

TOMASZ TOMASIK  
(Akademia Pomorska w Słupsku)

SPOTKANIE Z WIELKĄ MATKĄ  
SZTUKA PALEOLITYCZNA W TWÓRCZOŚCI  
WISŁAWY SZYMBORSKIEJ I ZBIGNIEWA HERBERTA

1

XX-wieczny dialog nowoczesności z tradycją dokonywał się na wielu poziomach i na różne sposoby, często jednak oznaczał powrót do coraz mniej oczywistych źródeł europejskiej kultury, przy czym słusznie się dodaje, że odbywał się on już poza antynomią wyrażoną w formule „*Querelle des Anciens et des Modernes*”<sup>1</sup>. Zbigniew Herbert w rozmowie przeprowadzonej w 1971 r. ze Zbigniewem Taranienką wypowiedział bardzo ciekawą uwagę dotyczącą tego nowego, „archeologicznego” spojrzenia współczesności na początki cywilizacji:

współczesność jest otwarta. Ale także i na własne dzieje. Nie tylko gwiaździste niebo nad nami, ale i przepaść historii. Dla mego ojca Grecy i Rzymianie to był kres cywilizacji, poza który się nie wychodziło, Lascaux nie było znane, o Mezopotamii mało się mówiło. Wszystko się otworzyło teraz. Mamy poza sobą przepaść cywilizacji. I jeszcze rzeczy nieodkryte. Myślę, że to, co uprawiam, to nie jest forma ucieczki przed współczesnością, ale zaakceptowanie bogactwa człowieka<sup>2</sup>.

To przesuwanie się „kresu cywilizacji” dotyczyło również epok najbardziej zamierzchłych. Konfrontacja sztuki współczesnej z wytworami kultury paleolitycznej wydaje się jednak wyjątkowym rodzajem doświadczenia hermeneutycznego, oznacza przecież archeologiczną podróż do samych początków pozwalającej się śledzić przygody ludzkości ze sztuką. Wywodzące się z paleolitu artefakty są świadectwem najbardziej pierwotnych form myślenia i wyobraźni, śladami archaicznych wierzeń. Dalej nie ma właściwie już nic, żadnej namacalnej tradycji kulturowej. Jest to zatem, skazana zawsze na połowiczny efekt, próba podróży do najodleglejszych początków myślenia symbolicznego, w głąb historycznej podświadomości gatunku ludzkiego.

Z tego, co dotrwało do naszych czasów, dwa typy dzieł wydają się najbardziej charakterystyczne dla sztuki paleolitu (a w każdym razie – najbardziej znane prze-

<sup>1</sup> Zob. H. R. J a u s s, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*. W zb.: *Odkrywanie modernizmu*. Wstęp, red. R. N y c z. Kraków 2004, s. 24.

<sup>2</sup> *Za nami przepaść historii*. Z. T a r a n i e n k o rozmawia ze Z. Herbertem. W zb.: *Herbert nieznanym*. Rozmowy. Zebrali i oprac. H. C i t k o. Warszawa 2008, s. 39.

ciętnemu odbiorcy) i najczęściej przywoływane w literaturze: malowidła naskalne oraz figurki kobiece, przewrotnie i ironicznie nazywane Wenus, przez niektórych badaczy utożsamiane z prehistorycznymi boginiami płodności<sup>3</sup>.

W te najbardziej czasowo odległe i przez to trudno dostępne rejony tradycji kulturowej zapuszczała się także sporadycznie polska literatura XX wieku. Krytyka literacka i literaturoznawstwo do tej pory trochę ignorowały to zjawisko<sup>4</sup>.

Chciałbym przyrzeć się bliżej wyprawom w ową „przepaść cywilizacji” dwojga polskich autorów: Zbigniewa Herberta i Wisławy Szymborskiej. Ale analogicznych przykładów można by wskazać jeszcze kilka, chociażby wiersz Tadeusza Różewicza *Venus de Laussel* z tomu *Regio*, notujący zaskakujące podobieństwo między jaskiniowymi a współczesnymi, miejskimi ścianami, na których „te same / symbole / znaki figury”<sup>5</sup>.

## 2

Zbigniew Herbert, jak wszystko na to wskazuje, nieprzypadkowo swój osobisty zapis przygody ze sztuką rozpoczyna w *Barbarzyńcy w ogrodzie* od eseju *Lascaux*, nieprzypadkowy jest także sam początek tego eseju. Autor wspomina najpierw o kłopotcie poszukiwania nazwy Lascaux na „oficjalnej mapie”<sup>6</sup>, dalej o tym, że informacji o położeniu celu swej podróży zasięgnął dopiero w paryskim Muzeum Człowieka, następnie opisuje widziany z okien autobusu wiosenny pejzaż okolic doliny Wezery skojarzony z płótnami Rogera Bissière’a, potem miasteczko Montignac, śniadanie w małej restauracji, „słówko o truflach”, które „należą do ludzkich szaleństw, a zatem do historii sztuki” (HB 7), wreszcie moment dotarcia do celu:

Z Montignac idzie się autostradą, która wznosi się, zatacza łuk, zagłębia w las i nagle urywa. Parking. Budka z coca-colą i kolorowymi widokówkami. Tych, którzy nie chcą kontentować się reprodukcjami, wprowadza się do czegoś w rodzaju zagrody, a potem do obetonowanego podziemia przypominającego bunkier. Zamykają się metalowe jak w skarbcach zawory i jakąś chwilę stoi się w mroku oczekując na wtajemniczenie. Wreszcie drugie drzwi, prowadzące do wnętrza, otwierają się. Jesteśmy w grocie. [HB 8]

A więc – opisana w stylu reportażowym droga autora do jaskini w Lascaux wiodła przez całe rekwizytorium kultury i cywilizacji współczesnej: mapy, muzeum,

<sup>3</sup> Zob. na ten temat M. Eliade, I. P. Couliano, *Słownik religii*. Przeł. A. Kuryś. Warszawa 1994, s. 189–190: „To, co nosi miano »sztuki« górnego paleolitu, to słynne Wenus o przesadnie okrągłych kształtach, często z uwydatnionymi narządami płciowymi, i malowidła skalne, na ogół zoomorficzne i ideomorficzne, co nie wyklucza jednak motywów antropomorficznych”.

<sup>4</sup> Przykładem, skądinąd bardzo ciekawa, rozprawa A. Niewolak-Krzywdy (*Kultura dawna jako inspiracja w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie”. Seria Filologiczna. Historia Literatury, z. 31 (1998)), w której omówienie inspiracji kulturą dawną w twórczości autorki *Ludzi na moście* zaczyna się od antyku, a potem tradycyjnie dotyczy średniowiecza i baroku.

<sup>5</sup> T. Różewicz, *Poezje*. T. 2. Kraków 1988, s. 277.

<sup>6</sup> Z. Herbert, *Lascaux*. W: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wyd. 5, przejr. i popr. Wrocław 1995, s. 7. Dalej do pozycji tej odsyłam skrót HB. Ponadto stosuję w artykule następujące skróty: HW = Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziela. Warszawa 2001. – Sz = W. Szymborska, *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Wyd. nowe, rozszerz. Kraków 2004. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

autobus, XX-wieczny malarz Bissière<sup>7</sup>, miasteczko Montignac, trufle, wreszcie autostrada, kolorowe widokówki, parking, coca-cola, betonowy bunkier.

Po wejściu do paleolitycznego sanktuarium w Lascaux, pisze Herbert, „stoi się w mroku oczekując na wtajemniczenie”. Czy nie chodzi tu jednak autorowi także o mrok symboliczny, w którym człowiek współczesny pograża się zawsze wtedy, gdy usiłuje cofnąć się do swojego kulturowego niemowlęstwa? Wtajemniczenie w świat paleolitu – próbuje udowodnić Herbert w eseju *Lascaux* – jest wszakże możliwe. Nie polega ono na zrozumieniu znaczenia naskalnych malowideł, gdyż zadanie to wydaje się niewykonalne, szczególnie dla kogoś, kto nie jest fachowcem, lecz amatorem sztuki<sup>8</sup>. Nie polega na z r o z u m i e n i u, tylko na osobistym p r z e ż y c i u tej sztuki, na rytualnym jej d o ś w i a d c z e n i u, które ma odnowić pierwotną więź człowieka ze światem. Zakończenie eseju służy przekonaniu czytelników, że czegoś takiego doświadczył właśnie Herbert:

Wracalem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo że spojrzalem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelam Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności. [HB 24]

Zdania te mogą razić patetycznością, ale jest to wyraźnie próba przedstawienia doznania niemalże mistycznego czy może lepiej – magicznego („jesteśmy w miejscu kultu, zaklęć i magii”, HB 9). Mówi tu Herbert o powrocie do świata współczesnego po wyjściu z paleolitycznej świątyni, po wzięciu udziału w trudnym do opisanego misterium sztuki, tu wyjątkowo związanym ze spojrzeniem „w przepaść historii”. Pobyt w grocie był wydarzeniem *quasi*-liturgicznym, sama przestrzeń jaskini jest przecież „sanktuarium, podziemną Kaplicą Sykstyńską naszych praojców” (HB 10), wyposażoną w nawy i absydy, a nawet miejscem, gdzie staje się możliwe „spotkanie tajemnicy tajemnic” (HB 14). Głos przewodnika oprowadzającego zebranych – „Jest to głos sierżanta, który czyta *Pismo święte*” (HB 9). Że pokryte malowidłami jaskinie mają charakter sakralny, przyznają także archeolodzy: „Świątynie są zarazem mikrokosmosami i panteonami”<sup>9</sup>.

Rytualna podróż do początków – przynajmniej w *Lascaux* – była nagłym przeskokiem od *profanum* świata współczesnego do *sacrum* świata paleolitycznego, tzn. była też inicjacją w historię sztuki tworzonej przez człowieka od tysiącleci. Teraz, po metanoi, Herbert przygotowuje się do odbycia dłuższej wędrówki, zapowiadanej w ostatnich zdaniach eseju:

Droga była otwarta ku świątyniom greckim i gotyckim witrażom. Szedłem ku nim czując w dłoni ciepły dotyk malarza z Lascaux. [HB 24]

<sup>7</sup> Z. Herbert (*Bissière*, „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 45, s. 6. Cyt. z: HW 252) zresztą napisał krótką charakterystykę twórczości tego francuskiego malarza, po tym jak obejrzał jego retrospektywną wystawę w r. 1959, podczas swojego pierwszego pobytu we Francji. Co ciekawe, w owym tekście wskazał na związek między dziełami Bissière’a a malowidłami w grotach Lascaux: „Litografie i monotypie Bissière’a są mniej znane, ale nie mniej interesujące. Artysta jest w nich nie tylko geograficznym, ale także duchowym sąsiadem grot Lascaux, ich inkantacji, egzorcyzmów i poezji”.

<sup>8</sup> Dokładnie tak charakteryzuje siebie Herbert w słowie od autora na początku *Barbarzyńcy w ogrodzie*: „nie jestem fachowcem, ale amatorem [...]” (HB 5).

<sup>9</sup> A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne*. Przeł. I. Dewit. Warszawa 1966, s. 125.

Wiele stronich zapisano na temat występowania różnych tradycji kulturowych w tekstach Herberta, szczególnie antycznej i biblijnej<sup>10</sup>, należy w tym miejscu pamiętać wszakże o tym, że zaglądał on także w te najbardziej odległe przepaście historii kultury i cywilizacji. Zresztą esej *Lascaux* nie jest jedynym na to dowodem. W rok po opublikowaniu *Barbarzyńcy w ogrodzie*, a zatem w r. 1963, w ukazującym się w Olsztynie tygodniku ilustrowanym „Panorama Północy” Herbert rozpoczął cykl zatytułowany *Felieton z obrazkiem*. W pierwszym tekście – *O czym będziemy rozmawiali: o sztuce*, będącym bardzo wyraźnie rodzajem wprowadzenia do osobistej wędrówki po historii sztuki, wyjaśniał:

Nie od Egipcjan, Greków i Rzymian – jak uczyły podręczniki – rozpoczyna się historia sztuki. Pewien Francuz napisał książkę pt. *40 tysięcy lat sztuki współczesnej* i nie ma w tym ani krzty przesady. Początki działalności artystycznej człowieka toną w mrokach paleolitu. Świadectwem życia naszych pradawnych przodków obok narzędzi są rzeźby, malowidła na skałach. [HW 333]

Następnie przypomina Herbert pokrótce historię odkrycia grotty w Lascaux, relacjonuje swoje wrażenia i dodaje komentarz dotyczący znaczenia kultury i sztuki dla dzisiejszego człowieka, zasługującej na uwagę choćby dlatego, że stanowi, ze względu na swą czasową bliskość, kontekst dla poglądów estetycznych autora w okresie tuż po ukończeniu *Barbarzyńcy w ogrodzie*:

Było więc i jest istotną potrzebą człowieka i nicią wiążącą odległe epoki utrwalanie obrazu świata. To, co towarzyszy ludzkości od jej zarania, jak praca, narzędzie i ogień, nie może być ignorowane przez żadnego myślącego człowieka.

Wszyscy byliśmy artystami, tylko zapomnieliśmy o tym. Tak zwane niezdarne rysunki dziecka wykazują większą wrażliwość koloru, więcej poczucia przestrzeni, daleko wyższą zdolność oddawania kształtu niż nasze oczy przyzwyczajone do schematów, do tego, że ściana jest zawsze biała, stół brązowy, a niebo pogodne tak samo niebieskie. [*O czym będziemy rozmawiali: o sztuce*, HW 333]

Herbert pisze, faktycznie, o dziecku jako o prawdziwym artyście, ale wyraźnie przecież w nawiązaniu do wcześniejszych uwag na temat sztuki paleolitu. Sugestia oczywista: nie tylko dziecko, lecz także malarz z Lascaux jest artystą autentycznym. Zmysł estetyczny to naturalna i pierwotna predyspozycja człowieka traktowanego zarówno jako jednostka, jak i jako gatunek. Ludzie u początków i swej ontogenezy, i filogenezy poznawali świat w sposób najbardziej bezpośredni, zmysłowy i afektywny. W przypadku sztuki dziecięcej zwraca Herbert uwagę na większą wrażliwość na kolor, poczucie przestrzeni, wyższą zdolność oddawania kształtu, ale przecież każdą tę umiejętność rozpoznaje także u twórców malowideł naskalnych w Lascaux. Sztuka paleolityczna jest przede wszystkim sztuką zmysłów i uczuć. Ingerencja rozumu, która przychodzi później, przyzwyczajają oczy do schematów. Spekulacje intelektu stwarzają wiedzę, a ta, zamiast podtrzymywać więź człowieka ze światem, odseparowuje podmiot od przedmiotu poznania. W ten sposób dochodzimy do Kartezjusza i nowoczesności. Człowiek, osiągając wiek dojrzały (onto- i filogenetycznie), przyjmuje wobec świata postawę coraz bardziej zdystansowanego naukowca, a coraz mniej – otwartego artysty.

<sup>10</sup> Zob. J. Brzozowski, *Antyk Herberta*. W zb.: *Poznawanie Herberta 2*. Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków 2000. Zob. też uwagi rozrzucone w książkach A. Kaliszewskiego *Gry Pana Cogito* (Łódź 1990) i T. Garbola „*Chrzest Ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta* (Lublin 2006).

Sztuka jest próbą reaktywowania tego pierwotnego poznawania rzeczywistości i dlatego dla współczesnego człowieka staje się szansą na odbudowanie naturalnej postawy estetycznej opartej przede wszystkim na zmysłach i afektach. W dalszej części felietonu *O czym będziemy rozmawiali: o sztuce* Herbert opisuje dość szczegółowo, w jaki sposób odbywa się taki „powrót” do świata poprzez sztukę:

Sztuka uczy dostrzegać więcej. Każę się dziwić, przygotowuje tysiące niespodzianek i zdumień. Odkrywa nam, że codzienność, z którą oswoiliśmy się, jest daleko bogatsza, niż przypuszczamy. Oczywiście, trzeba zdobyć się na pewien wysiłek wyobraźni, oczu, żeby ta sama ulica, którą chodzimy do pracy, zależnie od pory dnia i światła, wydawała nam się wciąż ulicą nową. Ale jeśli dojdziemy do tego rozbudzenia wrażliwości, a ułatwić to może kontakt z dziełami sztuki, czekają nas niespodziane zachwyty i przygody. [HW 333–334]

To chyba w ogóle wypowiedź bardzo charakterystyczna dla poglądów estetycznych Herberta. Sztuka jest szkołą zmysłów, przede wszystkim szkołą patrzenia, bo autor myśli tu głównie o sztukach plastycznych. Wysiłek oczu idzie w parze z wysiłkiem wyobraźni. Efektem takiej edukacji staje się zdolność do postrzegania różnorodności widzialnego świata, który za każdym razem objawia się w nowej odsłonie. Sztuka kształci zmysły, te wyzwala ją wyobraźnię, ta zaś prowadzi do „rozbudzenia wrażliwości”. W tych kilku zdaniach zawiera się cała psychologia sztuki Herberta. Warto tu zwrócić uwagę na słowo „wrażliwość”, jest to bowiem kategoria z zakresu zarówno estetyki, jak i etyki, do jakiegoś stopnia będąca także dziedziną rozumu, ale przede wszystkim uczuć. W poezji autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* często spotykanymi odpowiednikami tej kategorii będą słowa „czułość” i „współczucie”<sup>11</sup>. Związek między wyobraźnią a współczuciem znamy z wiersza *Pan Cogito i wyobraźnia* – Pan Cogito z wyobraźni chciał uczynić „narzędzie współczucia”<sup>12</sup>, a dla pełnego toku rozumowania dorzucmy jeszcze zdanie z eseju *Labirynt nad morzem*: „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”<sup>13</sup>. Mówiąc w odmienny sposób – związek między wyobraźnią a wrażliwością/współczuciem przekłada się na związek między estetyką a etyką.

Trzeba w tym miejscu zauważyć, że cała ta Herbertowa psychologia sztuki, polegająca na procesie zainicjowanym przez kontakt z dziełem, a dalej przebiegającym przez zmysły, wyobraźnię kształtującą wrażliwość i współczucie (co ostatecznie umożliwia powrót człowieka do świata), znajduje swoje zastosowanie w każdym rodzaju sztuki, niezależnie od czasu jej powstania. A jednak epoka paleolitu jest pod tym względem szczególnie, i chciał to chyba Herbert mocno podkreślić w eseju *Lascaux* oraz w artykułach z cyklu *Felieton z obrazem*. Powrót do świata, dokonujący się według opisanego tu procesu, oznacza odzyskanie pierwotnego, bezpośredniego stosunku do owego świata, kiedy to dla człowieka stają się dostępne „tysiące niespodzianek i zdumień”, „niespodziane zachwyty i przygody”.

<sup>11</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Herbert*. Wrocław 2001, rozdz. *Współczucie*. – N. Jakaćka, *Współczucie dla Minotaura*. W zb.: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Przy współud. M. Cichej. Lublin 2005.

<sup>12</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*. W: *Raport z obłożonego Miasta i inne wiersze*. Wrocław 1992, s. 26.

<sup>13</sup> Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 55.

## 3

Do Herberta przyjdzie jeszcze powrócić, ale nie jest on przecież jedynym polskim poetą XX wieku, który z całą powagą zdecydował się na konfrontację ze światem paleolitu. W sobie właściwy sposób, uruchamiając zaskakującą grę wyobraźni, do prehistorycznych grot nawiązuje w wierszu *Jaskinia Szyborska* (Sz 152–153). O ile Herbert w eseju *Lascaux*, mimo całego przywołanego zaplecza erudycyjnego, swoją konfrontację ze sztuką jaskiń opisuje jako rodzaj doświadczenia liturgiczno-magicznego, o tyle w wierszu Szyborskiej odnajdujemy postawę dość wyrafinowanego intelektualizmu. Oto sytuacja we wnętrzu groty:

Na ścianach nic  
i tylko wilgoć sływa.  
Ciemno i zimno tu. [Sz 152]

Jednak banalność tego opisu w drugiej strofie zostaje zakłócona za sprawą – jak to celnie ujął Wojciech Ligęza – „gry wyobraźni z niebytem”<sup>14</sup> oraz pojawiającego się spójnika „ale”, będącego wskaźnikiem postawy sceptycznej:

Ale ciemno i zimno  
po wygasłym ogniu.  
Nic – ale po bizonie  
ochrą malowanym. [Sz 152]

Rzecz cała w tym, jak rozumieć owo „nic” na ścianie jaskini – dosłownie czy przenośnie.

Wiersz Szyborskiej zasadza się na świadomie podtrzymywanej niejednoznaczności – albo na ścianach jaskini znajduje się „nic”, czyli nie pokrywają jej żadne malowidła uczynione ręką ludzką, a zatem całe to ożywienie ciemnej i zimnej przestrzeni to gra wyobraźni zapełniającej pustkę, albo przeciwnie: jest to opis jaskini pokrytej paleolityczną sztuką, „nic” zaś to porzucone i zapomniane przez człowieka miejsce będące początkiem jego historii, w którym teraz po dziesiątkach tysięcy lat zalegają, eksponowane tak wyraźnie w wierszu, cisza, ciemność i chłód<sup>15</sup>. Zresztą, obie te interpretacje można ze sobą powiązać, kreacyjna bowiem moc wyobraźni, w jaką wyposażony był już człowiek paleolityczny (malarstwo naskalne i inne przykłady sztuki o tym świadczą) okazała się przecież motorem cywilizacyjnego postępu ludzkości rozwijającego się od „iskry skrzesanej z kamienia / do gwiazdy” (*Notatka*, Sz 106). Ostatecznie to właśnie dzięki wyobraźni zapełniającej obojętną naturę tym, co ludzkie, czyli kulturą, stało się możliwe wyjście człowieka z jaskiń, czyli – jak sugerują badacze prehistorii – wyjście z macicy Wielkiej Matki utożsamianej z Ziemią i Naturą<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szyborskiej. Świat w stanie korekty*. Kraków 2001, s. 96.

<sup>15</sup> Kilkadziesiąt lat później w *Lekturach nadobowiązkowych* (Kraków 1996, s. 255–256) W. Szyborska wypowie się przeciwko „najazdowi Disneylandu na jaskinie”, czyli używaniu w nich dla wygody zwiedzających światła reflektorów i „głupawej muzyczki”, co narusza „przyrodzoną powagę” ich mroku i ciszy.

<sup>16</sup> Zob. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, s. 126: „Mamy pewne podstawy, aby uważać, że jaskinia była symbolem elementu żeńskiego, a przynajmniej niektóre partie jaskini”.

## 4

Dzięki wyobraźni poetyckiej możliwe staje się także spotkanie współczesnego człowieka z fantazmatem Wielkiej Matki, będącej też, zdaniem Carla Gustava Junga, jednym z najsilniej umocowanych w podświadomości zbiorowej archetypów<sup>17</sup>. Przykładem na to jest wiersz Szymborskiej *Fetysz płodności z paleolitu* zamieszczony w tomie *Sto pociech* z 1967 roku.

Wielka Matka nie ma twarzy.  
Na co Wielkiej Matce twarz.  
Twarz nie potrafi wiernie należeć do ciała,  
twarz się naprzykrza ciału, jest nieboska,  
narusza jego uroczystą jedność.  
Obliczem Wielkiej Matki jest wypukły brzuch  
z ślepym pępkiem pośrodku.

Wielka Matka nie ma stóp.  
Na co Wielkiej Matce stopy.  
A gdzież to jej wędrować.  
A po cóż by miała wchodzić w szczegóły świata.  
Ona już zaszła tam, gdzie chciała zająć,  
i waruje w pracowniach pod napiętą skórą.

Jest świat? No to i dobrze.  
Obfity? Tym lepiej.  
Mają się dokąd porozbiegać dziatki,  
mają ku czemu wznosić głowy? Pięknie.  
Tyle go, że istnieje, nawet kiedy śpią,  
aż do przesady cały i prawdziwy?  
I zawsze, nawet za plecami, jest?  
To dużo, bardzo dużo z jego strony.

Wielka Matka dwie rączki ledwie ledwie ma,  
dwie cienkie, skrzyżowane leniwie na piersiach.  
Po cóż by miały życiu błogosławić,  
obdarowywać obdarowanego!  
Jedyną ich powinnością  
jest podczas ziemi i nieba  
wytrwać na wszelki wypadek,  
który się nigdy nie zdarzy.  
Zygzakiem leżeć na treści.  
Być prześmiejchem ornamentu. [Sz 150–152]

Przywołane w wierszu szczegóły („nie ma twarzy”, „wypukły brzuch / z ślepym pępkiem pośrodku”, „nie ma stóp”, „dwie rączki [...] / [...] skrzyżowane leniwie na piersiach”) pozwalają z dużym prawdopodobieństwem skojarzyć Wielką Matkę ze słynną Wenus z Willendorfu, jedną z najbardziej znanych ikon sztuki paleolitycznej<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Na ten temat zob. E. N e u m a n n, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie podświadomości*. Przeł. R. R e s z k e. Warszawa 2008. Wyobrażeniom i symbolice Wielkiej Matki w epokach archaicznych sporo miejsca poświęca w swojej imponującej monografii Z. K r z a k (*Od matriarchatu do patriarchatu*. Warszawa 2007).

<sup>18</sup> Co do tego zgadzają się dotychczasowi komentatorzy tego wiersza (zob. J. G r a d z i e l, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2. – M. C z e r m i ń s k a, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2000, nr 4).

*Fetysz płodności z paleolitu* to przykład typowego dla Szyborskiej dyskursu antropologicznego, który w jej twórczości poetyckiej pojawia się od wydanego w 1957 r. tomu *Wołanie do Yeti*<sup>19</sup>. Postawa antropologiczna pisarki daleka jest jednak od antropocentryzmu renesansowego deifikującego i heroizującego człowieka, na co zwróciła swego czasu uwagę Grażyna Borkowska<sup>20</sup>. Antropologia, wyrastająca z etnografii i etnologii, dąży przecież ostatecznie do takiego opisu świata ludzkiego, aby stało się możliwe spojrzenie człowieka na siebie samego z zewnątrz i z dystansu, niejako cudzymi oczyma<sup>21</sup>. Spojrzeniem Innego może być wzrok małpy z obrazu Bruegla, która „ironicznie słucha”, jak człowiek na egzaminie „Zdaje z historii ludzi” (*Dwie małpy Bruegla*, Sz 46), albo innej małpy, która „daje dobry przykład / nam, o których wie wszystko jak uboga krewna, / chociaż się sobie nie kłaniamy” (*Malpa*, Sz 64), czy też oczy ukrytego w niedostępnych Himalajach Yeti, u którego szuka się akceptacji cywilizacyjnych osiągnięć, kwestionowanych i przez to wątpliwych dla żyjącego w w. XX człowieka (*Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*, Sz 51). Stanisław Balbus zwrócił uwagę na to, że w tym ostatnim wierszu wystąpił po raz pierwszy, później po wielokroć podnoszony przez poetkę, problem, o jakim badacz pisze:

przed laty nazwałem [go] „problemem Innobytów”, tj. istot (zjawisk? faktów? rzeczy?) spoza świata ludzkiego, mających – wedle Szyborskiej – zapewne własne obrazy rzeczywistości, własne „światopoglądy” (w tym, zwłaszcza może, poglądy na nasz, ludzki, świat), odrębne od poglądów naszych i nieprzenikalne do końca dla nas, niezależnie od tego, czy my sami uważamy w swej pysze owe „innobyty” za „niższe”<sup>22</sup>.

Paleolityczny fetysz, który można chyba w analizowanym wierszu utożsamiać z personifikacją Natury, jest szczególnym przypadkiem takiego Innobytu lub postaci Innego, albowiem paradoksalnie przynależy i zarazem nie przynależy do świata ludzkiego. Wielka Matka zalicza się do bóstw porzuconych w pochodzie ewolucyjnym ludzkości, o jakich pisała poetka w wierszu *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*:

Straciłam kilka bogiń w drodze z południa na północ,  
a także wielu bogów w drodze ze wschodu na zachód. [Sz 180]

Szyborska posługuje się w tym wierszu metodą, opracowaną przez siebie do perfekcji, metodą „pytań zadawanych sobie” samej. Konfrontacja z figurką Wielkiej Matki wyzwala cały ciąg eliptycznych pytań, które, co prawda, nie pojawiają się wprost, ale nietrudno się ich domyślić.

O co zatem pyta poetka Wielką Matkę? O to, co w jej zewnętrznym wyglądzie

<sup>19</sup> Pierwszy na przełom antropologiczny w twórczości autorki *Ludzi na moście* zwrócił uwagę A. Sandauer (*Pogodzona z historią (rzecz o Wisławie Szyborskiej)*. W: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1979). O Szyborskiej jako o „poetce antropologicznej” pisała również M. Baranowska („*Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć...*” *Szyborska i świat*. Wrocław 1996, s. 53–56). Zob. też Ligęza, *op. cit.*, s. 212.

<sup>20</sup> G. Borkowska, *Szyborska eks-centryczna*. „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 49. Przedruk w zb.: *Radość czytania Szyborskiej*. Oprac. S. Balbus, D. Wojda. Kraków 1996, s. 143.

<sup>21</sup> Zob. C. Lévi-Staruss, *Jan Jakub Rousseau, twórca nauk humanistycznych*. Przeł. L. Kolaniewicz. „*Twórczość*” 1984, nr 6.

<sup>22</sup> S. Balbus, *Słowo wstępne. (Tak mało wierszy, tak wiele poezji)*. W zb.: *Radość czytania Szyborskiej*, s. 12.

współczesnemu człowiekowi wydaje się najbardziej zdumiewające. Dlaczego nie ma twarzy i stóp? Dlaczego „obliczem Wielkiej Matki jest wypukły brzuch / z ślepyim pępkiem pośrodku”? Dlaczego ma ona dwie ledwie zaznaczone ręczki? Twarz, ręce, brzuch, stopy – zobaczmy – to przecież nie tylko anatomiczne, ale także symboliczne części ciała. I warto zapewne zwrócić uwagę na fakt, że są to ściśle antropologiczne atrybuty: twarz dotyczy tego, co w człowieku indywidualne, *principium individuationis*; ręce mogą nawiązywać do koncepcji *homo faber*; stopy – do koncepcji *homo viator*; brzuch do tajemnicy życia. Symbolizują to, co nas fizycznie wiąże ze światem natury i zarazem od niego odróżnia.

Pytania mają charakter eliptyczny, sam zaś wiersz zbudowany jest z ciągu odpowiedzi będących próbą zrozumienia tajemnic paleolitycznego fetysza płodności. Pierwsze zdumienie: „Wielka Matka nie ma twarzy”. Próba wyjaśnienia podjęta przez poetkę: twarz jest rodzajem fizjonomicznej wizytówki człowieka, atrybutem tego, co indywidualne i niepowtarzalne, najważniejszą cechą służącą identyfikacji, uprzednią wobec imienia i nazwiska. Powiada się, że na twarzy są zapisane dzieje jednostkowego losu; pozostając fizyczną częścią ciała, wyraża ona równocześnie psychiczną stronę człowieka. W tym sensie twarz nie jest boska, czyli powszechna, materialna i bezosobowa. Swoją wyjątkowością narusza uroczystą jedność ciała. A w człowieku tylko ciało potrafi przynależeć do fizykalnego świata. Ponadto – na co wielokrotnie zwracał uwagę Emmanuel Lévinas, pisząc o epifanii twarzy – sytuacja, w której ktoś staje „twarzą w twarz” wobec Innego, tworzy szczególny rodzaj relacji z Innym, opartej na odpowiedzialności etycznej<sup>23</sup>. Tymczasem *natura devorans et devorata*, czyli domena Wielkiej Matki, nie podlega zasadom etyki.

Twarz określa tożsamość pojedynczego człowieka, natomiast atrybutem Wielkiej Matki jest „wypukły brzuch / z ślepyim pępkiem pośrodku”, symbolizujący, oczywiście, *vis vitalis*, siłę płodności – nieustającą reprodukcję tego, co fizyczne i cielesne. W tym sensie ciało, w przeciwieństwie do twarzy, jest boskie, tzn. powszechne i odnawialne w odwiecznym cyklu wegetatywnym. Borkowska akcentowała tę cechę poezji Szymborskiej: „W zamkniętym obiegu przyrody nie tożsamość jest ważna, ale trwanie, bycie, niedostępny człowiekowi zmysł udziału”<sup>24</sup>. Dążenie ludzkiej jednostki do wyodrębnienia i określenia swojej tożsamości w sposób nieuchronny prowadzi do alienacji wobec zewnętrznego świata rozumianego jako Kosmos i Natura: „Cud świata to pozaspekulatywny cud trwania, w gruncie rzeczy wrogi samoswojej, odrębnej i pojedynczej istocie ludzkiej, która nie zadowala się udziałem, lecz dąży do pełnej podmiotowości”<sup>25</sup>.

Następne zdumienie: „Wielka Matka nie ma stóp”, i kolejna sprzeczność między Matką a jej wyemancypowanym potomstwem. Stopy symbolizują mobilność oraz eksplorację świata, cechy właściwe gatunkowi ludzkiemu. Wielka Matka zaś nie wchodzi w szczegóły świata, bo jest boginią Powszechnego. A więc to kolejny przykład, wielokrotnie i w różnych sytuacjach ujawnianego przez Szymborską,

<sup>23</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Wstęp B. Skarga. Warszawa 1998 (tu w szczególności rozdz. 2 *Twarz i etyka*, w części trzeciej pt. *Twarz i zewnętrzność*).

<sup>24</sup> Borkowska, *op. cit.*, s. 49.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 50–51.

konfliktu między poszczególnością a powszechnością, między jednostkowością a ogólnością, co na pozór tylko sprawia wrażenie abstrakcyjnej filozoficznej spekulacji, naprawdę zaś rzecz dotyczy tragicznej świadomości istnienia zasadniczej odrębności między „mną” a „światem”, tragicznej, gdyż to, co powszechne i ogólne (czyli świat), trwa, a to, co pojedyncze i indywidualne (czyli konkretny człowiek), przemija.

Wreszcie: „Wielka Matka dwie rączki ledwie ledwie ma, / dwie cienkie, skrzyżowane leniwie na piersiach”. Okazała się bowiem, jako bóstwo tego, co fizyczne i powszechne, bardzo skuteczna w działaniu. Jako Dawczyni Życia, *Mater Genitrix*, dzięki właśnie swej powszechności, sprawiła, iż życie zakorzeniło się i rozpleniło się po całym świecie, czyli – tak się przynajmniej wydaje – odniosła zwycięstwo nad ziemią zbudowaną z materii nieożywionej. Świat charakteryzowany jest przez obfitość i nadmiar: „bujniej już nie można było”, pisze poetka w wierszu *Allegro ma non troppo*. Stąd też życie samo w sobie jest piękne, z niczym nieporównywalne, chociaż – reflektuje się wolna od filozoficznej naiwności Szymborska – nie stanowi czegoś koniecznego we wszechświecie. Życie to eksces wszechświata. Toteż pojawia się w analizowanym tekście (znowuż typowa dla tej poetki) reguła „wszelkiego wypadku”. Coś jest, ale to nie znaczy, że być musiało i że będzie.

Wielka Matka – czczona w paleolicie, dzisiaj, gdy człowiek ma wrażenie, iż ujarzmił naturę niemal całkowicie – została zdegradowana do zapomnianego i niepotrzebnego bóstwa, porzuconego gdzieś na drodze cywilizacyjnego pochodzenia ludzkości „od iskry do gwiazdy [...]” (*Notatka*, Sz 107). Człowiek współczesny ze swoją mentalnością scjentyistyczną, dumą z powodu naukowych odkryć i z wiarą w możliwości technologii, wydaje się coraz bardziej pewny swego panowania nad światem, przekonany, że „wszelki wypadek” się nie zdarzy, bo nie ma prawa się zdarzyć. Gest błogosławienia życiu traktuje jako „prześmiej ornamentu”. I ta postawa – pośrednio przestrzega poetka – utwierdzonego w pewności rozumu może się okazać ryzykowna i niebezpieczna. Życie bowiem jest najbardziej niepewnym fenomenem kosmosu. Pociecha w tym, że Wielka Matka, choć porzucona przez swe najbardziej inteligentne potomstwo, trwa jednak wiernie na straży życia, na „wszelki wypadek”.

## 5

Postać Wielkiej Matki pojawia się w wierszu Herberta *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* z tomu *Pan Cogito*<sup>26</sup>. Jak się przekonamy, nie będzie nią wszakże wywodzące się z mroków ludzkiej historii paleolityczne bóstwo płodności. Sama jednak Wenus z Willendorfu zostaje przywołana przez poetę w kolejnym artykule ze wspomnianego już tutaj cyklu *Felieton z obrazkiem (Trudne pojęcie piękna, HW 335)*. W ciekawym zresztą kontekście – rozważań dotyczących pojęcia piękna. Herbert sztukę paleolitu obok prymitywizmu włoskiego, gotyckich katedr i malarskich wizji Goyi traktuje jako przykład sztuki trudnej, wymagającej przewyciężenia przyzwyczajzeń estetycznych, ale pozwalającej odbiorcy odkryć nieznanne rejestry doświadczeń, „przedstawić dramat człowieka,

<sup>26</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki*. W: *Pan Cogito*. Wyd. 2, popr. Wrocław 1993, s. 56.

wydrzeć światu nową prawdę widzenia, poszerzyć granicę jego doznań” (*Trudne pojęcie piękna*, HW 335). Podejmuje się też roli obrońcy paleolitycznej Wenus:

Bardzo łatwo wybuchnąć śmiechem na widok paleolitycznej figurki, którą trochę prze-kornie nazwano Wenus z Willendorf. Jeśli zestawimy ją z Wenus Botticellego, łatwo rozstrzy-gnąć, której przyznalibyśmy nagrodę na konkursie piękności w roku 1963. Oczywiście, tej mistrza renesansowego.

Broniłbym jednak statuetki z epoki kamiennej, gdyż mówi ona bardzo wiele o życiu tamtej epoki, o miejscu kobiety w społeczeństwie i rodzinie naszych praojców. Ale nie tylko to. Wrzecionowata forma tej rzeźby, zdecydowane, mocne operowanie bryłą, zdolność syntezy, czyli pomijania zbędnych szczegółów, dowodzą znakomitego zrozumienia zasad sztuki.

To brutalne zestawienie dwóch ideałów piękna powinno dostarczyć czytelnikowi mate-rialu do rozmyślań nad zawiłościami tego, co w umyśle przeciętnego widza ma swój idealny i niezmienny wzorzec. [*Trudne pojęcie piękna*, HW 336]

Od podróży Herberta do Lascaux w 1958 r. bardzo wyraźnie zaczyna się, da-jąca się śledzić w jego twórczości, fascynacja sztuką paleolitu, z czasem stająca się czymś więcej niż tylko docenianiem jej wartości poznawczych („Świadectwo życia”) oraz walorów estetycznych (forma dowodząca „znakomitego zrozumienia zasad sztuki”). W wierszu *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, otwierającym opublikowany w r. 1974 tom *Pan Cogito*, tytułowy bohater, analizując „przed lustrem twarz odziedziczoną”, dostrzega przede wszystkim swoje barbarzyńskie obciążenia genetyczne: podbródek, oczy, uszy, czoło, a także „żądze i grzechy średniowieczne / paleolityczny głód i strach”. Opisany w tym wierszu „turniej z twarzą”<sup>27</sup> można rzeczywiście odczytać jako konfrontację, w której to, co ucywilizowane, przegrywa z tym, co barbarzyńskie, bądź też – duchowa kultura (Veronese, Mozart, asceza, stare książki i wszelkie inne „szminki na szlachetność”<sup>28</sup>) przegrywa z cielesną naturą<sup>29</sup>. Pan Cogito w swej najodleglejszej genealogii wywodzi się z epoki pale-olitu, chociaż aspiruje, najwyraźniej czując się niezręcznie w tej sytuacji, do salonów sztuki. Wyrasta z tego – bardzo charakterystyczna dla antropologii Herberta – dra-matyczna świadomość dychotomii między tym, kim się jest, a tym, kim by się chciało być, między ewolucyjnym *arché* a *télos*, między ściągającą w dół naturą a dźwigającą w górę kulturą. Opis tej sytuacji w formie personifikacji odnajdziemy w utworze *Pan Cogito i wyobraźnia*, w którym to czytamy, że bohater wiersza –

unosił się rzadko  
na skrzydłach metafory  
potem spadał jak Ikar  
w objęcia Wielkiej Matki<sup>30</sup>

Ten fragment staje się bardziej zrozumiały, gdy przywołamy wiersz *Dedal i Ikar* z tomu *Struna światła*<sup>31</sup>, nawiązujący do słynnego obrazu Bruegla oraz od-powiedniego ustępu z *Przemian* Owidiusza<sup>32</sup>. Herbertową wersję mitu Stanisław

<sup>27</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*. W: *Pan Cogito*, s. 6.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>29</sup> Zob. P.-A. Bodin, *Barbarzyńca i lustro*. W zb.: *Poznanawanie Herberta 2*, s. 376 (przeł. M. Rusinek).

<sup>30</sup> Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*, s. 25.

<sup>31</sup> Z. Herbert, *Dedal i Ikar*. W: *Struna światła*. Wyd. 2, przejrz. Wrocław 1994.

<sup>32</sup> Wiersz ten interpretuje w kontekście interferencji sztuk A. Dziadek (*Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 114, 125–126).

Barańczak sprowadzał do antynomii światła i ciemności oraz do nakładającego się na nią przeciwieństwa nieba (powietrza) i ziemi odpowiadających opozycji między Dedalem a Ikarzem:

Dedal reprezentuje tutaj poryw ku światłu, który dałby się w pełni zrealizować tylko poprzez – niemożliwe z praktycznego punktu widzenia – przewyciężenie ludzkich ograniczeń; Ikar, z drugiej strony, jest reprezentantem ludzkiej kondycji, ciężącej ku ziemi i cieniowi [...] <sup>33</sup>.

Ale jeśli rzeczywiście Ikar jest reprezentantem ludzkiej kondycji, to należałoby w świetle wiersza *Pan Cogito i wyobraźnia* dodać, że ludzka kondycja rozpina się między patronującym idealizmowi Dedalem a patronującą naturalizmowi Wielką Matką. Można by zaproponować interpretację, w której Dedal byłby solarną personifikacją kultury, a Wielka Matka – chthoniczną personifikacją natury. Tworzy się w ten sposób bipolarna symboliczna struktura powiązanych ze sobą pojęć, gdzie po jednej stronie sytuują się: światło–niebo–kultura–Dedal, po drugiej: ciemność–ziemia–natura– Wielka Matka. Kondycji ludzkiej symbolizowanej przez Ikara, rozpiętej pomiędzy tymi dwoma biegunami, w równym stopniu właściwe byłoby unoszenie się „na skrzydłach metafory” ku Słońcu, jak i spadanie w objęcia Wielkiej Matki.

## 6

Upadek Ikara był zatem katastroficznym powrotem w objęcia Wielkiej Matki. W sposób mniej symboliczny, ale bardziej dosłowny do konfrontacji dochodzi w wierszu *Pan Cogito spotyka w Luwrze posązek Wielkiej Matki*.

Ta mała kosmologia z wypalanej gliny  
trochę większa od dłoni pochodzi z Beocji  
na szczycie głowa jak święta góra Meru  
z której spływają włosy – wielkie rzeki ziemi  
szyja jest niebem w niej pulsuje ciepło  
bezsenne konstelacje  
naszyjnik obłoków

ześlij nam świętą wodę urodzajów  
ty z której palców wyrastają liście  
my urodzeni z gliny  
jak ibis wąż i trawa  
chcemy byś nas trzymała  
w mocnych swoich dłoniach

na brzuchu ziemia kwadratowa  
pod strażą podwójnego słońca

nie chcemy innych bogów nasz kruchy dom z powietrza  
wystarczy kamień drzewo proste imiona rzeczy  
nieś nas ostrożnie od nocy do nocy  
a potem zdmuchnij zmysły przed progiem pytania

w gablotce Matka opuszczona  
patrzy zdziwionym okiem gwiazdy <sup>34</sup>

<sup>33</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa 2001, s. 73.

<sup>34</sup> Herbert, *Pan Cogito spotyka w Luwrze posązek Wielkiej Matki*. W: *Pan Cogito*, s. 56–57.

Na początku należałoby wyjaśnić, kim jest Wielka Matka z wiersza Herberta. Nawet pobieżna lektura upewnia, że nie jest nią, tak jak w wierszu Szymborskiej, Wenus z Willendorfu ani żadna inna figurka paleolityczna. W Luwrze znajduje się tylko jeden posążek, który odpowiadałby, niewątpliwie bardzo poetyckiemu, ale zarazem szczegółowemu opisowi z wiersza. Według największego prawdopodobieństwa – spotkana przez Pana Cogito w jednej ze szklanych gablot Luwru Wielka Matka to wypalony z gliny kobiecy idol (*idole cloche*), pochodzący z Beocji, powstały około 700 r. p.n.e., mierzący 40 cm wysokości i reprezentujący styl geometryczny<sup>35</sup>.

Przy okazji pewna ciekawostka: w przetłumaczonej na język polski w r. 1983 książce Rudolfa Drösslera *Wenus epoki lodowej* znajdujemy obok ilustracji ukazującej ową figurkę taki oto jej opis, przytoczony z pracy niemieckiego archeologa i historyka sztuki prehistorycznej, Herberta Kühna:

Przedstawia ona świat, kosmos, w postaci *Magna Mater*, Wielkiej Matki, która od czasów sumeryjskich była nosicielką wszelkiej myśli. Jej głowa wznosi się w niebo jak szczyt świata, zwany Meru. Z głowy spływają włosy – wielkie rzeki świata wymalowane w postaci zygzaków, które oznaczają wodę. Szyją jest niebo, gdzie mieszcza się ciała niebieskie. Pośrodku ozdoba piersi jest chmura, z której pada deszcz. Odzieniem jest ziemia wyobrażona jako czworokąt, z lewej i prawej strony otoczony morzami. Z rąk bogini wyrastają w górę palmy, symbol żywności i życia. Na ziemi stoją ptaki wodne, z których skrzydeł wyrastają palmy, a z dziobów płynie woda. Świat, zasady, żywność, życie, szczęście – oto sens tych obrazów i w ogóle sens tej twórczości artystycznej<sup>36</sup>.

Zbieżności między tym fragmentem a wierszem wydają się tak uderzające, że można przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, iż Herbert inspirację dla opisu Wielkiej Matki zaczerpnął albo z niemieckiego oryginału książki Drösslera *Die Venus der Eiszeit*<sup>37</sup>, albo z książki Kühna *Abstrakte Kunst der Vorzeit* (ilustracja idola z Beocji znajduje się nawet na okładce tego wydania)<sup>38</sup>.

Figurka z Luwru w górnej swej części rzeczywiście przypomina hinduską świętą górę Meru składającą się z trzech szczytów<sup>39</sup>, spływające z głowy włosy wydają się podobne do wielkich rzek. Posążek Wielkiej Matki w wierszu Herberta pojawia się w niemal identycznej roli co paleolityczny fetysz u Szymborskiej – jako archaiczne i potężne bóstwo, które, choć porzucone i zapomniane przez człowieka żyjącego w drugiej połowie w. XX, nie umarło przecież, tylko wiernie spełnia swój obowiązek dostarczania światu *vis vitalis*. A ponadto wydobywa z mroków ludzkiej niepamięci pewien rodzaj (przedracjonalnego?) doświadczenia afektywnego i empatycznego względem świata.

Spotkanie Pana Cogito, reprezentanta pokartezjańskiej cywilizacji, z Wielką Matką, chociaż przebiega w dość nieodpowiednim miejscu, tzn. nie w świątyni

<sup>35</sup> [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=5785](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5785) (data dostępu: 23 I 2012).

<sup>36</sup> R. Drössler, *Wenus epoki lodowej*. Przeł. B. i T. Baranowscy. Warszawa 1983, s. 309–310.

<sup>37</sup> R. Drössler, *Die Venus der Eiszeit*. Leipzig 1968.

<sup>38</sup> H. Kühn, *Abstrakte Kunst der Vorzeit*. München–Hannover 1956.

<sup>39</sup> Zob. na ten temat W. Kopański, *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 102: „Indyjska złota góra Meru (Sumeru) o trzech szczytach, złotym, srebrnym i żelaznym, siedziba Brahmy, Wisnu i Siwy, znajduje się w środku świata, dokładnie pod Gwiazdą Polarną; tam odbywają się spotkania bogów z ludźmi”.

tylko w zakamarku muzeum, przybiera wszakże charakter religijny. To jeszcze jedna z modlitw Pana Cogito. Przy czym na wstępie warto pewnie zauważyć, że w wierszu przeplatają się ze sobą dwa wątki: dukt metaforycznego opisu i dukt błagalnej modlitwy, bardzo wyraźnie zaznaczone przez układ graficzny (wcięte strofy).

Opis opiera się na metaforycznym utożsamieniu Wielkiej Matki z małą kosmologią „z wypalanej gliny”. Kosmologia to nic innego, tylko wiedza o kosmosie, a więc o świecie, w którym panują ład i harmonia, niezmiennie prawa. Stąd też Wielka Matka to archaiczne i symboliczne wyobrażenie świata; w tej małej figurce mieści się cała wiedza o kosmosie. A zarazem wiedza o pierwotnej relacji między człowiekiem a światem, czyli naturą. Albowiem – zauważmy – Wielka Matka reprezentuje siły natury, ale jako antropomorfizacja reprezentuje także świat człowieka, uosabia bardzo wyraźnie tę podstawową więź odzwierciedloną w analogii między mikrokosmosem a makrokosmosem<sup>40</sup>. Człowiek odwzorowuje wszechświat i na odwrót – wszechświat odwzorowuje człowieka. Dlatego też w opisie Wielkiej Matki głowa przypomina górę, włosy upodabniają się do rzek, szyja do nieba, brzuch do kwadratowej ziemi.

Identyfikacja mikro- i makrokosmosu to zarazem najbardziej bodaj spektakularny w dziejach kultury europejskiej przykład symbolicznego myślenia o świecie. Tu najbardziej uwidacznia się to, co utraciliśmy w wyniku – zapewne nieuniknionej – rewolucji kartezjańskiej, której potomkiem (chcąc nie chcąc) jest Pan Cogito. Proces „odczarowania świata” opisywany przez Maxa Webera, a potem w *Dialektyce oświecenia* przez Maxa Horkheimera i Theodora Adorna<sup>41</sup>, polegał nie tylko na coraz bardziej zaawansowanej racjonalizacji stosunku do świata i nieuchronnie związanej z tym przemocy wobec natury, ale równocześnie na zaniku myślenia symbolicznego, które podtrzymywało wizję jedności człowieka z naturą. W myśleniu symbolicznym ziemia jest, oczywiście, kwadratowa (na figurce z Luwru raczej prostokątna) ze względu na cztery strony świata, cztery pory roku, cztery żywioły. „Ziemia kwadratowa” znajduje się „pod strażą podwójnego słońca”, umieszczonego nad piersiami Wielkiej Matki i symbolizującego zapewne dwa najważniejsze ciała niebieskie: Słońce i Księżyc.

Szyborska w konfrontacji z Wielką Matką wybiera strategię pytań zadawanych sobie samej, Herbert – postawę błagalnej modlitwy.

O co prosi Pan Cogito Wielką Matkę? Właściwie o to, co tak wzgardliwie odrzucił współczesny człowiek z wiersza Szyborskiej – o gest błogosławieństwa („ześlij nam świętą wodę urodzajów”). Człowiek bowiem, tak jak każdy inny twór Natury (liść, „jak ibis, wąż i trawa”), został zrodzony z gliny, pochodzi z ziemi, czyli istnieje w materii. I dlatego tak jak glina potrzebuje świętej wody urodzaju, czyli tego czynnika, który daje i podtrzymuje życie. Z wypalanej gliny wykonana jest także *Magna Mater*. To są bardzo archaiczne wyobrażenia antropogenezy: w eposie *Enuma elisz* bóg Marduk stworzył pierwszego człowieka, łącząc glinę z krwią boga Kingu, w *Gilgameszu* – z krwią bogini Aruru, w *Księdze Rodzaju*

<sup>40</sup> Zob. G. Boaz, *Macrocosm and Microcosm*. Hasło w: *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. Ed. Ph. P. Wiener. T. 3. New York 1973–1974, s. 127–131.

<sup>41</sup> M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*. Przeł. M. Łukasiewicz. Przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M. J. Siemek. Warszawa 1994.

Jahwe ulepił Adama z wilgotnego prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, „wskutek czego stał się człowiek istotą żywą” (Rdz 2, 7), na ścianie egipskiej świątyni w Luksorze bóg Chnum kształtuje człowieka przy użyciu koła garncarskiego.

Związek człowieka z ziemią i wodą jest pierwotny i nierozłączny, każde jego rozluźnienie lub zerwanie stanowi akt gwałtu na ludzkiej naturze<sup>42</sup>. Bohater poezji Herberta usiłuje podtrzymać w sobie pamięć o mitycznym pochodzeniu, nie tylko wtedy, gdy staje przed Wielką Matką, ale także wtedy, gdy zwraca się z modlitewną prośbą do rzeki:

ja urodzony z gliny  
 chcę być twym uczniem  
 [ . . . . . ]  
 naucz mnie rzeko uporu i trwania  
 abym zasłużył w ostatniej godzinie  
 na odpoczynek w cieniu wielkiej delty  
 w świętym trójkącie początku i końca<sup>43</sup>

Rzeka, ziemia, słowem: Natura, należą do dziedziny tego, co znajduje się, faktycznie, w nieustannym ruchu i co podlega cyklicznym przemianom, ale równocześnie nie przemijają. Przykład rzeki czy też lekcja udzielana przez Wielką Matkę uczy „uporu i trwania”. Dramat człowieka polega na tym, że tak łatwo (a może nie łatwo?) wyrwał się z dłoni Wielkiej Matki i jeśli powraca w jej objęcia, to tak jak Ikar (w momencie katastrofy). Powrót do stanu pierwotnego jest już raczej niemożliwy, przekonuje Herbert w innym wierszu – *Matka* – z tomu *Pan Cogito*; tytułowa postać to synteza matki biologicznej i *Magnae Matris*:

Upadł z jej kolan jak kłębek włóczki. Rozwijał się w pośpiechu i uciekał na oślep. Trzymała początek życia. Owijała na palec serdeczny jak pierścionek, chciała uchronić. Toczył się po ostrych pochyłościach, czasem piął się pod górę. Przychodził splątany i milczał. Nigdy już nie powróci na słodki tron jej kolan.

Wyciągnięte ręce świecą w ciemności jak stare miasto<sup>44</sup>.

Ucieczka od Wielkiej Matki polega na zdradzie pamięci o swym ziemskim pochodzeniu. Człowiek w cywilizacyjnym marszu wyzwala się od tego, co materialne, trwałe i konkretne, czyli od gliny, z której go uformowano, a podąża za tym, co duchowe, zmienne i abstrakcyjne, czyli za ideą. Herbertowy Fortynbrass w tym właśnie doszukuje się przyczyn porażki Hamleta: „wierzyłeś w kryształowe pojęcia a nie glinę ludzką”<sup>45</sup>. Na tym polega też, zdaniem Herberta, fałsz teologicznej wizji raj, gdzie po dokładnym oddzieleniu duszy od ciała pozostać by miały tylko „światliste kręgi chóry i stopnie abstrakcji”. Jedyna możliwa do zaakceptowania i zrealizowania wizja raj to taka, w której udaje się kompromisowo „zmieszać ziarno absolutu z ziarnem gliny”<sup>46</sup>.

Ale powrót do stanu pierwotnego jest niemożliwy albo inaczej – byłby możliwy, gdyby Wielka Matka wysłuchała ostatniej prośby Pana Cogito:

<sup>42</sup> Zob. Garbol, *op. cit.*, s. 239–247.

<sup>43</sup> Z. Herbert, *Do rzeki*. W: *Raport z obłąkanego Miasta*, s. 16.

<sup>44</sup> Z. Herbert, *Matka*. W: *Pan Cogito*, s. 11.

<sup>45</sup> Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*. W: *Studium przedmiotu*. Wyd. 2, popr. Wrocław 1995, s. 43.

<sup>46</sup> Z. Herbert, *Sprawozdanie z raj*. W: *Napis*. Wyd. 2. Wrocław, s. 29.

nieś nas ostrożnie od nocy do nocy  
a potem zdmuchnij zmysły przed progiem pytania

W tych dwóch wersach uruchamia się Herbertowa ironia, odwracająca niczym dźwignia sens prośby Pana Cogito. Albowiem Wielka Matka jest boginią, która przeprowadza przez życie wszelkie stworzenie, także gatunek ludzki, ale życie, istnienie materialne i biologiczne, rozciąga się „od nocy do nocy”, między niebytem a niebytem, nieistnieniem a nieistnieniem. Podobnie to ujął Herbert w napisanym w 1995 r. *Podziękowaniu* z okazji przyznania mu nagrody Eliota, gdzie wyjaśniał zadania literatury, która, jego zdaniem, „Śledzi niekiedy jego [tj. człowieka] ziemskie dzieje od narodzin do śmierci – błyskawicę między dwiema ciemnościami” (HW 545). „Krótkość żywota” przebiegającego niczym błyskawica „od nocy do nocy” to podstawowy dramat ludzkiej świadomości.

Człowiek – spróbujmy dalej wyłożyć sens zacytowanego już fragmentu z wiersza Herberta *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* – jest istotą zadającą pytania o początek i koniec, o to, co przed jego narodzinami i co po jego śmierci. To równie pierwotna i podstawowa inklinacja jego natury jak więź z ziemskim światem. Ale to znaczy, że marzenie o uproszczonej wizji świata nie może się spełnić, byłoby możliwe wtedy jedynie, gdyby ludzkie poznanie ograniczało się tylko do zmysłowych wrażeń i zatrzymywało się „przed progiem poznania”, czyli przed filozoficzną refleksją. A do takiego stanu człowiek cofnąć się nie potrafi, a pewnie nawet by i nie chciał. Wielka Matka nie spełni prośby Pana Cogito, bo człowiek wszedł, i to na długo przed Kartezjuszem, na drogę, z której nie ma odwrotu, drogę poznania intelektualnego, siłą rzeczy uruchamiającego proces coraz większej komplikacji obrazu świata. Pan Cogito konstatację z wiersza *Testament*: „nie powrócę do źródła spokoju”<sup>47</sup>, mógłby przyjąć za swoją.

Toteż „Matka opuszczona” przez człowieka, nie rozumiejąca, o co się ją prosi, „patrzy zdziwionym okiem gwiazdy”, tzn. z takiej oddali, jaka dzieli człowieka od gwiazd.

## 7

Spotkanie z Wielką Matką w poezji Szymborskiej i Herberta staje się czymś więcej niż tylko konfrontacją z paleolitycznym czy starożytnym artefaktem. Powrót do najodleglejszych początków tradycji kulturowej oznacza też próbę powrotu do najbardziej pierwotnych form myślenia. Próbę, która jedynie połowicznie może się powieść.

Bohaterka wiersza Szymborskiej pyta, zdając sobie doskonale sprawę z paradoksu poznania ludzkiego, w którym samo pytanie rodzące świadomość wyalienowuje ze świata. Pan Cogito – prosi w modlitwie o to, co właściwie spełnić się nie da. Ale w jednym i drugim przypadku spotkanie pokartezjańskiego *homo sapiens* z archaiczną *Mater Magna* nie musi prowadzić do zupełnej porażki. Nie jest możliwe, aby człowiek współczesny powrócił do pierwotnej więzi z Naturą i rudymen-tarnych form myślenia. A jednak odnowienie pamięci o tym, co było *ab origine*, pamięci o pochodzeniu od Wielkiej Matki, oznacza – przynajmniej do pewnego

<sup>47</sup> Z. Herbert, *Testament*. W: *Struna światła*, s. 45.

stopnia – odzyskanie myślenia mitycznego, a niewykluczone, że nawet magicznego. Mit – jak zapewnia Eliade – jest powrotem do początku<sup>48</sup>. Magia – afektywnym, „czułym” stosunkiem do świata wzbudzającego zdumienie. Bohaterka Szymborskiej decyduje się na postawę mądrościowej, sceptycznej filozofii, Pan Cogito – na postawę pokornej religijności. Obojgu właściwy jest świadomy opór wobec usurpacji rozumu instrumentalnego, reifikującego relację człowieka wobec rzeczywistości.

### Abstract

TOMASZ TOMASIK  
(Pomeranian University in Słupsk)

#### A MEETING WITH GREAT MOTHER. PALEOLITHIC ART IN WISŁAWA SZYMBORSKA'S AND ZBIGNIEW HERBERT'S WRITINGS

A feature of 20<sup>th</sup> century art was an attempt at reaching the cultural tradition older than Greek-Roman Antiquity. Worth noticing is the artists' confrontation with the products of paleolithic culture that offers a unique kind of hermeneutic experience since it consists in a journey to the beginnings of the art. Wisława Szymborska's and Zbigniew Herbert's writings contain pieces which recall the most widely known paleolithic culture artifacts: rock paintings and women figurines (Great Mother). Confronting the relics of prehistoric art, the authors tried to return to the most primordial forms of thinking. Szymborska, through her philosophical investigations, reaches the attitude of wisdom, while Herbert, shaping his statements into a prayer, conforms to religious one. Both cases prove that the two Polish poets strived to oppose instrumental reason's arrogation which reifies a man's relation to the world.

---

<sup>48</sup> Zob. np. M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2008, s. 99–100.