu przed czymś **nieokreślonym**”, ale – istniejącym. Wszystko, co przeżył w szpitalu psychiatrycznym, mężczyzna uzna na wstępie za „gorsze niż śmierć”, gorsza od śmierci fizycznej jest zaś tylko śmierć duchowa i właśnie lęk przed taką śmiercią zdominuje życie bohater Herberta. „Lęk przez „nieczystym” przypomina strach: jest to lęk przed czymś, co grozi poprzez cierpienie i śmierć **ubytkiem istnienia i utratą osobowego rdzenia**”. Ostatecznie bohater *Listów* uniknął takiego losu. Zbliżył się jednak tak bardzo do tego, co istnieje poza światem ludzi, co bezinteresownie krzywdzi, i co wywołuje straszliwy lęk, że od tej pory nieusuwalnym składnikiem jego życia stanie się na poły świadome, archaiczne i obce wierze chrześcijańskiej (choć nieobce chrześcijańskiej symbolice) przeświadczenie o istnieniu w świecie transcendentnego i substancjalnego zła. Przeświadczenie to wzmacnia w mężczyźnie absurd *winy nieewidentnej*. Nieewidentnym winnym jest sam mężczyzna, któremu przecież nic nie udowodniono, ale także dyrektor – który „tylko” przenosi mężczyznę na niższe stanowisko, sąsiad-przyjaciel – który „tylko” doprowadza do zamiany mieszkania mniejszego na większe, koledzy księgowego – którzy „tylko” szepcą o jego winie, kierownika domu dziecka – który „tylko” cofa swoje pozwolenie na czasową opiekę, wreszcie lekarz – który „tylko” wykonuje swoje obowiązki psychoanalityka, zamykając uszy na słowa cierpiącego pacjenta. Któż więc naprawdę winny jest ludzkiego nieszczęścia? Spoza czynów o nieewidentnej klasyfikacji etycznej wyłania się nagle nieokreślona twarz fatum.

W najgorszej chwili swojego życia mężczyzna nie znajdzie obok siebie nikogo, kto pomógłby mu zrozumieć ów tajemniczy, oparty na winie i lęku, mechanizm powstawania fantazmatu *zmazy*. Szczęśliwie byli obok niego ludzie, którzy lęk przed transcendentnym złem pomogli mu przeżyć, jego przyjaciele, Mazurkiewicz, Profesor, Płaczka, Ciul, ludzie, którzy nigdy go nie oskarżali, za to cierpieli tak jak on, i jak on umierali z lęku przed „nieokreślonym”, ale realnym. Właśnie ta wspólnota strachu pacjentów szpitala psychiatrycznego budzi w mężczyźnie poetę: „Moi koledzy płynęli tym samym kursem, na wietrze strachu, pod wydętymi żaglami”. Jest to jedyny fragment liryczny w całym monologu mężczyzny. Jego metaforyka i rytm przywodzą na myśl język poezji samego Herberta, który w ten sposób zaświadcza o zupełnej wyjątkowości opisywanego doświadczenia, „sygnując” go niejako własnym stylem. A może także imieniem?

W ucieczce od „nieczystego”, mężczyzna szukać będzie sfery czystości i właśnie dlatego zaczyna kolekcjonować znaczki pocztowe. Ta z pozoru banalna czynność – zatrważający znak „śmierci cywilnej” bohatera *Listów* – zyskuje w jego opowieści zaskakujący, religijny wymiar. Porzuciwszy bunt, mężczyzna nadal nie zamierza wysłać listu do Pana Boga, w znaczkach znajduje jednak sferę nieskalanej, jasnej świętości! Filatelistyka daje mężczyźnie poczucie trwałości i niezmienności („Zbieram długie serie”), nadzieję na poznanie nieznanego, lepszego świata („Może wyjadę za granicę”), radość z przyna-

leżności do kręgu wtajemniczonych („Nie wiem, czy pan wie, panie redaktorze, co znaczy Magyar Beleuggyutjok Orszagos Szovetsege. Pan nie wie, a ja wiem”). Przede wszystkim jednak jest rzeczą „piękną” – a więc odwrotnością „brzydoty”, „czystą” – a więc odwrotnością „brudu” i „wymyślną” – a więc odwrotnością „nieodwracalnego”? Czyż w takiej postaci pasja mężczyzny nie staje się wielkim zaprzeczeniem śmierci?

Podobnie jak sztuka! Ale Herbert nie pisze monologu artysty, lecz byłego księgowego... Sądzę jednak, że powinniśmy traktować jego bohatera na równych prawach z Sokratesem czy Homerem. Także bowiem bohater *Listów*, przy całej swojej naturalistycznej rodzajowości, jest literacką i teatralną formą namysłu poety nad *tajemnicą zła*. „W gruncie rzeczy Herbert nie mówi nic innego, jak to, iż życie jest nieustanna torturą, a pod pozornie znaną i bezpieczną powierzchnią zjawisk kryje się ból i mord – pisze Andrzej Franaszek w *Ciemnym źródle*. „Bo też cierpienie, zło doznawane, czyli – by posłużyć się rozróżnieniem Leibnizańskim – *zło fizyczne*, prowadzi do pytań o *zło moralne* (którego jesteśmy sprawcami, które wyrządzamy innym) i wreszcie kryjące się u podstaw świata *zło metafizyczne*, a więc przenikającą rzeczywistość skazę, przyrodzoną ułomność, ograniczoność, śmiertelność”<sup>23</sup>. W monologu zwykłego księgowego Herbert pozwala nam dotknąć wszystkich trzech postaci zła, pokazując jednak, iż zło metafizyczne jest tak naprawdę *złem fantazmatycznym*. Wychodząc od zwykłej, „życiowej” historii skrzywdzonego księgowego, układa historię człowieka *niewinnie oskarżonego i skazanego na cierpienie*, która za sprawą przywołanych fantazmatów brudzącej śmierci, staje się opowieścią o człowieku *dotkniętym złą*. Monolog swojego bohatera bierze w kłamrę dwóch zatrwających doświadczeń *ciemnego sacrum*, by na koniec – nie bez ironii – zakreślić wąłą perspektywę ocalenia. (...)

**Stain. Phantasm of the transcendent evil  
in the “Letters from our readers” by Zbigniew Herbert**

In his essay, Jacek Kopciński touches the theme of suffer, evil and death in Zbigniew Herbert's *oeuvre*. The interpretation he proposes on one of the last radio dramas by Herbert (“Letters from our readers”, 1972), faces the condition of a man, calumniated and totally excluded, who is posing questions about the reasons of the harm he had come to. Kopciński's analysis reveals the presence of archaic phantasms of the “death that stains” and of the transcendent evil in the “Letters” character's imagination. Kopciński proposition submits the reason of the regressive phantoms appearance in “Letters” to be the contemporary human crisis of the religious awareness.

**Key words:** monodrama, symbolism of evil, existentialism, phantasm of death

<sup>23</sup> A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 37.