

Karol Samsel: Kultura wobec starości. Między organicznością a tajemnicą istnienia

Starzec wkraczający w ostatni okres życia nie może liczyć na żaden telos, żaden cel. Stoi przed nim zadanie wybudowania na nowo tak fundamentalnych pojęć, jak Bóg, człowiek, dusza nieśmiertelna. Wszystko to musi zintegrować ponownie, lecz już w zupełnie innym wymiarze – mówi dr Karol Samsel, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW w rozmowie z Jakubem Pydą dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: *Kompleks Matuzalema*.

Jakub Pyda (Teologia Polityczna): Starość jest szczególnym doświadczeniem dla współczesnego człowieka. Problem obcowania z nią jest na tyle powszechnym zjawiskiem, że czasem przypisuje się mu rangę wręcz cywilizacyjną. A jak kultura – wspólnota jej twórców i odbiorców – radzi sobie ze starością?

dr Karol Samsel, Zakład Literatury Romantyzmu Uniwersytetu Warszawskiego: Starość jest w historii cywilizacji i kultury doświadczeniem progowym. Podobnie jak dzieciństwo, łączy się z powrotami do natury, lecz w tym szczególnym przypadku odbywają się one w odwróconym porządku, *à rebours*. W tym sensie można powiedzieć, że filozofia starości wiązałaby się z pewnym rodzajem ironii egzystencjalnej. Dzieciństwo, ale odwrócone; młodość, ale narzucana jakby gwałtem, ponieważ nie prowadzi do niej żadna chwila inicjacji, ani przejścia. W starość się po prostu zanurzamy. Jest to jak

obcowanie z tajemnicą, zmaganie z niebytem. Czy wydrzemy temu niebytowi transcendencję? To właściwa stawka tej próby, choć każdy przechodzi ją indywidualnie, z osobna. Wkraczając w starość (wciąż, znowu) nie wiemy, czy Bóg jest istnieje. Jego obraz zależy wprost od starcia z najpóźniejszym okresem naszego życia. To świadczyłoby o tym, że mamy do czynienia z młodością na opak, ponieważ z początku nie posiadamy żadnej metafizycznej gwarancji. Jest jednak pustka, którą należy wypełnić, wypełnianie zaś odbywa się nie w atmosferze inicjacji czy epifanii. Starzec przeżywa te chwile w realistycznej samotności, jest zdany wyłącznie na siebie.

Twoje słowa dobrze oddają intuicje Ryszarda Przybylskiego, który w *Baśni zimowej*, esejach poświęconych starości, wskazywał na przykładzie Michała Anioła, w jak dużym stopniu starość oznacza zetknięcie się z pustką. Tragizm wzmagają dodatkowo przekonanie, że o starości możemy pomyśleć we właściwy sposób tylko wówczas, gdy jej już doświadczymy. Tu rodzi się pytanie o graniczność. Starość byłaby więc terminowaniem w szkole umierania, wyczekiwaniem nieuchronnego?

Musimy tu rozróżnić terminowanie i terminalność. Broniłbym się przed kategorią graniczności, ostateczności, podkreślając to, że starzec wkraczający w ostatni okres życia nie może liczyć na żaden *telos*, żaden cel. Stoi przed nim zadanie wybudowania na nowo tak fundamentalnych pojęć, jak Bóg, człowiek, dusza nieśmiertelna. Wszystko to musi zintegrować ponownie, lecz już w zupełnie innym wymiarze. Doświadczenie starości wydaje się samotnym mierzaniem się z rzeczywistością, którą Leszek Kołakowski nazwał horrorem metafizycznym.

Tak pojętą starość, z wpisanymi w nią wątpliwościami i mrokiem, pojmowałaby kultura?

Tak, wspomniany przeze mnie *horror metaphysicus* uwidacznia się szczególnie wówczas, gdy ze starcem obcuje kultura młoda, która wątki senilne, starcze wycisza lub wprost odbiera im głos. Demonizacje figury starca pojawiały się w kulturze greckiej choćby w obrazie satyra, w kulturze biblijnej zaś w przerażającej opowieści o Zuzannie i starcach, którzy nastają na jej niewinność, a następnie – domagają się jej ukamienowania. Pokazuje nam to, że starzec, o ile nie jest obłaskawiony przez pełnioną rolę rodzica, dobrotliwego seniora, mędrca, o tyle – staje się kimś na wzór demona. Wprowadza do świata pierwiastek grozy, przerażenia. Z przedziwnych powodów z tym mrocznym obliczem związany jest erotyzm. Wspominałeś Michała Anioła – jego starość jest także przypadkiem kulturowym tego typu, ponieważ obecny w niej jest taki oto erotyzm, wyrażający się w miłości do Tomasso dei Cavalieri. W obrębie kultury historie takie, jak ta Michała Anioła często są przyjmowane jako sygnał erotycznego kompleksu starości, którego przejawem ma być ostatnia, niespełniona miłość. Jednym z najgłośniejszych przypadków tego rodzaju jest ostatnie zauroczenie Jarosława Iwaszkiewicza, którym – jak dowiadujemy się o tym m.in. z dzienników pisarza – obdarzył młodego Daniela Olbrychskiego, wówczas pamiętnego Wiktora Rubena z obsady filmowej adaptacji *Panien z Wilka*. W ostatnim tomie poetyckim, *Muzyce wieczorem* (1980), pojawią się wiersze Iwaszkiewicza dedykowane właśnie Olbrychskiemu, w których m.in. pod postacią Azji Tuhajbejowicza reprezentować będzie jakiś wschodni, azjatycki symbol nietzscheańskiej woli.

Mimo tej całej paradygmatyczności, jest to jednak nietypowe ujęcie zagadnienia starości.

Owszem, dotykamy bardzo niebezpiecznych wątków. Niebezpiecznych, ponieważ związków starości z namiętnością nie można generalizować. Pytania o starość jako odwróconą młodość należy zadawać z wrażliwością i rozwagą, jednak są nieuniknione – dyktuje nam je kultura, w której wzdramy.

Wizja starości jako odwróconej młodości prowokuje, aby zadać pytanie o ogólną relację łączącą oba te doświadczenia. Jeżeli starość przyjmowałaby formę przemienionej młodzieńczości, to z czym mielibyśmy wówczas do czynienia – z infantylizacją, czy może czymś głębszym, jakimś rodzajem trawestacji?

Odpowiedź na to pytanie byłaby jednocześnie wskazaniem zasadniczej różnicy między przełomem romantycznym a modernistycznym. Romantycy, w tym Mickiewicz w I części *Dziadów*, stawiali starca obok dziecka czy pacholęcia. Tak pojmowana starość – skontrastowana wobec dzieciństwa – zachowywała swój wysoki status, może doznawała wręcz patetyzacji. Co przyniósł zaś modernizm? Opozycję starość – dzieciństwo zastąpiono niebezpiecznym, wulgarnym przeciwstawieniem starość – młodość. Tym samym przewrót modernistyczny podważył autorytet przysługujący arcyfigurze starca. Zwieńczeniem tej przemiany wydaje się *Śmierć w Wenecji* Thomasa Manna, w której Gustaw von Aschenbach zostaje przeciwstawiony Tadziowi – swojej erotycznej fascynacji. Takie właśnie jest właściwe imię „błuznierstwa modernizmu”. Przyczynił się on bowiem do

zasadniczej odmiany w pojmowaniu starości. Za sprawą psychogenetycznego, a także psychoanalitycznego aparatu interpretacyjnego starość została niejako odkryta na nowo.

Zastanówmy się jeszcze nad konsekwencjami przyjęcia odpowiedniego kodu, zgodnie z którym zestawiamy obie te figury. Przełom okoloromantyczny wiąże się też ze słynną koncepcją Jeana Jacquesa Rousseau dotyczącą dziecka jako wzoru tego, co czyste, autentyczne i bliskie naturze. Przyjmując ten punkt widzenia, lektura słów św. Mateusza – „jeśli się nie odmienicie i nie staniecie jak dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego” – sugerowałaby, aby przyjąć postawę „infantylną”. Czy nie skutkowałoby to niedostrzeżeniem dziecka jako przede wszystkim tego, kto jest w relacji do nauczyciela, mędrca, ojca i w ostateczności – Boga? Dochodzi tu do zaburzenia komunikacyjnego?

W tym względzie widać dobrze, że – jak mówiła Agata Bielik-Robson – romantyzm jest wehikułem modernizmu, a więc zestawienie starca i dziecka nie stanowiłoby tu żadnej deklaracji pedagogicznej Mickiewicza. Byłby to wręcz przykład anty-pedagogizmu, zupełnie jak u Marty Piwińskiej – romantyczne „złe wychowanie”. Nie sposób dostrzec tu śladów nauki ewangelicznej. Mickiewiczowski Starzec we wspomnianej już I części *Dziadów* woła do Boga: „Pobłogosław wnukowi – niechaj umrze młody!”. Jak niewiele brakuje, ażeby zwrócić się do Absolutu z prośbą o łaskę samobójstwa dla potomka! To już o krok od bluźnierstwa. Ta zaskakująca być może wolta ku pesymizmowi wynika z tego, że gmach optymizmu Rousseau pęka. Przyjmując tę wczesnoromantyczną wiarę, uczyniliśmy dziecko depozytem wiary dorosłych. Uznaliśmy, że stanowi ono arkę, w której zachwiana wiara

dorośli zostaną przechowana, ocalona. Jest to na wskroś utopijna, czarodziejska wizja – dziecko nie okazało się wehikułem, zostało zaś w zamian za to skazane na ciężar, którego nie było w stanie podźwignąć. W momencie upadku wspaniałego, idealistycznego dziecięctwa, pojawiają się figury mroczne i złowrogie: przeraźliwie tajemnicze Pacholę w *Marii* Antoniego Malczewskiego, a także dziecińcy zbrukane krwią, nie tylko niewinne, lecz także rewolucjoniści, którzy jak gdyby niczego ze swojej niewinności nie zachowali poza zwietrzałą już mocą wiary w ów depozyt metafizyczny, który w okresie preromantycznym został scedowany na dziecku. Taki obraz przekazuje nam *Zwolon* Norwida, dramat niepokojący, ale i inteligentnie kakofoniczny. Pojawia się wreszcie figura *puer senex*, chłopca-starca. To, co pierwotnie było uznawane za optymistyczną opozycję, zatraciło konstytutywne różnice. Młodość ze starością stapiają się, deformując wcześniej ustalony porządek.

Mam wrażenie, że wciąż krążymy wokół problemu archetypu – dziecka, młodzieńca, starca. Przywołane wyżej przypadki wskazują w szczególności na sytuację, w której osoby te przestają pełnić jakby przypisane, właściwe sobie role. Czy istnieje więc jakiś zasadniczy model bycia starcem? Mierzymy się z nieuchwytnością tej formacji, którą reprezentowaliby dziś Włodzimierz Odojewski, Józef Hen, czy Wiesław Myśliwski, czy nawet – Eustachy Rylski.

Trudno podejmować taką kwestię także ze względu na głęboki szacunek wobec wymienionych przez Ciebie twórców. Poszedłbym więc mimo wszystko dalej pouczającym tropem romantycznym i ponownie zwrócił się ku Mickiewiczowi. Poeta pozostawił nam sugestywne postaci starców, którzy przyjmują role ciemnych proroków, zwiastujących

swojej ojczyźnie upadek. O ile jednak jeszcze w romantyzmie starzec jest dla wnuka zwiastunem nieszczęśliwej przyszłości, o tyle w modernizmie okazuje się wnuka ofiarą. Opresję wobec niego stosuje już nie dziecko, lecz młodzieniec, który staje się figurą erotyczną – kochankiem. Moderniści oraz ich następcy interesować się będą zatem starcem jako osobą trawioną namiętnościami.

Powraca więc wcześniej podjęty wątek. Czy współczesna kultura, aby zmierzyć się z problemem starości, potrzebuje odwołania do namiętności, jakiegoś ciemnego erotyzmu otrzymanego w schedzie po romantyzmie?

Zauważmy tu, że dobrodusznym wychowawców jak sługa Grzegorz z pierwszych partii *Kordiana*, doglądającego tytułowego bohatera dramatu Juliusza Słowackiego, nigdy nie nazwalibyśmy starcami. Intuicja podpowiada nam szukać w nich raczej pedagogów, mędrców czy opiekunów. Poszukujemy peryfraz, języka ezopowego, nie chcąc przecież wyostrzyć romantycznego obrazu pedagogiki. W jakimś mimo wszystko sensie bohaterowie pokroju Grzegorza są zdeterminowani swoją funkcją, która starości przypisuje metafizyczność, hermetyczność, enigmatyczność – jakby nie było mowy o jakiegokolwiek pedagogice wobec Kordiana, lecz o doświadczeniu całościowo niedostępnym naszym władzom poznawczym. *Ignoramus et ignorabimus.*

Opowiadając historię starości w kontekście namiętności nie sposób nie przywołać monumentalnego dzieła Simone de Beauvoir o tytule *Starość*. W bezprecedensowy sposób związała w nim ona problemy starości i seksualności, przywołując XIX-wieczne przykłady, które

ostatnie lata życia takich pisarzy jak Victor Hugo czy Lew Tołstoj pozwalałyby nazwać schyłkami „życia seksualnego”. Autorka akcentuje „rozwiąłość seksualną” Hugo oraz związaną z tym paranoję żony pisarza, Juliette Drouet. Przedmiotem opisu de Beauvoir staje się m.in. romans Hugo z lat 70. XIX wieku z jedną z ubogich paryskich praczek o imieniu Blanche. Co tyczy się natomiast Lwa Tołstoja, opowieść Beauvoir zasadza się przede wszystkim na potwornej zazdrości Zofii Tołstojowej – żony rosyjskiego powieściopisarza. Oskarża męża o chęć wygaszenia praw autorskich do swoich dzieł i upublicznienia tych tekstów dla rosyjskich chłopów, a ponadto – czy może przede wszystkim – oskarża go o relacje homoseksualne z młodym interpretatorem mistrza, Czertkowem. Zofia Tołstoj, pozostająca w młodości bardzo blisko męża (jako jego stenotypistka przepisywała *Wojnę i pokój* oraz *Annę Kareninę*), przeżywa swoje odtrącenie w sposób ostateczny oraz radykalny, co wpędza ją w szaleństwo.

De Beauvoir przywołuje w pewnym momencie słowa bodaj Juliette Drouet, w których zdrada zostaje nazwana formą świętokradztwa. Czy przypadki tych dwóch zranionych kobiet nie świadczą przypadkiem o kryzysie głębszym od seksualnego? O jakimś zarówno organicznym, jak i egzystencjalnym rozpadzie? Zdrada w małżeństwie blisko siedemdziesięcioletnich osób to znak radykalnego osamotnienia.

Z pewnością, ale może stanowić to także prawdziwie dramatyczną propozycję odpowiedzi na pytanie o to, czym jest *sensu stricto* starość. Dla Victora Hugo być może była ona właśnie odwróconą młodością – jak gdyby po przekroczeniu połowy życia człowiek przechodził organiczny regres. Powtarzam: organiczny, nie moralny. Regres, to znaczy powrót do początku po tych samych drogach, ale nie

upośledzenie. Hugo powraca do momentów powrotnych – od dorosłości, przez młodość i dzieciństwo, a więc starzenie się aż do odwróconego porodu, czyli śmierci. Kolistą koncepcją życia w wypadku Hugo jest aż nadto przekonująca. Znowu zastrzegę swoje myśli: właśnie kolistą, nie linearną. Dokonuje się tu synchroniczne zamknięcie tego, co za młodu zostało otwarte – namiętności nie pozostają tutaj wyjątkiem. Tyle mówi nam organiczna interpretacja działań Hugo.

Ja jednak chciałbym zapytać o nieco inną kwestię: Czy de Beauvoir ma prawo zrównywać wszystkie figury starców z tymi, które są dla niej emblematyczne? Czy obraz starca powinien być utożsamiany z przedstawieniem satyra czy też biblijnych starców podglądających Zuzannę? Podążając za poruszającą interpretacją de Beauvoir bowiem nie trudno przecież równocześnie jej się sprzeciwić, widzieć w jej studium rodzaj fałszywego apostołstwa, wyobrazić sobie postać starca heroicznego, który emancypuje się z seksualnej pułapki, transcenduje poza koncepcję odwróconej młodości. Czy utopia egzystencjalistyczna Beauvoir nie jest więc aby nadużyciem?

Jak rewizja, której de Beauvoir dokonuje, wpływa na przyszłość, na naszą współczesność?

Przełom związany z pracami Simone de Beauvoir wyraźnie naznacza to, co nastąpi po niej. Z jednej strony ujęcie psychoanalityczne będzie skłaniało ludzi kultury, aby na każdego starca patrzeć podejrzliwie, szukać głębinowych warstw drążących jego życiorys. Z drugiej strony – pojawi nam się przed oczami szereg „wiekowych” autorów, którzy współtworzą „epokę autorytetu publicznego” – Włodzimierz Odojewski, Wiesław Myśliwski, Jarosław Marek Rymkiewicz, Zygmunt

Bauman, Eustachy Rylski. Jest to odmienny obraz starca, do tego bynajmniej ze sobą nie spójny, nie zharmonizowany w żaden nowoczesny sposób – człowieka pełniącego społeczną, niemal formacyjną funkcję, choć każdy z przywołanych twórców własną starością egzemplifikuje inne doświadczenie egzystencjalne. Jak więc przenieść obserwację de Beauvoir na te życiorysy? Jak mówić o namiętności starców naszej epoki? Rodzi się tu zagrożenie wpadnięcia w pułapki wykreowanego intelektualizmu. Jak może się zdawać – w przypadku Myśliwskiego nie mielibyśmy większych wątpliwości względem jego autentyczności, szczególnie w świetle *Traktatu o łuskaniu fasoli* czy *Ostatniego rozdania*. Bywają jednak i takie postawy wobec starości jak Eustachego Rylskiego, który w swoim podejściu do problematyki senilnej zdradza dość jednoznacznie rodzaj „epikurejskiego wychowania”. Odwołuję się tu do słynnego wywiadu Rylskiego w ramach projektu *Rozmowy Po-Szczegółne*, w którym Rylski zapytany, odpowiada: „Starość jest czymś łatwym. Starość to smakowanie przyjemności”. Intrygujące i nierozstrzygnięte pozostaje pytanie o grę słowami i faktyczność zrzeczenia się etycznych imponderabiliów. Rylski odpowiadał prowadzącej wywiad, Justynie Bargielskiej, dosyć bezpośrednio: „Jako starzec nie muszę spełniać roli męża, kochanka, obywatela, pisarza”. Mimo to mam poczucie, że pisarz podejmuje swojego rodzaju pracę metafizyczną. Owo zrzeczenie się publicznych ról było jednak dla mnie wielkim zaskoczeniem, ponieważ do tego momentu odczytywałem twórczość Rylskiego w kluczu conradowskim. Jest on choćby przecież autorem dramatu *Sprawa honoru* (2003). Opowiedzenie się za epikureizmem, nie niewinnym bynajmniej, jak uważam, ale urzeczywistniającym się w „zagospodarowanej” już, całościowo „zajętej” przestrzeni, „strefie chronionej”, jak powiedziała by Czesław Miłosz, kosztem trwałości, integralności tzw. Conradowskiego etosu okazało się, jak widać, dla mnie czymś zupełnie nieoczekiwanym.

A może różnica pomiędzy postawami Ryłskiego i Myśliwskiego miałaby jednak źródło w – stosunkowo niewielkiej, patrząc z naszej perspektywy – różnicy wieku? To przesunięcie jest mimo wszystko znaczące. Zdaje się bowiem, że Ryłski wkracza już w rzeczywistość, w której autentyczność seniorów jest zakwestionowana.

Prawda? Zupełnie, jakby Ryłski był przykładem na istnienie poststarości. Pamiętać jednak należy, że są także w Polsce, i to również w tym pokoleniu, do którego Ryłski przynależy, liczne kontrargumenty przeciw poststarości. Rówieśnikiem Ryłskiego jest Piotr Matywiecki, autor wydanego w 2015 roku tomu wierszy *Którędy na zawsze*. W następnym zaś po nich pokoleniu (urodzenie w 1943, 1944 roku) znajduje się Stefan Chwin, który również odrzucałby pojęcie poststarości (rok urodzenia: 1949). Jednak co do Ryłskiego i przesunięcia pokoleniowego, które sugerujesz: jeśli uznalibyśmy, że Ryłski zużytkowuje, mimowolnie lub i nie, dotychczasowe funkcje autorytetu do ponowoczesnych potrzeb, to może się nam zdawać, że mamy do czynienia z twórcą innego kręgu niż Myśliwski czy Odojewski. Rzeczywiście. Powieść *Oksana* Odojewskiego chociażby byłaby przykładem odmiennego świadectwa literackiego. Opowiada o ostatnim okresie życia chorego na raka naukowca, który wyprawia się do Włoch w upragnioną, terminalną podróż. Tam poznaje młodzieńczą miłość, tytułową bohaterkę. Całość została skonstruowana jako pasja na temat starości i jej eponimów – udręki, choroby i śmierci. Doznajemy tu bólu, który należałoby nazwać nie kompulsywnym, lecz agonalnym. Twórczość Odojewskiego, zwanego przez czytającą publikę polskim Marcellem Proustem, sięga właśnie w głębi tej pasyjności do romantyzmu – i to chrześcijańskiego. Zestawienie więc tych dwóch nazwisk obok siebie – Ryłskiego i Odojewskiego – pokazuje, jak różnie

można realizować temat starości, jak pojemny jest jej diapazon. Jeśli Odojewski byłby bliższy figurom takich starców jak Hiob, Rylski podejmowałby wówczas próbę prowadzenia narracji meta-starczej, posługiwania się rekwizytem maski.

Świadectwo zwątpienia?

A może to jakaś forma dojrzałego sceptycyzmu, może Rylskiemu blisko jest do neokartezjanizmu albo i – tak jak Józefowi Henowi, kolejnemu starcowi, o którym nie powiedzieliśmy – do stanowiska Michela de Montaigne'a? Mam jednak wrażenie, że w dzisiejszym dyskursie więcej maskowania starości, aniżeli jej odsłaniania. Gdybym miał mówić o jawnym obrazie starości, z całą wpisaną weń bolesnością i niemocą, mógłbym przywołać chyba tylko przykłady zbliżeń Odojewskiego.

Na jaw zdaje się wychodzić smutna prawda o tym, że wszelkie ujęcie – de Beauvoir czy nawet nasze, przy okazji tej rozmowy – jest jedynie formą konceptualizowania starości, jej projektowania, opowiadania. Silniej przemawiają do mnie czasami słowa Starego Aktora z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, który mówi: „Mój ojciec był bohater, a ja jestem nic”. Tym silniej słowa te brzmią w ustach Gustawa Houlubka, który podjął się tej roli w ostatnich latach swojego życia.

Jesteśmy bardzo blisko afazji w mówieniu o starości. Myśliwski jedyny jawi mi się tutaj jako wcielenie Starego Aktora, który w *Traktacie o łuskaniu fasoli* czy też *Ostatnim rozdaniu* posługuje się jeszcze paroma conradowskimi prawdami. Jest jednak jeszcze starość radykalna, którą

Wyspiański przedstawia w *Warszawiance*, wprowadzając na scenę Starego Wiarusa, który milknie i nie przekazuje żadnej informacji o upadku. Tym samym w jego milczeniu zakotwicza się oraz cumuje tajemnica niewyraźności doświadczenia starości. To już nie „gruba zasłona” – jak w przypadku wspomnianych na samym początku esejach Ryszarda Przybylskiego – lecz „gruby mur”, wielka i bezwzględnie cicha „ściana płaczu” oddziela nas od prawdy o ostatnich momentach życia człowieka. Stary Wiarus to nie tylko powstaniec, to także Hiob, to uosobienie tajemnicy starości. I gdy mówisz już o Gustawie Holoubku w rolach Wyspiańskiego, nie mam wyjścia, jak tylko dyskontować to porównanie Tadeuszem Łomnickim w roli Leara oraz „ścianą płaczu”, „grubym murem”, który wyrósł między publicznością Teatru Nowego w Poznaniu a jego sceną 22 lutego 1992. „Potwornie” Conradowska śmierć...

Czyżby prawda o starości, opowiedziana inaczej niż wymownym milczeniem czy też prostymi, oszczędnymi formułami, ulega zatraceniu? Wypowiadając zbyt wiele słów o starości, okazujemy się śmieszni. Co pozostaje? Herbertowskie „tak – tak”, „nie – nie”?

Gdybyśmy mieli przywołać z kolei Zbigniewa Herberta, którego wywołałeś „suchym poematem moralisty” z wiersza *Kołatka*, otworzy się przed nami szeroka panorama tekstów. Po przekroczeniu pewnego twórczego oraz egzystencjalnego etapu Zbigniew Herbert, tak uważam, taka jest moja wiara, nieustannie projektuje własne odejście. Spójrzmy na kolejne tomy: *Elegia na odejście* (1990), *Rovigo* (1992), *Epilog burzy* (1998)... Każdy z nich jest niedosłowioną próbą pożegnania, pożegnania, które nie może uzyskać pełnej artykulacji. Wiersz *Pępek z Epilogu burzy* zadedykował poeta Conradowi. Chciałbym jednak zwrócić tutaj uwagę także na to, że przywykło mówić się o Herbercie lat

90. jako autorytecie wyalienowanym, gdy tymczasem prawdą jest raczej to, co kiedyś Ian Watt wypowiedział w kontekście Josepha Conrada, nazywając go artystą „alienacji i zaangażowania”. Akcentując mniej lub bardziej subtelnie neurasteniczny odcień późnej twórczości Herberta, ponownie ryzykujemy popadnięcie w jałowość, groteskowość, wreszcie zaś w kołowość całej refleksji polegającą na nieustającym synonimowaniu egzystencjalnej idiosynkrazji. Podobnie zresztą jak w przypadku tworzenia narracji o ostatnim romansie Cypriana Norwida z Marią Sadowską, nieprzylegającym do jego mitopoetyckiej biografii. Finał tej relacji jest głęboko naznaczony pesymizmem – Norwid trafia w 1877 roku do przytułku dla ubogich, polskich weteranów i sierot, w którym dokona swojego życia, Sadowska zaś, mężatka, wstępuje do szpitala dla obłąkanych pod Paryżem. *Ignoramus et ignorabimus*. Dlatego także – chociaż odkrycia Simone de Beauvoir budzą naszą świadomość, skłaniają, ażeby rozważyć starość jako model przeżywania namiętności – musimy mieć świadomość... jakby to ująć... że jej głosem przemawia wiele głosów, także tych, które ją zakrzykują i usiłują ją zdemonizować...

Mam poczucie, że zebrane przez nas przypadki składają się na swojego rodzaju studium „głosów na odejście”. Formułują się w intrygujące świadectwo zanikania. Lektura ostatnich tomików nie tylko Zbigniewa Herberta, lecz choćby Czesława Miłosza wydaje się jednocześnie obcowaniem z literackim testamentem oraz tajemnicą, jakąś ukrytą prawdą, której możemy poszukiwać właśnie w doświadczeniu starości.

Jest coś niezwykle silnego w metaforze zamykania głosu poety. Pierwsza fraza z wiersza *Leonor Fini* (tom *Wiersze ostatnie*, 2006) daje nam o tym znać. Miłosz pisał w niej: „Nie byłem dobry dla twoich

kotów Leonor”.... Trudno skomentować hiperelegijność tego memento. Siła ostatniego głosu wyraża się ponadto w konturowaniu granic poetyckich własnego dzieła. I tu trafiamy do sedna filozofii twórczości. Istnieje bowiem niewyrażona zasada decydująca o warunkach otwierania i zamykania głosu poetyckiego. Młody poeta, poeta początku nosi w sobie nieugaszoną potrzebę transfiguracji. Wydaje mu się oto, że własnymi rękami wodę przemienia w ogień, a złoto w płynny materiał – wchodzi w rolę alchemika koincydencji. Ostatnie gesty starego twórcy są natomiast ostateczną figuracją, końcowym określeniem tożsamości swoich dzieł. To przypomina wręcz anatomiczne, organiczne spotkanie poety i jego wytworów. Wreszcie obcuje on z sobą samym, w pełni utożsamiony w literaturze. Sądzę, że jest to niepomiernie silniejsze niż niejedna młoda transfiguracja. Sądzę, że tak mógłby wyglądać Raj.

Rozmawiał Jakub Pyda

Foto: fragment obrazu Teodora Axentowicza - Wizja