

Co jest na drugim brzegu? O przestrzennych zależnościach w wierszu Zbigniewa Herberta *Pożegnanie**

What's on the Other Shore? About Spatial Dependencies
in the Poem *Pożegnanie* by Zbigniew Herbert

LECH GIEMZA

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7079-9108>

e-mail: lech.giemza@kul.lublin.pl

Abstract. The article refers to the poem *Farewell* by Zbigniew Herbert and fundamental question is about the metaphor of the shore and the spatial relations associated with it. Topoi of the poem shows that the shore is connected here with the end of life, death, eschatological intuitions. The space designated by the riverside is the space of settling in, the lyrical subject says "I live now on the slope of the hill". It allows us to refer to the concept of Martin Heidegger from his essay *Building, Dwelling, Thinking*. The shore in the poem is not a harbinger of a sad end but an announcement of what is on the other side, and in the text it is expressed by the metaphor "the other steep shore".

Keywords: Herbert, death, eschatology, shore, Heidegger

Abstrakt. Artykuł dotyczy wiersza *Pożegnanie* Zbigniewa Herberta, a zasadnicze pytanie – metafory brzegu i związanych z nią relacji przestrzennych. Topika utworu wskazuje jasno na fakt, że brzeg odnosi się do kresu życia, śmierci i intuicji eschatologicznych. Przestrzeń wyznaczana przez brzeg rzeki jest przestrzenią zadomowienia, podmiot liryczny wyznaje: „mieszkam teraz na stoku

* Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Polska; tel.: (+48) 81 445 44 21.

wzgórza”. Pozwala to odnieść się do koncepcji M. Heideggera z jego eseju *Budować, mieszkać, myśleć*. Brzeg w wierszu nie jest jednak zapowiedzią smutnego końca, jest zapowiedzią tego, co czeka po drugiej stronie, a w tekście wyraża się metaforą „drugiego strome go brzegu”.

Słowa kluczowe: Herbert, śmierć, eschatologia, brzeg, Heidegger

Zbigniew Herbert, *Pożegnanie*

Chwila nadeszła trzeba się pożegnać
po odlocie ptaków nagły odlot zieleni
koniec lata – temat banalny to znaczy na gitarę solo

mieszkam teraz na stoku wzgórza
okno na całą ścianę więc widzę dokładnie
gęstą sierść wikliny nagie iwy to jest mój brzeg

wszystko rozwija się w horyzontalnych pasmach – leniwa rzeka
drugi wysoki brzeg stromo spadający w dół
objawia wreszcie to co musiało być wyznane

glina piasek wapienne skały płyty czarnoziemiu
i wąły teraz las oplakujący las

jestem szczęśliwy to znaczy wyzbyty złudzeń
słońce pojawia się na krótko ale za to daje
spektakle wspaniałych zachodów trochę w guście Nerona

jestem spokojny trzeba się pożegnać
nasze ciała przybrały kolor ziemi

O późnej, senilnej twórczości Herberta napisano już bardzo wiele, równie wiele o eschatologicznych przecuciach, o „pustym niebie Pana Cogito” i o jego „chrście ziemi”. „Dokładnym przeciwieństwem niebiańskiego «przeanielenia» jest ludzka zmysłowość, a zwłaszcza dotyk – najuczciwszy ze zmysłów, gwarantujący prawdziwość poznania. Dotykanie, odczuwanie świata na własnej skórze – oto jest prawdziwe życie, nawet jeśli wiąże się z bólem” (Franaszek, 2010, s. 340) – pisze Andrzej Franaszek na marginesie pytań o zaświaty Herberta. Takim poświadczeniem bycia jako zmysłowego zanurzenia w świecie, spotęgowanego bezpośrednią bliskością śmierci, jest wiersz Herberta *Pożegnanie*. To wiersz splątany w węzeł różnych zależności, węzeł gordyjski, chciałoby się powiedzieć, także wiersz, w którym kategorie przestrzenne zdają się kluczowe – choćby przez przywołaną dwukrotnie figurę „brzegu”.

Przestrzeń wiersza organizuje w zasadzie jeden rozbudowany obraz, rozpoczynający się frazą „mieszkam teraz na stoku wzgórza”, a kończący w jedenastym wersie. Pierwsze, co zwraca uwagę, to niesłychanie szczegółowy, wręcz drobiazgowy

opis tego miejsca. Nasz wzrok przesuwają się w określonym porządku od miejsca zamieszkania aż po kres – najpierw dom, później wiklina, łąka, rzeka, wreszcie zbocze po przeciwległej stronie z precyzyjnie wymienionymi warstwami geologicznymi z zachowaniem (najprawdopodobniej) kolejności od najwyższych do najniższej umiejscowionych. Możemy przypuszczać, że „wąty las” położony jest na tymże właśnie stoku, po drugiej stronie rzeki. Zastanawiający jest już sam porządek przedstawiania, podporządkowany czynności patrzenia, która ma wszelkie znamiona kontemplacji – brzeg w znaczeniu literalnym staje się kresem w znaczeniu eschatologicznym. Bez wątplenia możemy też stwierdzić, że Herbertowskiego bohatera znacznie bardziej interesuje to, co po tej stronie, niż po tamtej – nieprzypadkowo używa sformułowania „to jest mój brzeg” w odniesieniu do granicy wyznaczonej linią wiklin i wierzb.

Zdaje się, że samo słowo „mieszkam” jest tu obciążone większą ilością znaczeń, niż mieści się w jego potocznym sensie. Wiemy, że ostatnim adresem Herberta, od 1973 roku do śmierci w 1998 roku, było mieszkanie przy ulicy Promenady 21 w Warszawie, na Sielcach. Klucz autobiograficzny byłby więc mylący. Przypomnijmy słowa Heideggera:

Kierowca ciężarówki jest u siebie w domu, gdy znajduje się na autostradzie, ale nie ma tam swego kąta; robotnica jest u siebie w domu w przędzalni, a przecież przędzalnia nie jest jej mieszkaniem; główny inżynier jest u siebie w domu w elektrowni, ale tam nie mieszka. Wymienione budowle dają człowiekowi schronienie. Człowiek je zamieszkuje, a jednak w nich nie mieszka, skoro „mieszkać” znaczy tylko: posiadać jakiś kąt. [...] Sposób, w jaki ty jesteś i w jaki ja jestem (du bist und ich bin), sposób, w jaki my, ludzie, jesteśmy na Ziemi, to buan, zamieszkiwanie. Być człowiekiem oznacza być na Ziemi jako śmiertelny, oznacza: mieszkać (Heidegger, 1974, s. 138, 139).

Mieszkać to znaczy także wiedzieć, skąd się jest, to znaczy mieć stały punkt odniesienia. Dla bohatera wiersza tym punktem będzie „brzeg”. W utworze pojawia się on co prawda dwukrotnie, ale tylko jeden, ten pierwszy, bliższy, jest opatrzony zaimkiem dzierżawczym „mój”. Drugi, oddzielony „leniwą rzeką”, staje się przez to obcy, zostaje wyłączony z przestrzeni oswojonej. Można więc uznać, że przestrzeń „zadomowiona” rozciąga się aż po linię łąki i wiklin; dom w sensie ścisłym w wierszu nie istnieje, choć mamy „okno na całą ścianę”.

Granica w wymiarze przestrzennym zyskuje w tekście odpowiednik temporalny – „koniec lata”. Przemijanie i zderzenie z surową koniecznością wymuszającą „gest pożegnania” budują konsekwentnie elegijny nastrój wiersza. Czas wiersza, pozornie tak oczywisty, uwikłany zostaje w szereg paradoksów – „odlot zieleni” jednoznacznie wskazuje na moment огоłocenia drzew z liści, co jednak wiąże się raczej z późną jesienią niż jej początkiem. Również pojawiające się na krótko słońce wskazuje na zupełnie inny czas astronomiczny niż przełom lata i jesieni. Może więc wcale nie chodzi o porę roku w jej konkretnym wymiarze? Myślę, że

ironiczne sformułowanie „temat banalny to znaczy na gitarę solo” może sugerować podpowiedź – koniec lata, tak zwane „indiańskie lato”, jest częstym tematem nostalgicznych szlagierów¹. Dojmujące poczucie przemijania zostaje częściowo przynajmniej pozbawione koturnowości przez autoironiczny gest.

Przestrzeń należąca do „ja lirycznego” jest – dosłownie – objęta wzrokiem. Opisowi zostaje poddane to i tylko to, co mieści się w zasięgu wzroku, nadrzędna pozostaje fraza: „więc widzę dokładnie”. Widzieć dokładnie w tym wypadku to także zapewniać o wiarygodności świadectwa, odzywa się znany czytelnikom Herbert-sceptyk. Ale też pobrzmiewa w tej frazie Pawłowe: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz” (1, Kor 13,12–13). Bohater widzi już inaczej, po części przynależy do królestwa śmierci. Stając u jej progu – brzegu – widzi więcej niż zwykli śmiertelnicy.

To dość istotne, co wyznacza najbliższą granicę jego spojrzenia i co nazywa „swoim” brzegiem; to „gęsta sierść wikliny”, ale też „nagie iwy”. Mamy więc typową nadbrzeżną roślinność, tak bardzo kojarzącą się w dodatku z polskością – dość przypomnieć stawy opisane w *Panu Tadeuszu*, którymi tak zachwycił się Hrabia: „najeżone łożami, wierzbami czubate” (Ks. VIII, w. 594). Ale też nie można nie dostrzec pewnej antynomii: wiklina jest gęsta, iwy natomiast – nagie, zakładamy, że pozbawione liści, a więc tym samym przeredzone. Nagość iw w związku z porą roku nie powinna zaskakiwać, tym bardziej zwraca uwagę gęstość wikliny. *De facto* jednak to nie sama wiklina jest gęsta, lecz „sierść wikliny”. Sierść uruchamia cały zespół skojarzeń stosunkowo odległych od rośliny, która z natury jest twarda, łamliwa i ostra. W słowie „sierść” jest coś, co wręcz zaprasza do dotyku, budzi czułość, znosi obcość. Innymi słowy spojrzenie bohatera lirycznego przełamuje barierę między poznającym podmiotem i otaczającym światem, pozwala stopić się w jedno, jest afirmacją tej rzeczywistości, którą przyjdzie niedługo opuścić. Czuły zachwyty bierze górę nad rezygnacją i rozpaczą, pozwala oswoić śmierć.

Wiemy, że dotyk był tym jednym z pięciu zmysłów u Herberta, który zyskał wyraźną nadreprezentację w jego twórczości (nie tylko poezji). Dotykalne jest to, co zarazem pozostaje w emocjonalnym związku z podmiotem, co jest bliskie, realne, co daje oparcie. Wyciągnięta dłoń jest gestem solidarności z uniwersum przedmiotów, jak chociażby wtedy, gdy składa hołd stolłowi:

szary osiołek najcierpliwszy z osłów
sierść mu wypadła od zbyt długich postów
i tylko kępkę szczeciny drewnianej
czuję pod ręką gdy go gładzę rano (Herbert, 2007, s. 31).

¹ W latach 80. bardzo popularny był szlagier *Lete Indien* w wykonaniu Joe Dassin’a, *Indian summer* to tytuł wielu innych popularnych piosenek.

Stołek jest miejscem po nieistniejącej całości, jest przedłużeniem siebie samego z przeszłości w Teraz, jest brakiem samego siebie, ale to właśnie czuły dotyk na powrót przywraca go do istnienia, w jego pierwotnym kształcie. Dotyk ma moc magiczną, ocalającą, podobnie jak w *Pakcie*, jednej z krótkich próz Herberta, opisującej stanowisko archeologiczne, w którym natrafiono na miejsce pochówku człowieka wraz z psem:

Zmarły spoczywał w tej samej pozycji co inni, podkurczone piszczele nóg, lewa ręka ułożona wzdłuż ciała, natomiast prawa spoczywała gestem pełnym czułości na doczesnych szczątkach pięcioletniego szczeniaka. Nieobecna skóra zdawała się rozmawiać z nieobecną sierścią. [...] Wydaje się jednak, że stała się rzecz niezwykła, krzepiąca, nieoczekiwana – człowiek z epoki kamiennej przemówił szeptem pełnym miłości (Herbert, 2001, s. 81).

Podobnie jak w wypadku stołka z wiersza, sierść przynależy jedynie do sfery domysłów, a jednak sam fakt istnienia pustego miejsca po niej jest już znaczący – bo to ono właśnie przemawia do nas z otchłani wieków, upewniając o zawartym pakcie.

Dar dotyku potwierdza nieustannie nasze istnienie, pozwala wierzyć, że trwanie jest też w jakiejś części naszym udziałem: „pod szyderstwami Akwilonów / porty kruchemu wznoszę trwaniu”. Jest u Herberta widoczny, nieusuwalny związek między wewnętrznym niepokojem i potrzebą nieustannego potwierdzania dotykami istności świata zewnętrznego. W wierszu *Mama* pisze niezwykle czule: „mama lubi kawę / ciepły kafel / spokój”, ale w tym samym debiutanckim tomie rzuca deklaratywne: „wkrótce zwrócę czterem żywiołom / to co miałem na niedługie władanie / - - nie powrócę do źródła spokoju” (Herbert, 2007, s. 21).

Wracam do „gęstej sierści wikliny” – teraz już można dodać, że „gęsta” znaczy również: w jakiś sposób nieprzenikalna dla wzroku, zatrzymująca uwagę sama na sobie – tak jak „stołek” i „psiak” – pragnąca tej uwagi i upraszająca się o nią. I podobnie staje się ona częścią niemej rozmowy u progu śmierci, swoistego solilokwium. Nagie iwy odsyłają natomiast do tego, co musi się wydarzyć. Nagość w twórczości Herberta pozostaje zazwyczaj w bolesnym rozdarciu pomiędzy odsłonięciem tego, co pragniemy ukryć przed światłem dziennym, przyznając sobie prawo do wstydu, a dotarciem do najgłębszej, ukrytej prawdy o sobie samym. Dotrzeć do nienazwanego to zerwać zasłonę wstydu: „bez sprzeciwu odsłaniałem obcym ręką wydawałem obcym oczom / biedne tajemnice mego ciała” (Herbert, 2007, s. 327).

W kręgu znaczeń związanych z dychotomiczną opozycją: odsłonięte–zasłonięte szczególnego sensu nabierają dwa pojęcia pojawiające się obok siebie w tym samym, dziewiątym, wersie: „objawienie” i „wyznanie”. Są one połączone w logiczny spłot, objawione zostaje to, co miało być wyznane; objawienie dokonuje się za sprawą „drugiego wysokiego brzegu”. Objawienie, idąc za myślą Ricoeura, jest szczególnym momentem, gdy ujawnione zostaje to, co nie znajduje swego wyrazu w języku, wymyka się werbalności, a równocześnie odsyła do tego, co odczytujemy jako *sacrum*.

Objawienie zakłada zarazem mediatyzację innej, ukrytej rzeczywistości poprzez czysto zewnętrzne elementy naszego świata, a więc również przez relacje przestrzenne:

Hierofanią jest to wszystko, przez co pokazuje się sacrum. Fenomenologia sacrum jest więc możliwa dlatego, że objawienia mają swoją formę, strukturę i artykulację. Wszelako, co najistotniejsze moim zdaniem, artykulacja ta nie ma w sobie z początku nic werbalnego, jak to podpowiada samo wyrażenie: objawiać się, ukazywać się. [...] To, że kamień lub drzewo objawia sacrum, znaczy, że ta rzeczywistość należąca do profanum, staje się czymś innym pozostając sobą, że się przeobraża w rzecz nadnaturalną, lub – by nie posługiwać się – w coś aż nadto rzeczywistego (*sur-reel*), w sensie: aż nadto skutecznego (*sur-efficace*), pozostając nadal częścią rzeczywistości (Ricoeur, 2003, s. 382).

Co więc objawia „drugi wysoki brzeg”? Mamy prawo zakładać, że żywioł wody obnażył żywioł ziemi; podmyte przez rzekę zbocze osunęło się, odsłaniając ukryte pod darnią warstwy gleby. Ziemia jest tu otwartą, żywą raną, ujawnia to, co najczęściej ukryte jest przed naszym wzrokiem. Równocześnie odsłania to, co przynależy do chronosu, układ warstw każe wrócić myślą do źródła. Ten fragment nie da się do końca pomyśleć bez przywołania znanego fragmentu *Barbarzyńcy w ogrodzie*: „Mimo że spojrziałem, 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 obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności”. W tym wypadku jest to spojrzenie raczej w „trzewia Ziemi”, niosące w sobie jednak to samo doświadczenie wewnętrznego spokoju, podkreślane dodatkowo przez „leniwą rzekę”. Niespieszność jest nadrzędną cechą tego krajobrazu, w który wpisuje się również las.

W tym kontekście ciekawie wybrzmiewa sformułowanie „horyzontalne pasma”. To, co horyzontalne, ma w sobie załączek jakiegoś błogostanu, mówimy niekiedy nieco żartobliwie o „pozycji horyzontalnej”. Ale horyzont jest również granicą, w wymiarze ostatecznym, oddziela niebo i ziemię, a równocześnie jest granicą spojrzenia. Sięgać poza horyzont to tyle, co wkraczać w obszar spraw ostatecznych. „Horyzontalne pasma” geologiczne układają się przy tym dość znacząco: glina i piasek to warstwy mało urodzajne, najbardziej wartościowe są „płaty czarnoziemu”, ukryte jednak pod twardymi wapiennymi skałami. To, co najcenniejsze, leży najgłębiej.

Idąc dalej tropem szczególnych odniesień przestrzennych: wysokie wzgórze po drugiej stronie rzeki warunkuje z pewnością dostęp światła – ten wiersz jest dosłownie mroczny, mroczny również w tym znaczeniu, że centralne miejsce w tekście, a więc dom, zostaje w dużym stopniu pozbawione ekspozycji na działanie promieni słonecznych. Wszechobecność cienia zdaje się tu oczywista. W dodatku wprost dowiadujemy się o krótkich chwilach obecności słońca, to że są one przeżywane ekstatycznie, nie zmienia faktu, że blask przegrywa w wierszu z ciemnością. Doświadczenie to zostaje spotęgowane przez fakt, że to, co przynależy do życia,

przegrywa: odlatują ptaki, drzewa tracą zieleń, las jest – teraz! – wąły. Cóż jednak znaczy fraza: „wąły teraz las oplakujący las”?

Można ją odczytać co najmniej dwojako. Mamy do czynienia albo z powtórzeniem: las, który jest zarazem wąły i oplakujący, albo też las występuje tu w podwójnej roli agensa i paciensa: (kto? co?) las oplakuje (kogo? co?) las, co chyba należałoby odczytać tak, że las płacze sam nad sobą. Dlaczego jednak las miałby płakać nad sobą? I dlaczego jest to las wąły? Sam źródłosłów jest bardzo ciekawy i może prowadzić do niejednoznacznych odczytań, pierwotnie „wąły” znaczyło tyle co „wydrażony, pusty”. Współcześnie słowo znaczy oczywiście tyle co „słaby”, ale też „drobnej postawy, chuderlawy”, słownik podpowiada również „widziany niewyraźnie”, co znów podkreślałoby związki z czynnością patrzenia. Byłoby to o tyle ciekawe, że wcześniej podmiot podkreśla: „więc widzę dokładnie”, w takim razie las byłby już poza władzą tego rodzaju spojrzenia. Ale jeśli pozostać przy znaczeniach podstawowych, również znajdują one logiczne wyjaśnienie; las rośnie na glinie i piasku, co więcej: na skraju podmytego nurtem rzeki brzegu. Tak czy inaczej jest to las pozbawiony swej pierwotnej siły.

Wróćmy zatem do przydawki imiesłowowej „oplakujący”, która ma tu z pewnością funkcję antropomorfizującą (tak jak animizacją była wcześniej „sierść wikliny”). Las zostaje postawiony w roli płaczki żałobnej, niezależnie od tego, kto i dlaczego jest oplakiwany. Zauważmy, że żałobny nastrój tej frazy zostaje zderzony z nieoczekiwane optymistycznym stwierdzeniem padającym w kolejnym wersie, ale też ekstatycznym zachwytem w dalszych wersach, tak jakby smutek przemijania i pożegnania wyczerpał się w tym miejscu wiersza. Coś wyraźnie się zmienia, zostaje przekroczony pewien oczywisty porządek wiersza, również w tym sensie, że do głosu dochodzi sam podmiot, jasno komunikujący swój wewnętrzny stan.

Szukając odpowiedzi na szereg pytań związanych z „oplakującym lasem”, chciałbym zwrócić uwagę na uderzającą zbieżność między topografią wiersza a budową teatru antycznego. Mamy tu proskenion i skene (stok porośnięty u podnóża iwami i wiklinami), jest też theatron – specyficznie ułożone warstwy gleby odpowiadają przecież rzędom ławek na widowni. Jest nawet diazoma – czyż nie taką funkcję spełnia rzeka? Należałoby wtedy jednak uznać, że do widowni przynależą już rośliny rosnące z bliższej podmiotowi strony rzeki. „Oplakujący las” dałby się wtedy doskonale obsadzić w roli antycznego chóru, komentującego i dopowiadającego tok wydarzeń. Całości dopełnia metafora „spektakle wspaniałych zachodów”. Wnioski płynące z powyższej hipotezy mogą być zaskakujące, pierwszy z pewnością dotyczy roli samego bohatera – w tym momencie staje się on bohaterem tragicznym, na miarę Antygony, Edypa, Elektry. Ale też wniosek mniej oczywisty: odwrócony zostaje porządek patrzenia; relacja, oparta na współczuciu i afirmacji, staje się obopólna. Znów zostaje zawarty niemy pakt.

Dogłębny smutek wiersza wydaje się czymś zrozumiałym i akceptowalnym, dotyczy wszak doświadczenia godzenia się z własnym przemijaniem. Jest jednak w tym tekście miejsce niejasne, zmuszające do przewartościowania jednoznacznych sądów. Otóż wersy pierwszy i przedostatni są paralelne, tworząc ramę utworu, powtarza się fraza: „trzeba się pożegnać”, z tym że w pierwszym wersie czytamy wcześniej: „chwila nadeszła”, a w przedostatnim „jestem spokojny”. Ale spokój bije z obu sformułowań. Natomiast mniej oczywiste wydają się związki między wersem drugim i ostatnim, które – koniec końców – też zdają się ze sobą korespondować. Ramę wiersza stanowią ostatecznie dwa pierwsze i dwa ostatnie wersy. W werse drugim i ostatnim pojawiają się współbrzmiające syntagmy: „nagły odlot zieleni” i „przybrały kolor ziemi”; „nagły” i „przybrały” spaja rym niedokładny, w wypadku „odlotu” i „koloru” mamy do czynienia z aliteracją, para „zieleni” i „ziemi” układa się również w czytelny kalambur. Biorąc pod uwagę wariantywność niemal każdego z tych wyrazów, układ wydaje się głęboko przemyślany i zamierzony.

„Odlot zieleni” możemy odczytywać równocześnie na wielu poziomach – jako оголошение, pożegnanie, umieranie, stratę, również symbolicznie: jako utratę nadziei. Wers ten czytany w izolacji brzmi wymownie, lecz płytko. Podobnie dobitnie mogą brzmieć słowa o naszych ciałach, które zmieniają kolor na ziemisty, co oznaczałoby ostateczny rozpad. Myślę jednak, że w finalnej sekwencji wiersza tkwi głęboki, choć trudny do przyjęcia po ludzku, optymizm – bo ziemia, przypomnijmy, jest w tym wierszu przestrzenią i zarazem treścią objawienia. Przybrany w kolor ziemi jest ten, kto już przynależy do drugiej strony i bez żalu zostawia to, czego nie da się zabrać na drugi brzeg. Kończąc wywód – wiersz Herberta traktuje o świadomym dojrzywaniu do śmierci, która staje się zgodą i wyborem. Czułe spojrzenie obejmuje ten i tamten brzeg, afirmując porządek rodzenia się i umierania.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Franaszek, Andrzej. (2010). *Przepustka do piekła*. Kraków: Znak.
- Heidegger, Martin. (1974). Budować, mieszkać, myśleć. *Teksty*, 6, 137–152.
- Herbert, Zbigniew. (2007). *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbert, Zbigniew. (2001). *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Warszawa: Biblioteka Więzi.
- Ricoeur, Paul. (2003). *Egzystencja i hermeneutyka*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”.