

STRESZCZENIE

Teatr w poezji Zbigniewa Herberta to temat rozprawy, za pomocą której staram się odsłonić związki twórczości lirycznej autora *Raportu z oblężonego Miasta* z teatrem. Przez słowo to rozumiem nie tylko rodzaj sztuki widowiskowej, która posługując się własnym systemem znaków, tworzy przed publicznością (widzami) fikcyjną rzeczywistość, opartą na działaniu aktorów, wcielających się w określone role, ale również to wszystko, co pojęcie to sobą konotuje. Teatr oznacza zatem także budynek teatralny z jego sceną, na której wystawia się spektakle, jak również tę część teatralnej budowli, gdzie siedzą widzowie. Przez teatr rozumiem również ukrytą za kulisami przestrzeń pozasceniczną, dookreślającą przestrzeń sceny, skąd wchodzi na estradę aktorzy, a także garderobę – miejsce, gdzie aktant dokonuje swej charakteryzacji, a niekiedy przygotowuje się do występu, nadscenie – przestrzeń nad górną ramą pudła sceny niewidoczną dla publiczności, gdzie zamontowane są urządzenia wyciągowe do wymiany dekoracji podnoszonych lub opuszczanych na sznurach, a także niektóre urządzenia akustyczne i oświetleniowe oraz każdą inną przestrzeń budynku teatralnego, w którym gra się spektakl. Teatr to również ludzie, którzy tworzą przed publicznością widowisko teatralne, tj. nie tylko aktor, odgrywający na scenie swą rolę, ale również ukryci przed wzrokiem widzów tacy twórcy spektaklu jak: reżyser, scenarzysta, scenograf, dekorator, sufler, inspicjent, realizator dźwięku, światła itd., bez których widowisko to nigdy nie powstałoby. Teatr konotuje też dzieło literackie – konkretny utwór – napisany z myślą o scenicznym wystawieniu – gatunek dramatu, w oparciu o który reżyser wspólnie z trupą aktorów i innymi pracownikami teatru tworzy spektakl i wystawia przed publicznością, poddając go najpierw intersemiotycznemu przekładowi.

Do podjęcia próby odsłonięcia związków twórczości lirycznej Zbigniewa Herberta z szeroko rozumianym teatrem skłoniły mnie poczynione obserwacje i przeprowadzone badania. Przyglądając się utworom dramatycznym poety, doszedłem do takich samych przekonań jak Anna Krajewska – autorka monografii o dramacie i teatrze absurdu w Polsce, która twierdzi, że niektóre dramaty Herberta „ujawniają liryczny rodowód”¹. Czytając z kolei

¹ Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 116.

eseje, prozę poetycką i teksty liryczne autora *Trenu Fortynbrasa*, zauważyłem podobnie jak wielu innych badaczy przed mną, że poeta konstruując swe wiersze, chętnie odwołuje się do poetyki dramatu i dramatycznego doświadczenia, a „ich literacką materię ujmuje w formę teatru”².

Prowadząc kwerendę, zwróciłem uwagę na to, że badacze zajmujący się twórczością liryczną poety posługują się najczęściej pojęciami: dramatyczność, dramaturgiczność, teatralność czy sceniczność wymiennie, co powoduje, że kategorie te nabierają charakteru wieloznacznego, czyniąc wyniki badań relatywnymi. Brak jednoznaczności stanowi z kolei przeszkodę dla podejmowania i prowadzenia dalszych dociekań w obszarze dyscypliny. Dlatego nie może dziwić, że uznałem za konieczne usunięcie tych przeszkód i najpierw podjąłem się uporządkowania definicji tych kategorii.

Dokonując kwerendy, zauważyłem również, że większość dotychczasowych badań miała charakter powierzchowny, prowadzony jakby na marginesie innych dociekań. Okazało się bowiem, że osoby badające teksty liryczne Herberta nie skupiły się na ukazaniu wszystkich rodzajotwórczych czynników, które sprawiają, że dany utwór konotuje sobą dramat, ale tych najbardziej reprezentatywnych elementów strukturalnych dramatu. Nie pokazano, jakie rodzaje dialogów czy monologów spotykamy najczęściej w wierszach poety. Nie wskazano, w których utworach poety spotykamy się z jednowątkową, skończoną i mającą charakter przyczynowo-skutkowy akcją, w której wyróżnić się da podstawowe jej momenty. Nie pokuszono się o pokazanie rozmiarów, jakie może w wierszach Herberta osiągnąć tekst poboczny, ani wszystkich pełnionych przez didaskalia funkcji. Nie przebadano też pod kątem związków wierszy poety z dramatem całej twórczości lirycznej poety, a jedynie wybrane jego wiersze.

Przeprowadzając kwerendę, doszedłem też do przekonania, że badania, których celem było ukazanie związków i zależności pomiędzy tekstami lirycznymi poety a wybranymi gatunkami dramatu były pobieżne, ograniczone, mało przekonywające lub zupełnie nietrafne. Niektórzy badacze próbujący odsłonić dramatyczno-teatralny charakter tekstów lirycznych poety wzięli bowiem pod uwagę również te wiersze Herberta, które mają charakter narracyjny, jakby zapominając, że moment wypowiedzania tekstu w utworze o cechach dramatu musi być równoznaczny z czasem rozgrywania się ukazanych w nim zdarzeń. Ci zaś, którzy próbowali udowodnić, że pochodzący z tomu *Napis* (1969) liryk *Prolog* został wystylizowany na antyczną tragedię, zwrócili uwagę jedynie na wybrane cechy konstrukcyjne

² Zob. A. Krajewska, *Teatralna persona [w:] Czytanie Herberta*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 179.

utworu, nie odnieśli się natomiast do tak istotnej dla funkcjonowania tego gatunku kategorii opisowo-interpretacyjnej jak transcendencja, co nie dało przekonującego dowodu na to, że utwór ten posiada cechy tragedii.

Badając twórczość liryczną Herberta, ustaliłem też, że w sposób niewystarczający odsłonięto związki wierszy poety z teatrem. Nie zwrócono uwagi na funkcjonowanie w utworach Herberta takich podstawowych elementów strukturalnych teatru jak: aktor, widz, reżyser czy scenarzysta. Nie pokazano werbalnych czy pozajęzykowych znaków, którymi posługują się aktorzy grający role w spektaklach autora *Pana Cogito*. Nie pokuszono się o ukazanie w utworach lirycznych poety wyglądu przestrzeni scenicznej czy dookreślającej jej przestrzeni mówionej. Chociaż zwrócono uwagę na to, że poeta stworzył wiersze oparte na dwóch sposobach gry aktorskiej, tj. metodzie rosyjskiego reżysera Konstantego Stanisławskiego, polegającej na pełnej identyfikacji z postacią oraz grze z dystansem, opracowanej przez Bertolda Brechta, to jednak nie udowodniono tego na konkretnych przykładach wierszy. Nie podjęto się również ukazania przestrzeni teatralnej, w której rozgrywane są utwory liryczne Herberta, ani pozasceniczych miejsc, gdzie spotkać można aktora i reżysera podczas ich pracy, co znajduje odzwierciedlenie w tekstach lirycznych poety.

Aby odkryć związki łączące twórczość liryczną Herberta z teatrem i dramatem, posłużyłem się analizą i interpretacją oraz opisem – metodami badawczymi, utrzymanymi w tradycji semiotyczno-strukturalnej, a także narzędziami – pojęciami powstałymi w wyniku uporządkowania definicji takich kategorii jak: dramaturgiczność, dramatyczność i teatralność.

Moja dysertacja składa się z pięciu rozdziałów: dwóch teoretycznych i trzech badawczych. Swą pracę rozpocząłem od przedstawienia stanu badań nad dramatyczno-teatralnymi aspektami twórczości lirycznej Herberta. Temu zagadnieniu poświęciłem pierwszy rozdział pracy. W nim zobrazowałem to wszystko, co dotąd ustalono na temat zależności pomiędzy wierszami poety a dramatem i teatrem oraz wykazałem to, czego dotąd nie powiedziano.

W rozdziale drugim przedstawiłem wieloznaczny i relatywny charakter takich kategorii jak: dramatyczność, dramaturgiczność i teatralność, którymi dotychczas posługiwano się, a następnie podjąłem się ich uporządkowania. Definiując na nowo powyższe kategorie, stworzyłem narzędzia badawcze, którymi w dalszej części pracy posłużyłem się, aby odkryć związki i zależności pomiędzy twórczością liryczną poety a teatrem i dramatem.

W rozdziale trzecim pokazałem, w jaki sposób struktura dramatu, rozumianego jako rodzaj literacki, objawia się w niektórych tekstach lirycznych poety. Przedstawiłem modusy ujawniania się podmiotu dramatycznego i wskazałem funkcje, jaką pełnią w wierszach

Herberta didaskalia. Scharakteryzowałem rodzaje dialogów i monologów – podstawowych form wypowiedzi dramatycznych, którymi posługują się postaci z utworów lirycznych poety oraz pokazałem wiersze, które wpisują się w model jednowątkowej, skończonej i mającej charakter przyczynowo-skutkowy akcji, typowej dla idealnego modelu dramatu oraz te, które od niego odbiegają.

W rozdziale czwartym przedstawiłem te wiersze, które w wyraźny sposób zbliżają się do gatunków dramatycznych (tragedii, misterium, moralitetu, dramatu romantycznego i monodramu), stanowiących świadectwo dramatyczności, przez którą rozumieć należy wizję świata i ludzkiej egzystencji, zgodnie z jaką zdany jedynie na siebie człowiek, chociaż świadom tego, że w jego rękach leży zguba lub ocalenie, nie może w życiu uniknąć tragedii, rozumianej jako: zło, cierpienie czy śmierć.

W rozdziale piątym odsłoniłem z kolei związki i zależności pomiędzy utworami lirycznymi poety a teatrem. Przedstawiłem, w jaki sposób w wierszach poety funkcjonują tak istotne komponenty teatru jak: aktor, widz, reżyser czy scenarzysta. Dowiodłem, że struktura teatru przejawia się w tekstach lirycznych Herberta poprzez realizację ich fabuły w konkretnej przestrzeni teatralnej i scenicznej oraz dookreślającej tę drugą przestrzeni mówionej, a także mnożenie w wierszach poety iluzji teatralnej. Pokazałem, że aktorzy wcielający się w postaci z wierszy poety posługują się całym wachlarzem werbalnych i pozajęzykowych znaków. Udowodniłem, że kategoria teatralności realizuje się w utworach lirycznych poety również poprzez odwołanie się do dwóch sposobów gry aktorskiej: metody Konstantego Stanisławskiego i metody Bertolda Brechta. Wykazałem, że struktura teatru realizuje się w wierszach Herberta również poprzez ukazanie innych miejsc pracy aktora czy reżysera.

W toku pisania pracy doszedłem do ogólnego wniosku, że teksty liryczne Zbigniewa Herberta posiadają dramatyczno-teatralny charakter. Mówiąc inaczej, wiersze poety wpisują się w strukturę dramatu, rozumianego jako rodzaj literacki, posiadają cechy gatunków dramatu, ukazujących taką wizję świata i ludzkiej egzystencji, zgodnie z którą człowiek, nie może w życiu uniknąć tragedii: zła, cierpienia czy śmierci, i mają strukturę teatru, rozumianego jako rodzaj sztuki widowiskowej.

Badając teksty liryczne poety, doszedłem również do wielu wniosków szczegółowych. Zauważyłem, że w wierszach Herberta podobnie jak ma to miejsce w dramacie objawia się podmiot dramatyczny, który swoje istnienie sankcjonuje pojawieniem się w utworze literackim didaskaliów, tj. tekstu pobocznego wypowiedzianego w formie bezosobowej i czasie teraźniejszym, zawierającego informacje niezbędne dla zrozumienia treści utworu, jakie jednak nie pojawiły się w kwestiach wypowiedzianych przez poszczególne postaci.

Dostrzegłem, że w utworach lirycznych Herberta, didaskalia pojawiają się w formie zdegradowanej do niezbędnego minimum, mniej lub bardziej rozbudowanej oraz obejmującej całość lirycznego tekstu. Didaskalia w postaci zdegradowanej oraz mniej lub bardziej rozbudowanej towarzyszą innym formom wypowiedzi, zazwyczaj typowym dla dramatu, tj. dialogom lub monologom, tworząc wespół z nimi tekst wiersza.

Badając twórczość liryczną Herberta, zauważyłem, że obejmującymi całość lirycznej wypowiedzi didaskaliami poeta posługuje się w tych utworach lirycznych, które na wzór dramatu ukazują skończoną, jednowątkową akcję, będącą efektem ścisłego zązębiania się zdarzeń, pozostających wobec siebie w porządku przyczynowo-skutkowym, z wyraźnie zaznaczonymi jej poszczególnymi momentami, w szczególności: konfliktem, będącym motorem dalszego biegu wydarzeń, jego rozwiązaniem, punktem kulminacyjnym czy perypetią. Przykładem takiego wiersza jest liryk: *Nike która się waha*.

Dostrzegłem, że wyłącznie za pośrednictwem didaskaliów tworzy Herbert również scenariusze pantomimicznych przedstawień, które nie wpisują się w schemat arystotelesowskiej akcji, ale przedstawiają historie tragiczne, z jakiegoś powodu ważne i istotne lub tragikomiczne. Przykładami wierszy, które zaliczymy do pierwszej grupy liryków, są: utwór *Dwunaste piętro*, ukazujący samobójczą śmierć czołowego skamandryty Jana Lechonia i liryk *Przesłuchanie anioła*, który odczytać należy jako aluzję do interogacji młodzieży walczącej podczas wojny w szeregach AK przez komunistycznych oprawców. Do drugiej grupy liryków zaliczyć należy choćby wiersz *Brak węzła*, stanowiący reinterpretację mitu o Agamemnonie, Klitajmestrze i jej kochanku Ajgistosie, za pomocą której poeta dokonuje konfrontacji pomiędzy zachowaniami z przeszłości a współczesnymi.

Zauważyłem też, że za pomocą didaskaliów, wzbogaconych o krótkie dialogi lub monologi poeta konstruuje steatralizowane ekfrazy (*Tomasz*) i hypotypozy (*Madonna z lwem*), nierzadko wykraczające treścią poza ramę dzieła. Zwróciłem też uwagę na to, że wyłącznie za pomocą tekstu pobocznego Herbert buduje sceny, tworzące poszczególne momenty w jednowątkowej akcji utworów. Dowód na to odnajdziemy w liryku *Dedal i Ikar*, będącym w przekonaniu autora alegorią, za pomocą której poeta stara się ostrzec młodych przed „ukąszeniem” materializmem dialektycznym. Przedstawiony za pośrednictwem tekstu pobocznego obraz śmierci Ikara, nazwany przez poetę *Opisem katastrofy*, jest rozwiązaniem konfliktu między tytułowymi bohaterami liryku, który ujawniony został w stanowiącym ekspozycję dialogu, jaki rozpoczyna utwór. W lirykach: *Mademoiselle Corday* czy *Colantonio – S. Geronimo e il Leone* didaskalia tworzą ekspozycję, w wierszu *Pan Cogito* opowiada o

kuszeniu Spinozy – epilog, a w *Grze Pana Cogito* – ekspozycję pod postacią konfliktu, rozwinięcie akcji i jej rozwiązanie.

Badając twórczość liryczną poety, dostrzegłem również, że posługując się didaskaliami, Herbert powołuje do istnienia wypowiadającą się postać/postaci i oddaje jej/im swój głos. Pełniący w wierszach autora *Trenu Fortynbrasa* tę samą funkcję co w dramacie (określają miejsce i czas zdarzeń, charakteryzują postaci, nazywają je z imienia, określają pantomimikę, wskazują rekwizyty itp.) tekst poboczny pozwala również poecie skondensować treść utworu na niewielkiej przestrzeni kilkudziesięciu wersów.

Spostrzegłem, że struktura rodzajowa dramatu realizuje się w lirykach Herberta również w ten sposób, że powołane przez poetę do życia działające postaci posługują się podstawowymi formami podawczymi typowymi dla dramatu, tj. dialogiem i monologiem.

Badając wiersze autora *Labiryntu nad morzem* zauważyłem, że za wyjątkiem stychomytii, poeta pozwala wykreowanym przez siebie postaciom scenicznym wypowiadać się w zasadzie za pośrednictwem wszystkich znanych odmian dialogu i monologu, które spotykamy w dramacie. Dostrzegłem, że z upodobaniem Herbert sięga po te formy scenicznej wypowiedzi, które niejako z góry narzucają dystans pomiędzy aktorem a widzem tj. monolog dramatyczny, monolog dialogizujący, dialog czynnościowy, dialog konwersacyjny, tyradę, jak i te ich warianty, które zezwalają na przełamywanie teatralnej iluzji tj. *apart* czy parabazę.

Doszedłem do wniosku, że wszystkie warianty dialogów wypowiedziane przez wykreowane postaci pełnią w tekstach lirycznych poety przede wszystkim funkcję dramaturgiczną, najczęściej konfliktotwórczą. Bywa, że dialog toczący się pomiędzy bohaterami przynosi również rozwiązanie konfliktu. Tak jest choćby w liryku *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. Funkcję dramaturgiczną pełni w tekstach Herberta również monolog dialogizujący. On też przybiera najczęściej charakter konfliktotwórczy. W wypowiedziach monologicznych o charakterze parabazy i *apartu*, którymi posługują się stworzone przez poetę postaci, dominuje funkcja charakteryzująca, chociaż często pośrednio ukazuje ona konflikt wewnętrzny bohatera. Tak jest w przypadku liryku *Mona Liza*. Charakteryzująca Giocondę wypowiedź na stronie ujawnia rozczarowanie przybyłego zza żelaznej kurtyny „pielgrzyma” nie tyle obrazem, co Zachodem, którego dzieło włoskiego mistrza jest symbolem. W monologach scenicznych zaś funkcja dramaturgiczna, charakteryzująca i informacyjna wzajemnie się uzupełniają, chociaż w liryku *Raport z oblężonego Miasta* ta pierwsza zdaje się dominować nad pozostałymi.

Badając teksty liryczne Herberta, zauważyłem, że wyłącznie w oparciu o dialog lub monolog nie udało się poecie zbudować tekstu lirycznego, który na wzór dramatu ukazywałby

skończoną, jednowątkową akcję, będącą efektem ścisłego zazębienia się zdarzeń, pozostających wobec siebie w porządku przyczynowo-skutkowym, z wyraźnie zaznaczonymi jej poszczególnymi momentami. *Raport z oblężonego Miasta* jest przykładem tego liryku, którego jednowątkową akcję w oparciu wyłącznie o monolog rozbudował Herbert najbardziej, gdyż ukazał nie tylko konflikt wewnętrzny bohatera, ale również próbę jego rozwiązania.

Zauważyłem, że dramaturgiczny charakter wierszy poety objawia się również w ten sposób, że spora liczba jego tekstów lirycznych charakteryzuje się typową dla idealnego modelu dramatu akcją. W zdecydowanej większości przypadków akcja utworów lirycznych autora *Jaskini filozofów* ma charakter skończony lub wyraźnie zmierza ku finałowi. Wśród wierszy poety znaleźć można również i takie, których akcja ma charakter otwarty, żądający późniejszego uzupełnienia. Zdecydowana większość cechuje się też jednowątkową akcją, co najczęściej znajduje odzwierciedlenie w tytule. Wyjątek od tej reguły stanowi liryk *U wrót doliny*.

Badając twórczość liryczną poety, dostrzegłem również, że wśród utworów lirycznych o skończonej i jednowątkowej akcji tylko jeden (*Gra Pana Cogito*) cechuje się wystąpieniem w niej wszystkich typowych dla arystotelowskiej akcji momentów. Z reguły liryki posiadające jednowątkową i skończoną akcję, cechują się ekspozycją w postaci konfliktu i jego rozwiązaniem. Dość często w tekstach lirycznych Herberta przed akcją właściwą występuje prolog, a po niej uzupełnienie w postaci epilogu.

Zauważyłem też, że wśród utworów lirycznych konotujących dramat, przeważają te, które cechują się jednowątkową akcją o charakterze przyczynowo-skutkowym. Sporą grupę tworzą jednak wiersze, które nie posiadają akcji o takim charakterze. Najczęściej przypominają one żywe obrazy czy pantomimiczne sceny, oderwane od większej całości, albo te gatunki dramatyczno-teatralne, które nie cechuje akcja o charakterze arystotelowskim.

Badając twórczość poetycką Herberta, zwróciłem uwagę na to, że poeta bardzo często tworząc utwór o skończonej i posiadającej charakter przyczynowo-skutkowy akcji, odwołuje się do zasady trzech jedności, typowej dla greckiej tragedii. Jednowątkowa akcja w jego lirykach rozgrywa się w jednym miejscu i czasie nie dłuższym niż 24 godziny.

Pisząc pracę, doszedłem też do wniosku, że przyjmując różne perspektywy patrzenia na niektóre liryki, inaczej odczytamy momenty akcji. Tak jest w przypadku liryku *Tren Fortynbrasa*. Jeśli bowiem popatrzymy na niego jak na głosę do *Hamleta* – tragedii Szekspira, to wypowiedź Fortynbrasa uznamy za rozwiązanie akcji – domknięcie wątku – jednego z bohaterów tragedii genialnego Anglika. Jeśli natomiast spojrzymy na wiersz Herberta, nie jak na głosę lecz osobne dzieło, to tyrada Fortynbrasa będzie stanowić

ekspozycję, w której ukazany zostaje konflikt postaw i wartości, jakie reprezentują sobą obydwaj bohaterowie utworu. Rozwiązanie tego konfliktu nastąpi wraz z ewentualnym wykonaniem w przyszłości zdań, do których obiecuje przystąpić Fortynbras.

Doszedłem do wniosku, że świadectwem dramatyczności w liryce poety są takie formy gatunkowe dramatu jak: tragedia, misterium, moralitet, dramat romantyczny czy monodram.

Pisząc pracę, zauważyłem, że do poetyki tragedii jako gatunku dramatycznego odwołał się poeta w dwóch wierszach: *Nike która się waha* oraz *Dedał i Ikar*. W pierwszym z nich forma gatunkowa jest świadectwem tragiczności losów pokolenia Kolumbów, któremu przyszło wybierać pomiędzy szczęściem osobistym a walką o suwerenny i niepodległy byt ojczyzny. Herbert posłużył się tragedią, by pokazać, że los człowieka nie jest zależny od niego, lecz wprost przeciwnie – zdeterminowany przez siły wyższe: Boga, bogów, historię, które rządzą ludzkim życiem. Młodzieniec ginie, walcząc za ojczyznę. Śmierć, stanowiąca finał jego losów, świadczy o tym, że życie ludzkie jest ze swej natury dramatyczne.

W drugim z wierszy forma gatunkowa jest świadectwem losów Ikara – symbolu tych wszystkich młodych ludzi, którzy odrzucając absolut i to, co Platon nazywa „bytem idealnym” oraz traktując człowieka jako wartość bezwzględna i nadrzędna wobec wszystkich wartości, dali się zwieść komunistycznej ideologii, co w konsekwencji okazało się być dla nich wyborem tragicznym. Poeta posłużył się w tym wypadku tragedią, by pokazać, że odrzucanie odwiecznego i stałego systemu wartości, ustanowionego przez siły transcendentne, zawsze prowadzi do śmierci jednych i cierpienia innych. Śmierć Ikara oraz wywołany nią ból u Dedala dowodzą z kolci dramatycznego wymiaru ludzkiego istnienia i takiej samej kondycji świata.

Doszedłem również do wniosku, że Herbert odwołuje się chętnie do gatunków dramatyczno-teatralnych, powstałych w średniowieczu. Misterium, w którego poetykę wpisuje się mający charakter paraboli liryk *U wrót doliny*, jest świadectwem nieszczęścia, jakiego doświadczyło wielu podczas ostatniej wojny. Za pośrednictwem tego gatunku dramatu poeta nie tylko chce pokazać czytelnikowi, że apokaliptyczne wydarzenia, jakie według *Biblii* wypełnić się mają w czasach ostatecznych, będą tak naprawdę niczym w porównaniu z tym, co zdołali przeżyć ludzie w XX wieku, ale nade wszystko uświadomić, że przypominające selekcję w obozie koncentracyjnym sceny, nie są dopustem Bożym, ale powstały z woli człowieka, który wciąż próbuje zastąpić Stwórcę i tym przyczynia się do swojej zagłady. Strach, cierpienie i śmierć, jakie stały się udziałem człowieka żyjącego w XX wieku, niejednokrotnie na skutek odrzucenia przez niego transcendencji i przeciwstawienia

się odwiecznym wartościom i zasadom etyczno-moralnym, dowodzą, że jest on istotą dramatyczną i taka sama jest też kondycja współczesnego świata.

Moralitet, ku któremu wyraźnie ciąży poemat *Pan Cogito*, jest z kolei świadectwem dramatycznych losów tytułowego bohatera – metafory każdego z nas, który odwagę do samodzielnego myślenia i zachowania „postawy wyprostowanej” w czasach zniewolenia, okupił śmiercią. Poeta posłużył się tą formą gatunkową, by pokazać, że człowiek, krocząc przez życie, musi dokonywać ciągłych wyborów między złem a dobrem, co, jak w przypadku Pana Cogito wiąże się z cierpieniem i śmiercią. Okupione cierpieniem i śmiercią losy bohatera poematu, dowodzą zaś, że człowiek jest istotą dramatyczną.

Dramat romantyczny, w poetykę którego wpisuje się będący przykładem paraboli liryk *Raport z oblężonego Miasta*, jest świadectwem losów skazanego przez najeźdźców na zagładę państwa i jego obywateli, którzy rozpaczliwie szukają sposobu ocalenia swej ojczyzny. Poeta posłużył się taką formą gatunkową nie tylko po to, by eksponować tragizm narodu, który od czasów rozbiorów aż po obalenie komunizmu stawał do walki o suwerenny i niepodległy byt swej ojczyzny czy, by wzorem dzieł romantycznych przedstawić taką koncepcję walki narodowowyzwoleńczej, która pozwoli ocalić Miasto, ale również po to, aby ukazać dylematy jednostek i pokoleń, które na przestrzeni całego XIX i XX wieku musiały wybierać między szczęściem osobistym a wolnością i suwerennością ojczyzny. Ból, cierpienie i śmierć, towarzyszące bohaterom utworu, ukazują dramatyczny wymiar ludzkiego istnienia i kondycji świata.

Monodram, w którego poetykę wpisuje się z kolei liryk *Powrót prokonsula*, jest świadectwem walki, jaką prowadzi w swym sercu tytułowy bohater utworu, zastanawiając się, czy pozostać z dala od ojczyzny, czy wrócić na dwór cesarza-tyrana. Herbert posłużył się taką formą gatunkową dramatu, by pokazać dylematy prokonsula – symbolu tych wszystkich polskich patriotów, którzy stanęli przed wyborem, czy wrócić do zniewolonego przez komunistyczny reżim kraju i narazić się na niebezpieczeństwo lub zostać łajdakiem, czy też pozostając z dala od ojczyzny, umrzeć z tęsknoty. Brak alternatywy dowodzi niezbicie, że człowiek w życiu nie może uniknąć tragedii, rozumianej jako: zło, ból, cierpienie czy śmierć.

Prowadząc badania, doszedłem do wniosku, że w bardzo wielu wierszach poety objawia się struktura teatru, rozumianego jako rodzaj sztuki widowiskowej, zakładająca istnienie takich podstawowych komponentów teatru jak aktor i widz. Zauważyłem, że sygnalizujące osobę widza typowe formy wypowiedzi, implikują jednocześnie aktora. Dostrzegłem również, że widzowie w spektaklach poety funkcjonują nie tylko na zasadzie świadka zdarzeń, które obserwują, jak ma to miejsce np. w liryku *Raport z oblężonego*

Miasta, ale często w nich uczestniczą, zobligowani do tego przez wypowiadających się do nich ze sceny aktorów, jak to ma miejsce w przypadku wiersza *U wrót doliny*.

Zauważyłem też, że najczęściej nie da się powiedzieć, kim dokładnie są widzowie, czasami jednak można ich wskazać z imienia i nazwiska. I tak np. wcielający się w rolę cesarza Kaliguli aktor w wierszu *Kaligula* występuje przed tytułowym bohaterem poematu *Panem Cogito*.

Badając teksty liryczne Herberta, dostrzegłem też, że aktorzy wcielają się nie tylko w ludzi, w tym przede wszystkim w postaci historyczne (*Boski Klaudiusz*) czy literackie (*Tren Fortynbrasa*), ale również w Boga (*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*), bogów (*Apollo i Marsjasz*), zwierzęta (*Pogrzeb małego wieloryba*), rośliny (*Madonna z lwem*), a nawet rzeczy (*Dwunaste piętro*), w tym części ludzkiego ciała (*Tomasz*).

Pisząc dysertację, zauważyłem też, że grając, aktanci posługują się całym wachlarzem akustycznych i pozawerbalnych środków: słowem, intonacją, ruchem, gestem i mimiką. Zmieniają kostiumy i przywdziewają sceniczne „maski”. Używają rekwizytów, w tym szczególnie chętnie lustra (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz, Powrót prokonsula*).

Zauważyłem, że teksty liryczne Herberta realizują teatralność również w ten sposób, że spotykamy się w nich z tak istotnymi komponentami dzieła scenicznego, jak reżyser i scenarzysta. Analizując i interpretując teksty liryczne pod kątem związków ich z teatrem, doszedłem do wniosku, że w większości wierszy poety reżyser funkcjonuje jako postać wpisująca się w metaforę świata widzianego jako teatr, tj. jako Demiurg, bardziej lub mniej określona istota boska czy inna siła transcendentna, która kreuje świat i rządzi nim. Badając teksty liryczne Herberta, dostrzegłem też, że bardzo często miejsce siły transcendentnej, reżyserującej życie bohatera/bohaterów wierszy, zajmuje narzucony przez historię wszechwładny system totalitarny (*Potwór Pana Cogito, U wrót doliny*). Tylko w jednym tekście (*Gra Pana Cogito*) poety reżyser – znany z imienia bohater wiersza pełni funkcję twórcy sztuki, który realizując własną koncepcję artystyczną, na oczach widzów inscenizuje spektakl teatralny, wyznacza aktorów, czas i przestrzeń, w jakiej się on rozegra, jego początek i koniec oraz czuwa nad przebiegiem widowiska według napisanego wcześniej przez prawdziwe wydarzenia scenariusza. W konotujących teatr wierszach Herberta spotkać się można również z taką sytuacją, gdzie brak reżysera powoduje niemożność rozegrania sztuki. Jak się bowiem okazuje, mimo znajomości scenariusza, aktorzy z liryku *Brak węzła* nie potrafią samodzielnie skomponować i odegrać tragedii.

Pisząc dysertację, zauważyłem również, że osoba scenarzysty w wierszach funkcjonuje wyłącznie jako wpisująca się w metaforę świata postać, która rozpisuje wydarzenia, jakie mają się w przyszłości rozegrać na scenie teatru życia.

Badając utwory liryczne Herberta, doszedłem również do przekonania, że kategoria teatralności w wierszach poety realizuje się poprzez mnożenie iluzji teatralnej. Zauważyłem, że poeta często w swych wierszach sięga po chwyt „teatru w teatrze” (*Powrót prokonsula*) oraz obnaża zabiegi reżyserskie w procesie inscenizacyjnym (*Gra Pana Cogito*). Metateatralność w swych utworach realizuje jednak poeta najchętniej, ujawniając proces komunikacji pomiędzy aktorem a widzem. Okazuje się, że taki sposób przełamywania iluzji teatralnej jest zabiegiem celowo stosowanym przez Herberta. Ma bowiem włączyć widza w realizowane na scenie przedstawienie; zmusić go do oceny postępowania odgrywanej przez aktora postaci, jak ma to miejsce w liryku *Boski Klaudiusz*, albo zasugerować, że granica pomiędzy życiem a teatrem jest płynna, jak to jest w przypadku liryku *U wrót doliny*.

Badając teksty liryczne Herberta, doszedłem do przekonania, że struktura teatru przejawia się w wierszach poety również poprzez realizację fabuły lirycznych tekstów w konkretnej przestrzeni teatralnej i scenicznej. Zauważyłem, że liryki poety bardzo często konotują przestrzeń amfiteatru greckiego oraz scenę symultaniczną. Tę pierwszą przywołują najczęściej te teksty liryczne, które posiadają cechy tragedii, natomiast scenę symultaniczną – utwory o cechach moralitetu i misterium. Akcja wierszy rozgrywa się też w przestrzeni teatru elżbietańskiego i teatru lalek. Na scenie elżbietańskiej „wystawia” Herbert glosy do dramatów Szekspira, natomiast w teatrze lalek inscenizuje spektakl dla marionetek, których funkcję pełnią szachy – symbole konkretnych postaci, elementów scenografii i rekwizytów, jak to ma miejsce w *Grze Pana Cogito*. Zauważyłem, że bardzo często wiersze poety konotują scenę pudełkową, której nadrzędną zasadą jest wywołanie wrażenia iluzji rzeczywistości, poprzez oddzielenie od siebie terenu gry i obserwacji.

Przestrzeń sceniczna i dopełniająca ją przestrzeń mówiona w wierszach Herberta wielokrotnie nawiązują do konkretnych miejsc, znanych z szeroko pojętej kultury i historii: zamku w Elsynchronie, Twierdzy Pietropawłowskiej i ulic Petersburga, paryskiego Luwru czy Utyki. Bardzo często przestrzeń sceniczna ukazuje scenografię wykreowaną na wzór rzeczywistości, która nie przywołuje jakiegoś konkretnego miejsca, ale pełni funkcję przestrzeni symbolicznej. Tak jest w liryku *Raport z oblężonego Miasta*, w którym przestrzeń sceniczna i dopełniająca ją przestrzeń mówiona jest metaforą wszystkich obleganych przez najeźdźców miast i państw. Wypada nadmienić, że przestrzeń sceniczna często dookreślana jest przez pojawiającą się w niej postać lub rekwizyt. Przedstawiająca drogę, wijącą się wśród

skął i rzadkich krzewów jałowca scenografia w liryka *Nike która się waha*, nabiera charakteru sakralnego poprzez wprowadzenie do niej postaci bogini zwycięstwa i rekwizytu opadającej ku dołowi wagi szalkowej z losem chłopca, która w sposób symboliczny wyraża wolę bogów wobec życia młodzieńca.

Badając teksty liryczne Herberta, zauważyłem też, że kategoria teatralności realizuje się w wierszach poety poprzez odwołanie się do dwóch sposobów gry aktorskiej: metody Konstantego Stanisławskiego, polegającej na całkowitej identyfikacji z rolą (*Tren Fortynbrasa*) i metody Bertolda Brechta, mającej na celu wywołanie efektu obcości (*U wrót doliny*).

Dostrzegłem także, że struktura teatru realizuje się poprzez ukazanie innych miejsc pracy aktora i reżysera. Okazuje się bowiem, że akcja niektórych liryków toczy się także w garderobie (*Powrót prokonsula*), nad sceną (*Gra Pana Cogito*) lub za kulisami.

Żywię nadzieję, że niniejszą rozprawą nie tylko udało mi się wypełnić luki w dotychczasowych badaniach, ale nade wszystko stworzyć narzędzia i ustalić nowe procedury badawcze, które w przyszłości będą mogły posłużyć innym do badania tego typu zależności.

Piotr Dawid Urbański