

MARIUSZ JOCHEMCZYK
Katowice

Nieludzki? Arcyludzki? Kreacje postaci anioła w twórczości Zbigniewa Herberta

Anioły Herbertowskiej poezji — właściwie już od samego początku, od debiutanckiej *Struny światła* i pierwszego „anielskiego wiersza” o mocnym, kategorycznym tytule *Zobacz* — to byty widmowe i niedostępne („wychodzą (...) błdzi / po tamtej stronie nieba”¹), a przy tym groźne i niebezpieczne. Wszak „ostrzą skrzydła” o „błękit zimny jak kamień”. Cierpliwie wykonują niepochwytny dla śmiertelnych boskie polecenia, zgodnie z odwieczną marszrutą Jakubowej drabiny mozolnie kroczą „po szczeblach blasku i po głazach cienia”. Za nic mając człowiecze wątpliwości i spory dotyczące ich natury i ontologii (w przywołanym wierszu *Zobacz* wyrażone przez liryczny podmiot w skondensowanym, potrójnym ciągu logicznych negacji: „nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów”) — podejmują uporczywie swą niepochwytną dla śmiertelnych, enigmatyczną pracę. „Wyniosli i bardzo nieziemscy”, zapadający się „z wolna w urojone niebo”, działający poza kontrolą zmysłów („po tamtej stronie oczu”) stają się doskonałym rewersem „sytych świata” i „pograżonych w sadzawce leniwego ciała” bytów. Czulość lży zawisłej na „granicy rzes” — o czym powiada mnia wierszowa *coda* — jest im dalece obca. To kreacje doskonałe, ale niezdolne do współczucia. „Mówią wszystkimi językami, ale uśmiech mają

¹ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 40. Wszystkie następne fragmenty cytowanego wiersza *Zobacz*, a także większość kolejnych przywołanych utworów poety pochodzi z tego wydania. Opatruję je skrótem WZ i odpowiednim numerem strony.

jeden na wniebowzięcie i katastrofę” — powiadamia jeden z wierszy rozproszonych poety².

Jako beznamienne i nieczule zjawiają się w człowieczym świecie w kształtach niezgodnych z wyobrażeniami utrwalonymi w tradycji teologicznej i ikonicznej. Przypominają czasem groteskowych bohaterów popkulturowych fantasmagorii spod znaku kina *gore* czy krwistego horroru. Wystarczy przywołać owych „siedmiu aniołów” z utworu o tym samym tytule, którzy krwią ludzką sycą się o poranku, a serce ofiary „zostawiają na krześle jak pusty garnuszek” (WZ, 166). Uosabiają one dzwiczne twory gotyckiego wampiryzmu. Jako anioły zniszczenia — zadają gwałt, by za wszelką cenę upodobnić się do swych ludzkich ofiar. Okrutny rytuał spożywania krwi pozwala im na chwilę choć zatracić uciążliwą doskonałość kształtu (znacząca jest tu tytułarna symbolika liczby „siedem”), pozwala porzucić niebiańską, skrzydłato-światlistą powłokę, i zρέcznie wcielić się w ludzką formę:

Jeden z nich nagłym ruchem wyjmuje mi z piersi serce. Przykłada do ust. Inni robią to samo. Wtedy usychają im skrzydła, a twarze ze srebrnych stają się purpurowe. Odchodzą ciężko tłukąc sabotami (*Siedmiu aniołów* — WZ, 166).

Innym razem poetyckie anioły jawią się jako mało poetyczni emisariusze — jeśli tak to można określić — materialistycznej eschatologii. Jak ów „anioł wiatru” z wiersza *Ballada o tym że nie ginimy*, wprzegający ciała umarłych w odwieczny kołowrót metamorficznej materii. Strażnik ziemskiego raj „zrobionego” z „powietrza, wody, wapna, ziemi” (WZ, 58). Pozwalający, by w „głęb morza” bezkarnie „spadała muszla” umarłego ciała „piękna jak skamieniałe usta”, dozwalający, by stało się, iż ci „którzy o świecie wypłynęli” — „już nigdy nie powrócą”, bo „na fali ślad swój zostawili” niepochwytny — ostatni i zanikający (WZ, 58). To anioł rozcierający ludzkie „ciało w dłoni” (WZ, 59) i rozsypujący prochy umarłych „po łąkach (...) tego świata” (WZ, 59), by w „dzwonie powietrza [mieli] schron” (WZ, 58). Doczesny eden ulepiony z czterech żywiołów pozbawiony jest tu jakości światlistej, oczyszczającej i przemieniającej. To raj bez „świętego ognia”; jego miejsce zajmuje jedynie konserwujące wspomnienie po zmarłych, białe „wapno” —

² Chodzi o *Anioły cywilizacji*. Por. Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, wybór i opracowanie R. Krynicki, Kraków 2007, s. 381. Jeśli korzystam z tego wydania stosuję oznaczenie WW i podaję numer strony.

morskiej muszli, ściany rodzinnego domu, płaskorzeźby sufitu. Anioł żywiołu zdaje się tu jedynie uosobieniem sił i praw wiecznotrwalej materii.

Językiem siły — choć już nie nagiej siły odwiecznych praw natury — przemawia także „anioł z ognistym mieczem” (WZ, 155) — pająk-cherubin, stojący na straży totalitarnego porządku, bez litości zamykający „rogatki marzenia” dla tych, którzy Kraj — a taki alegoryczny tytuł nosi utwór, o którym mowa — chcieliby opuścić. Anioł / pająk / sumienie — to tekstowo wyodrębnione trzy jakości symbolicznie obrazujące sfery wzmoczonej kontroli i opresji: metafizycznej, politycznej, osobistej. Sumienie / pająk / anioł — to w odwróconym porządku synonimiczne wykładniki tej samej praktyki nadzorczej, podkreślonej przez metaforę rozsnuwania sieci pokrywającej „lepką śliną” (WZ, 155) opisywane terytorium. Tekstowy pająk-cherubin broni dostępu do kraju tęsknoty leżącego poza *limes* znanego, opresywnego świata, do kraju położonego w „samym rogu starej mapy” (WZ, 155). Broni więc wstępu do wymarzonej ojczyzny „jablek, pagórków, leniwych rzek, cierpkiego wina i miłości” (WZ, 155), do wyobraźniowej arkadii wolnych ludzi śródziemnomorza.

Ale nawet wspomniana, wytęskniona „arkadia wolnych ludzi”, przybierająca w innym utworze poety zatytułowanym *Księstwo* postać na pozór atrakcyjnego „raju próżniaków”, utopijnego księstwa ludzi szczęśliwych i bogatych — w kontekście angelologicznych tropów podejmowanych przez poetę, okaże się równie podejrzana, jak ta, o której była mowa przed chwilą. Tytułowe „Księstwo” to dość czytelny poetycki szyfr odsyłający do rzeczywistości — konkretnie do europejskiego Księstwa Monako, Mekki zasobnych i sytych życia ludzi Zachodu. Znamienne, iż ową krainę ziemskich rozkoszy traktuje Herbert — na co zwraca uwagę jeden z krytyków — zdecydowanie „inaczej niż to ukazują efektowne fotosy magazynów ilustrowanych” (Dedecius 1998, 145):

Oznaczone w przewodniku dwoma gwiazdkami (w rzeczywistości jest ich więcej) całe księstwo, to znaczy miasto, morze i kawałek nieba, na pierwszy rzut oka wygląda świetnie. Groby są pobielane, domy zasobne, a kwiaty tłuste.

Wszyscy obywatele są strażnikami pamiątek. Z powodu małego napływu turystów pracy jest niewiele — godzina rano, godzina wieczorem.

W środku sješta.

Nad księstwem unosi się chmura chrapania czerwona jak koldra... (*Księstwo* — WZ, 230).

Przedstawiając sennie i nudne życie europejskiej socjety, ów zarysowany w inicjalnej p^o artii „anemiczny dobrobyt [który] nuży” i „sterylne piękno [które] pozostawia obojętnym” (Dedecius 1998, 145), ucieka się Herbert do znaczącego, anielskiego porównania. Przywołani w poetyckiej prozie bogaci mieszkańcy Księstwa — zapewne arystokraci, przemysłowcy, ludzie show-biznesu — posiadają niedwuznaczne anielskie rysy:

Hotele i pensjonaty zajęte są przez anioły, które upodobały sobie księstwo dla ciepłych kąpiel, poważnych obyczajów i powietrza destylowanego pracą piór polerujących pamięć (WZ, 230).

W prezentowanej optyce metaforyczna refleksja poety — pomińmy na chwilę dosłowny porządek literackiego przedstawienia — każe patrzeć na anioły jako na byty bierne, leniwe i gnuśne. Jawią się one — prawem metaforycznej analogii — jako wygodni rentierzy minionej chwały (przypomnijmy: to „strażnicy pamiętek” i „destylatorzy” pamięci). Doskonale wyalienowane, odcięte od kłopotów i trosk ziemskiego świata, przypominają wiecznych utracjuszy, abonentów niekończącej się „sjesty”, wygodnych beneficjentów czerpiących profity z faktu wysokiego urodzenia. Są niebiańskim odpowiednikiem ziemskiej grupy uprzywilejowanych arystokratów i bogaczy — duchową kastą, czerpiącą korzyści nie wedle zasług, ale podług wysokiej pozycji zajmowanej w boskim planie stworzenia i — jeśli wierzyć św. Tomaszowi z Akwinu — w hierarchicznie ułożonej drabinie bytów.

Dodajmy na marginesie, iż motyw teatralnej galerii anielskich postaci obojętnie przypatrujących się z wysokości nieba sprawom tego świata powróci także w innym, późnym wierszu poety — *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. Objawi się tam jako figura głowy, patrzącej z pełną grozą „z łoży aniołów / na teatr świata / skłębiony / zły / okrutny” (WW, 311). Anielskie wyalienowanie i brak zainteresowania tym, co ziemskie (zawodzą nawet wtedy, gdy umiera człowiek — przekonuje o tym fragment jednego z wierszy cyklu *Pan Cogito*: „obiad / talerze dzwoniły / na Anioł Pański / aniołowie nie schodzili z góry” — WW, 198), drastyczne sprzeniewierzenie się roli opiekuna, a także łącznika „tego, co w górze z tym, co na dole” (zwróćmy uwagę na grecką etymologię słowa „àngelos” — „posłaniec”), każe Herbertowi widzieć w nich nieudaczną — jak to definiuje jeszcze w innym wierszu — „partacką administrację” nieba (*Pan Cogito a długowieczność* — WW, 254), uwiklaną w sieć rajskich, dla Herberta nieodmiennie — dworskich, intryg,

Zdecydowanie więcej na temat „mrocznego życia aniołów” dowiadujemy się z serii wierszy, które można by określić — uciekając się do tytułu jednego z utworów Herberta — mianem „przeczuć eschatologicznych”. To wiersze prezentujące intelektualne symulacje i oryginalne intuicje poety dotyczące spraw ostatecznych: sądu, czyśćca i raju. Niepoślednią rolę w tych rozważaniach spełniają anioły, konsekwentnie przez Herberta postponowane.

Praktyka swoistej deprecjacji postaci anioła jest częścią szerszej diagnozy stawianej przez Herberta we wspomnianych tekstach, do których zaliczyć można takie wiersze jak: *U wrót doliny*, *Żeby tylko nie anioł*, *Sprawozdanie z raju* czy *Przeczczenia eschatologiczne Pana Cogito*. Jednym bowiem „z głównych motywów poezji Herberta — na co zwraca uwagę w swym znakomitym szkicu Paweł Lisicki — jest przedstawienie rozpadu eschatologicznego świata” (Lisicki 1998, 244). W przytoczonych wierszach — zauważa Lisicki — „widzimy podobne sceny, napotyamy na ten sam sposób obrazowania. Stawiany niebiosom zarzut jest wspólny. Zapowiedziana przez Chrystusa, objawiona w wizjach Ezechiela i św. Jana powszechna zagłada nie przyniesie odkupienia i zbawienia” (Lisicki 1998, 244). Tak rozpoczyna się szeroko komentowany wiersz Herberta — *U wrót doliny*:

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

z ocalałego wzgórze
można objąć okiem
całe beczące stado dwunogów

WZ, 79

Dolina Jozafata, skupiająca rodzaj ludzki po dniu kosmicznej katastrofy, „po deszczu gwiazd”, „po świeście eksplozji” (WZ, 79), jest czytelnym znakiem apokaliptycznej pułapki zastawionej na ludzi zapędzonych niczym w potrzask — „do gardła doliny / z którego dobywa się krzyk” (WZ, 79). Zagubione owce stłoczono „nie po to — zauważa cytowany eseista — aby się o nie troszczyć, tylko przeznaczono je na rzeź. Nad wszystkim [zaś] czuwają Aniołowie, którzy nie są już posłańcami Boga, zwiastującymi ludziom jego dobrą wolę, ale funkcjonariuszami biurokratycznego państwa zaświatów. Bezbronne dzieci, martwe ciało kanarka, siekiera, listy i wstążki muszą zostać ludziom zabrane, ponieważ są ziemskie i przemijające, a nic takiego nie może przetrwać w raju” (Lisicki 1998, 244). Brutalne gesty wykonywane

przez anioły (czytamy, że „aniołowie stróże są bezwzględni” — WZ, 80), mające na celu odebranie ludziom osobistych przedmiotów, przypominają z jednej strony okrutną, dehumanizacyjną praktykę obozowej rampy, z drugiej strony są działaniem zmierzającym do oczyszczenia człowieka w jego drodze do doskonałości, w procesie stawania się bytem czystym i nieskazitelnym. Zgodnie z uwagą pomieszczoną w sugestywnym *Sprawozdaniu z raj:*

Boga oglądają nieliczni
jest tylko dla tych z czystej neумы
WZ, 309

Każdorazowy akt przejścia, nieunikniona metamorfoza w „czystą pneumę”, a więc moment wejścia w kontakt z bóstwem, odbywa się za cenę ogołocenia, wywłaszczenia nie tylko z materialnego ciała, ale także z ziemskich przyzwyczajzeń, zmysłowych pragnień, ludzkich przyjemności. Polega on na oczyszczeniu pamięci jednostkowej ze śladów ziemskich doświadczeń. To swoiste *mysterium tremendum*, podczas którego człowiek traci naturalną otulinę narosłych przez lata wspomnień. Poucza o tym długi, enumeracyjny tok wiersza *Przeżycia eschatologiczne Pana Cogito*:

bez podróży
przyjaciół
książek
[. . .]
bez pióra
inkaustu
pergaminy

bez wspomnień dzieciństwa
historii powszechnej
atlasu ptaków

WW, 258

Przekroczenie progu śmierci wiąże się także z koniecznością stanięcia przed anielską „komisją werbunkową”, która „pracuje bardzo dokładnie” (WW, 258), stosując — jeśli wierzyć Herbertowskiej ironii — „tortury łagodnej perswazji” (WW, 259) i kieruje rajskich kandydatów „na kursy tępień / ziemskich nawyków” (WW, 258) oraz „trzebieńców ostatków zmysłów” (WW, 259). Taka wizja rajy nie mieści się w horyzoncie poetyckiej akceptacji

Herberta, trzeba stawić jej „zaciekły opór” (WW, 259) i bronić resztek człowieczeństwa w imię ocalenia — o czym powiadają kolejne wersy wiersza — wzroku i dotyku, „wszystkich ziemskich cierni”, „drzazg”, „pieszczot”, „płomienia”, „biczów morza”, widoku „sosny na stoku góry”, „siedmiu lichtarzy jutrzni”, „kamienia z sinymi żyłami”, „wspaniałego odczuwania bólu” i „paru wyblakłych obrazów / na dnie spalonego oka” (WW, 259—260).

„Jeśli po śmierci zechcą nas przemienić w zeschły płomyczek, który chodzi po ścieżkach wiatru — należy zbuntować się” (WZ, 282), poucza Herbert w antyanielskim manifestie o znaczącym tytule — *Żeby tylko nie anioł*. Bunt jest konieczny, bo zgodnie z poetycką instrukcją:

Na nic wiekiusty wypoczynek na lonie powietrza, w cieniu złotej glorii, wśród mamrotania dwuwymiarowych chórów.

Trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty. Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przezroczystą doskonałością (*Żeby tylko nie anioł* — WZ, 282).

Taką „przeraźliwie przezroczystą doskonałość” uosabia, może w sposób najpełniejszy, beznamiętny strażnik teologicznego wirydarza, milczący gospodarz porażającego geometryczną symetrią Edenu (czy też *Raju teologów* — jak głosi tytuł jednej z wczesnych poetyckich narracji). W tym konkretnym literackim rozpoznaniu raj przybiera kształt francuskiego ogrodu o „długich alejach”, regularnie „wysadzanych drzewami starannie przyciętymi jak w parku” (WZ, 161). Przechadza się tędy wyniosły anioł — nadzorca porządku, przypominający Blake’owskiego Urizena, anioła chłodnego intelektu. To boski strażnik teologii doskonałej, o „włosach starannie utrefionych” i „skrzydłach szumiących laciną” (WZ, 161). Dokładnie odmierza porcje boskiej chwały nieomylnym — jak czytamy — „zgrabnym przyrządem zwanym sylogizmem” (WZ, 161). Mija w milczeniu niezmiennie tablice praw idealnego świata: „kamienne symbole cnót, czyste jakości, idee przedmiotów i wiele innych rzeczy zupełnie niewyobrażalnych” (WZ, 161). W tym sensie — przypomina bardziej anioła czystego neoplatonizmu niż ortodoksyjnego chrześcijaństwa. Jawi się jako byt wiecznotrwały i niezmienny, egzystujący poza siatką czasowo-przestrzennych ograniczeń (topografia ogrodu jest tu tylko zasłoną niewyraźnego). Jak informują kolejne frazy, „idzie szybko nie poruszając powietrza i piasku”, „nie znika nigdy z oczu, bowiem nie ma tu perspektyw” (WZ, 161). Bytuje w wiecznym teraz, w beczasowym i wielowymiarowym *punktum* — jak ironicznie zauważa Herbert, wykorzystując

dwuznaczność językowej materii: „pozbawionym perspektyw”, a więc nie-ludzkim i bez-nadziejnym. To anioł biernej medytacji, wsłuchany w oksymoroniczną muzykę ciszy („orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna” — informuje finalny fragment tekstu; WZ, 161), kontemplujący niepochwytą dla śmiertelnego ucha kosmiczną muzykę sfer. *Musica mundi*, „harmonia wszechświata / tak doskonała / że niedosłyszalna” (*Pan Cogito — zapiski z martwego domu*) — oto ślad rozważanej przez niego dyskretnej obecności bóstwa.

W kontekście tego, co powiedziano do tej pory na temat kreacji postaci anioła w Herbertowskiej poezji, wypadnie zgodzić się z sądem Janiny Abramowskiej, twierdzącej, iż

wyróżniającą cechą anioła jest doskonałość (ontologiczna, nie etyczna), która go ostro przeciwstawia wszystkim niższym ogniwom łańcucha [bytów] z człowiekiem włącznie. Jej wykładniki to bezcieleśność, a więc nieśmiertelność i niepodleganie wpływom czasu oraz czysty (nieskażony uczuciem) intelekt, poznający pojęcia bez pośrednictwa zmysłów, najlepiej wyrażający się w logice, matematyce, muzyce i oczywiście w spekulatywnej teologii. Ale doskonałość oznacza u Herberta porządek „martwy”, obcy rozwichrzonemu chaosowi, nieprzewidywalności i stałemu zagrożeniu, które są udziałem i właściwością życia (Abramowska 2000, 172).

Tak sformułowana definicja pozwala zrozumieć, dlaczego Herbert bardzo konsekwentnie buduje wokół słowa „anioł”, także za sprawą epitetów i określeń opisujących anielską aktywność, pole semantyczne o jednoznacznie negatywnej konotacji. Zwróćmy uwagę, iż anioły jego poezji są „okrutne”, „surowe”, „bezwzględne”, „traktujące sny”, a ich działanie charakteryzuje „tupot”, „wrzask” lub wyniosłe „milczenie”. Anioł jako byt, który nie doświadcza cierpienia, bólu i upokorzenia, nie czuje lęku i trwogi, nie podlega stałemu zagrożeniu i obce jest mu odczucie przemijania i strach śmierci — uosabia „porządek (doskonale) martwy”, a więc doskonale przeciwstawny kruchości życia. A dla Herberta jedynie to, co wyrasta z życiowego doświadczenia, co zdolne jest przeciwstawić się grozie istnienia, stanowi wartość pełną i sprawdzoną. Właściwie jedyną wartość godną uwagi. Wartość człowieczą. Anioł jako byt idealny jest w tym sensie „nie-ludzki” *par excellence*...

W prywatnej, poetyckiej angelologii Herberta — jak to kiedyś słusznie uważano — „dobry może być jedynie anioł »nieudany«”, wyzbyty atrybutów

zimnej doskonałości. Anioł krańcowo „sprzeniewierzający się swojej anielskości” (Abramowska 2000, 177).

Takich aniołów jednak, „sprzeniewierzających się swojej anielskości”, „przechodzących na ludzką stronę”, wyzbytych atrybutów zimnej doskonałości, aniołów — chciałoby się powiedzieć „z ludzką twarzą” lub „na ludzką miarę skrojonych” — próżno szukać w lirycznych dokonaniach poety. Pojawiają się one za to w esejach, konkretnie w kilku partiach *Barbarzyńcy w ogrodzie*, tomie szkiców poświadczającym europejskie, erudycyjne podróże pisarza. Jak choćby wtedy, gdy z przejęciem analizuje Herbert nowatorskie rozwiązania budowniczych i sztukatorów wejściowych portali francuskiej katedry w Senlis, gdzie „w miejsce romańskiego Sądu Ostatecznego [na którym dominuje — przyp. M.J.] — potężny Chrystus w majestacie, tłum apostołów i świętych, zbawieni ciężko ulatujący w niebo i potępieni spychani do piekielnych czeluści (...)”, pojawia się po raz pierwszy w historii sakralnego zdobnictwa tympanon z tematem Maryi, „podjęty potem przez Chartres, paryską Notre-Dame, Reims i inne katedry” (Herbert 1991, 191—192). Stroniący zwykle od superlatywu Herbert daje upust swojej admiracji i nieklamanemu zachwytowi, zwłaszcza w zakresie rzeźbiarskiej kreacji aniołów, wyzbytych fałszywej wzniosłości i patosu: stylizowanych na czerstwych, młodych, naiwnych chłopców, przypominających raczej pełnych energii i skłonnych do facecji sztubaków niż wytworny niebieski dwór. Czytamy w eseju Herberta:

Śmierć, zmartwychwstanie i tryumf Maryi opowiedziane są z prostotą i werwą. Najpiękniejsze jest „Zmartwychwstanie”. Sześciu aniołów podnosi z łóżka Marię owiniętą w kokon surowej materii. Aniołowie są pyzaci, młodzi i odgrywają tę scenę z przejęciem i takim rozmachem, jakby na plecach nosili nie skrzydła, ale tornistry (Herbert 1991, 192).

Zwróćmy uwagę — „nie skrzydła, ale tornistry”, nie chłodne piękno twarzy, ale pyzate policzki, nie zimna wyniosłość, ale przejęcie, rozmach i zaangażowanie. Herbert waloryzuje anielskość dodatnio — tu w kontekście oglądanego rzeźbiarskiego dzieła sztuki — gdy jest ona naznaczona ludzką niedoskonałością, gdy traci wątpliwy dla niego walor nieskazitelnej harmonii i pełni: wyglądu, postawy, zachowania, esencji.

Podobnie reaguje, gdy po raz pierwszy styka się z malarskim kunsztem Piera Della Francesca w londyńskiej National Gallery i ogląda jeden z póź-

niejszych obrazów mistrza, zatytułowany *Narodzenie*. Niezwykłość kompozycji — jak ją określa: „pełnej światła i poważnej radości” — wywołuje efekt „estetycznego (ale i zmysłowego) porażenia”, porażenia ową „wieczorną modlitwą Piera do dzieciństwa i świtu”. Tak ujmuje wspomniane doświadczenie w eseistycznym słowie:

Obraz przykuwa do jednego jedyne miejsca, nie można od niego odejść ani przybliżyć się jak do obrazów współczesnych, żeby powąchać farbę i podpatrzeć fakturę. Tło *Narodzenia* stanowi stajenka licha, a właściwie ceglany, walący się mur ze spadzistym lekkim daszkiem. Na pierwszym planie, na wytartej jak stary dywanik trawie leży Nowonarodzony. Za nim chór, zwróconych twarzami do widza pięciu aniołów, bosych, mocnych jak kolumny i bardzo ziemskich. Ich chłopskie twarze stanowią kontrast dla prześwieconego jak u Baldovinettiego oblicza Madonny, która klęczy po prawej stronie w niemej adoracji (Herbert 1991, 166).

Symetryczność kompozycji opartej o układ „dwójkowy” (Józef i Maryja, dwóch pasterzy, byk i osioł, „dwa pejzaże po bokach jak okna, przez które leje się pienne światło”) (Herbert 1991, 166) wspierana jest, czy też — jak chce Herbert — dodatkowo „równoważona” w swojej pozycji centralnej przez kontrastowe zestawienie prześwieconego, rozmodlonego oblicza Maryi z nietypowym anielskim chórem. I właśnie ta „nietypowość”, oryginalność ujęcia angelicznej formy urzeka Herberta szczególnie. Dopatruje się w ich malarskiej kreacji swoistej stylizacji na chłopską prząsność: zauważa, iż to postacie „bose”, „mocne jak kolumny” i „bardzo ziemskie”, to anioły pozbawione subtelnych rysów dostojeństwa, uderzające pospolitością „chłopskich twarzy”.

Ciekawią go też i urzekają defekty w anielskim wyglądzie zauważone na innym obrazie Francesca odkrytym w kaplicy w Monterchi, defekty nieporadnie tuszowane po latach przez niewprawne ręce dekoratorów. Nieprzypadkowo przywoła w swoim eseju anioły, które — jak pisze — „w wędrownie przez stulecia (...) pogubiły sandały i jakiś niezdamny konserwator musiał je dorabiać” (Herbert 1991, 172). Z lubością dostrzeże w tej samej kaplicy dwa figlarne anioły, które z boku obrazu, zapewne w geście deziluzji, „odslaniają draperie jak kurtynę” (Herbert 1991, 172).

Nie umknie jego uwagi dość dwuznaczna kreacja, przedstawiająca figury anielskie na fresku mistrza włoskiego trecento — Martiniego. Pisząc o jego

Maestà, wydobędzie anioły otaczające Maryję w gestach czulej, miłosnej, pełnej dworskiej galanterii adoracji:

Postacie aniołów niczym nie przypominają kolorowych posągów, jak wiatr drzewami porusza nimi łagodna linia; te, które kłęczą u stóp Maryi, ofiarowują jej nie zimne symbole, ale kwiaty, a ona przyjmuje je jak kasztelanka holdy trubadurów (Herbert 1991, 166).

Na powrót uwagę Herberta przykuwa nietypowa (w znaczeniu: nie do końca zgodna z chrześcijańską ortodoksją) wizualizacja postaci anioła, który z naturalnego opiekuna, towarzysza i zwiastuna Bogurodzicy przemienia się w anioła trubadura, składającego wasalny, rycerski hold swej bogdance. Znow będzie chciał widzieć w postawie anioła bardzo ludzki, feudalno-erotyczny gest poddania i uległości.

Celnie dowodzi Abramowska, iż Herbert „wyraźnie lubi te wizerunki [anielskie], w których daje się odnaleźć ludzkie doświadczenie artysty, a może i ludzką postać żyjącego niegdyś modela. Są przeciwieństwem hieratycznych, „dwuwymiarowych” aniołów bizantyjskich, aniołów ze starannie utrefionymi włosami, tak samo jak „aniolków fruujących”, które w ostrym wierszu *Ornamentatorzy* służą za przykład sztuki fałszywej” (Abramowska 2000, 176). Czy też — dodajmy — budzących estetyczną niechęć „różowych” *putto*, bohaterów barokowej sztuki, której Herbert — jak poucza lektura *Dębów* — serdecznie nie znosił (WW, 289). Okrutny anioł poezji okazuje się zatem diametralnie różny od naznaczonego ludzkim piętnem anioła erudycyjnego eseju. Pierwszy razi odstręczającą doskonałością, drugi przyciąga dyskretnym pięknem³.

³ Jedynym — jak się wydaje — utworem, w którym Herbert dokonuje zdecydowanej konfrontacji wizerunków anielskich, takich, jakie starałem się do tej pory przedstawić, jawi się jego intrygujący wiersz zatytułowany *Siódmy anioł*. Poeta doprowadza w nim do znamienego przeciwstawienia sześciu aniołów (a właściwie archaniołów) doskonałych, statycznych i nieludzkich — postaci anielskiej (zgonie z określeniem użytym przez Stanisława Barańczaka) „zarażonej ludzką niedoskonałości”. Owym kłopotliwym i osobliwie dziwnym, tytułowym siódmym aniołem okazuje się „czarny”, „nerwowy”, zaopatrzone „w starą wyleniałą aureole” Szemkel (WW, 62). To anioł kwestionujący boską zasadę niezmiennego prawa i nieuchronnej sprawiedliwości — dowiadujemy się, iż „był wielokrotnie karany / za przemyt grzeszników” (WW, 61). Przedstawiany jest odważnie, jako szmugler i recydywista, cierpliwie wykonujący swój przemytniczy proceder na pozornie nieprzekraczalnej granicy światów — „między otchłanią / a niebem” (WW, 61). Jest niestrudzonym ratownikiem dusz — „jego tupot nieustanny” (WW, 61) zwiastuje potępieniem nadzieję raju. To także anioł — jeśli tak

Literatura

- Abramowska J., 2000, *Wiersze z aniołami*, w: *Poznanwanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków.
- Dedecius K., 1998, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, przeł. E. Felisiak, w: *Poznanwanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek., Kraków.
- Herbert Z., 1991, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin.
- Lisicki P., 1998, *Puste niebo Pana Cogito*, w: *Poznanwanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków.
- Panas W., 2005, *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin.

Mariusz Jochemczyk, doktor, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wicedyrektor Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej. Autor książki poświęconej florenckiemu etapowi życia i twórczości Juliusza Słowackiego *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego* (2006) oraz artykułów w czasopismach i tomach zbiorowych.

można to ująć — „niesystemowy”, utrzymywany „w zastępie / tylko ze względu na liczbę siedem” (WW, 61), byt marginalny i ekscentryczny („nic nie ceni swojej godności” — WW, 61), ostatni w szeregu i najmniej istotny, jeśli mierzyć jego hierarchiczną pozycję odległością „od świętego świętych”; od miejsca, w którym przebywa Najwyższy, miejsca chronionego skrupulatnie (od góry i dołu) przez złocistego Gabriela, „podporę tronu / i baldachim” (WW, 61).

Znakomitą hermeneutyczną interpretację wspomnianego tu wiersza przedstawił swego czasu Władysław Panas, wskazując na szczególnie, boski „status” Szemkela (por. Panas 2005, 7—27).