

Michał Kopczyk
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Dzieło - dialog - wspólnota. O Zbigniewa Herberta filozofii sztuki (na marginesie jego esejów)

Niejednokrotnie już zwracano uwagę na osobiwą nieufność podmiotu esejów Zbigniewa Herberta wobec języka i faworyzowanie dzieł sztuki plastycznej. Obraz, rzeźba, dzieło architektury mają przybliżyć do rzeczywistości, obcowanie z nimi zmniejsza zagrożenie, jakie niesie z sobą „epidemia abstrakcji”. Mówiąc najprościej: są bliższe rzeczywistości, bliższe świata niż język, i to właśnie w oczach Herbertowego podróżnika stanowi jeśli nie o ich wyższości, to przynajmniej odmienności wobec tworców języka, zbyt obciążonych racjonalnym, a więc ograniczonym i ograniczającym z zasady spojrzeniem na rzeczywistość¹. Tu przede wszystkim odnajdywali krytycy powód fascynacji autora *Martwej natury z wędzidłem XVI i XVII-wiecznym malarstwem Holendrów*². Na ich płótnach dokonała się nobilitacja przedmiotów codziennego

¹ „Arcydzieła malarstwa realizują marzenie [...] mówienia tautologiami: martwa natura jest martwą naturą, obraz nie jest znakiem, lecz tym, co przedstawia” – trafnie zauważyła Ewa Wiegandt (taż, *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. E Wiegandt i in., Poznań 1995, s. 220; por. także, J. Bolewski, *Sztuka nie tylko w depresji*, „Przegląd Powszechny” 1993, nr 10). Podobnie sceptycyzm Herberta wobec języka interpretował Andrzej Franaszek (tenże, *Ciemne źródło, Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008). Szerzej na temat strategii, jakie stosuje Herbert w opisie dzieł sztuki, piałem w artykule: *Czy można opisać obraz? Problem przekładu intersemiotycznego w eseistyce Zbigniewa Herberta*, [w:] *Dwudziestowieczna ikono sfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.

² Por. J. Drzewucki, *Sztuka podróżowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10, zwł. s. 103; J. Bolewski, *Sztuka nie tylko w depresji*, „Przegląd Powszechny” 1993, nr 10; M. Wyka, *Wokół „Martwej natury z wędzidłem”*, „Dekada Literacka” 1994, nr 6.

użytku. Herberta sceptycyzm wobec języka jako medium noszącego w samej istocie bakcyła „zdrady” wynika więc z pewnością z przyczyn ogólniejszych niż tylko polityczne, choć i one z pewnością odegrały tu niemalże znaczenie. Można powiedzieć, że w świecie autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* dokonało się już owo załamanie się przymierza między słowem a światem, które George Steiner uznał za ważny wyznacznik współczesności³. Łatwiej w tym kontekście zrozumieć obecne w esejach nostalgiczne westchnienia do form narracyjnych w rodzaju baśni z przypisaną im wizją świata wykraczającą poza świat czystego rozumu. Łatwiej również zrozumieć sceptycyzm eseisty i jego demonstrowaną niejednokrotnie niewiarę w możliwość stworzenia adekwatnego opisu. Skoro sprawozdanie nie będzie nigdy wierną rejestracją obrazu – powiada Herbert – niech będzie raportem z aktu czytania go; nie prezentacją, lecz reprezentacją dzieła, a więc w istocie reprezentacją reprezentacji, i w tym sensie można z pewnością mówić o ekfratyzności⁴.

³ G. Steiner, *Zerwany kontakt*, tłum. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 47. Analizując poezję Herberta, Arent Van Nieukeren doszedł do wniosku, iż stanowi ona (obok m.in. twórczości XVII-wiecznych poetów metafizycznych, poezji Norwida oraz Miłosa) świadectwo dążenia do odnowienia owego „zerwanego przymierza” głoszonego przez Stainera. Tenże, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998, s. 295.

Pod tym względem, jak się zdaje, można także mówić o pokrewieństwie Herberta z Blanchotem, a ściślej jego przekonaniem, iż „kiedy mówimy o jakiejś rzeczy, bierzemy w nawias jej realność i ją zawieszamy”. Jakiegokolwiek wnioski w tym względzie wymagałyby oczywiście głębszych studiów. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003, s. 42, cyt. za: M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i później nowoczesności*, Kraków 2007, s. 43.

⁴ Tu posługuję się definicją, jaką proponuje Adam Dziadek. Zdaniem badacza, podstawowym wyróżnikiem ekfrazy jest to, iż „wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitacji barw, kresek, kształtów, ale reprezentuje dzieło sztuki i to właśnie dzięki temu zawdzięcza swoją nazwę”. W tym sensie – zwraca uwagę badacz za M.P. Markowskim (tenże, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2) – ekfrafa opiera się na nieusuwalnym paradoksie, „z jednej strony [bowiem] stara się ukazać przedmiot, stara się go reprezentować (w więc ponownie uobecnić), z drugiej zaś, na plan pierwszy wysuwa właśnie sam sposób jego prezentacji, niejako zacierając, przesuwając na dalszy plan sam przedmiot” (A. Dziadek, *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, Katowice 2002, s. 141, 142).

W studium poświęconym kategorii ekfrazy w esejach Herberta Dziadek, charakteryzując specyfikę Herbertowego opisu dzieł, pisze o „poetyce przyjaźni” i „poetyce daru”. Pojęcia te wiążą się „ze sobą nierozzerwalnie i łączą w sobie etykę czytania – nie chodzi mi wyłącznie o wierność wobec przedmiotu lektury. W proponowanym tu ujęciu ekfrafa zaczyna funkcjonować jako ofiarowanie czytelnikowi coś więcej. W swoich opisach Herbert wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie ogranicza się do imitowania za pomocą środków językowych tego, co w dziele zostało przedstawione, ale też usiłuje dzieło uobecnić. Otóż ekfrafa mocą swojego dyskursu wyraża uczucie „pożądania obec-

Historie jego estetycznych fascynacji mają przy tym dość podobny scenariusz: prowadzą od „estetycznego porażenia” (tak określi swą pierwszą reakcję na obraz Piero della Francesca, B 179⁵), gwałtownego olśnienia, które czasem przybiera formę epifanii, do żmudnych studiów faktograficznych. Określenie epifania wydaje się uzasadnione o tyle, że podkreśla ważny i często obecny element tego doznania – momentalne odczucie jedności podmiotu obserwującego z przedmiotem obserwacji i związane z tym doznanie integralności świata⁶. Zdarza się bohaterowo-

ności” jakiegoś przedmiotu wizualnego i stara się to poczucie ofiarować czytelnikowi”. I nieco dalej: „W tym pisaniu nigdy nie chodzi wyłącznie o wierność wobec opisywanego przedmiotu, o odsłanianie ukrytej w dziełach tajemnicy, jakiejś ostatecznej prawdy czy nadrzędnego transcendentального sensu. Myślę, że pisanie o dziełach sztuki zawsze wiąże się ściśle z interpretacją, która pomaga z bliżyć się do sensu, a więc i do tajemnicy danego dzieła, pomaga ten sens wypracować i odsłonić rąbek tajemnicy, ale nigdy ich przy tym nie zawłaszcza” (A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 47-48, 50, podkr. – A. D.).

Pojęcie ekfrazy w odniesieniu do eseistyki Herberta przywołały wcześniej Maria Delaperrière (rozumiejąc ją jako „interpretację obrazów malarskich, której ładunek emocjonalny zdradza prawdziwą potrzebę dialogu z oglądanym dziełem” – M. Delaperrière, *Zbigniew Herbert i jego poetyka spojrzenia*, [w:] *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006, s. 73) oraz Dorota Kozička (taż, „*A nade wszystko żebym był pokorny...*”. *Zbigniew Herbert w ogrodzie Europy*, [w:] *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 141, przypis).

⁵Cytaty z książek Zbigniewa Herberta oznaczam skrótami: B – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004; L – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000; M – *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993; MD – „*Mistrz z Delft*” i *inne utwory odnalezione*, oprac. B. Toruńczyk, H. Citko, Warszawa 2008. Liczba w nawiasie oznacza stronę. Cytaty zaczerpnięte z innych źródeł lokalizuję w przypisach dolnych.

⁶Odwoluję się tu do definicji W. Hoellerera, który proponował traktowanie epifanii jako środka stylistycznego „używanego dzisiaj po to, by uczynić odczuwalnym stopienie się podmiotu i przedmiotu” (W. Hoellerer, *L'epiphany, personnage principal du roman, Médiations. Revue des expression contemporaines*, Hiver 1961/1962, 4, s. 32); cyt. za: M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 31. O epifaniczności w kontekście Herbertowych doświadczeń z dziełami sztuki pisał Piotr Siemaszko (*Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996), raczej sceptycznie natomiast od takiego określenia odniósł się Aleksander Fiut. Por. tenże, *Poeta eseista* (por. tenże, *Poeta eseista*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Winiewski, Kraków 2001). Stanowisko pośrednie, i najbardziej chyba przekonujące, zajęła Bożena Shallcross, wyraźnie odróżniając opisane przez Herberta momenty entuzjastycznego, nawet ekstatycznego spotkania z dziełami sztuki, od tych, które określa jako epifaniczne, utożsamiając ową epifanię z „objawieniem lub uprzytomnieniem sobie prawdy niewyrażalnej w inny sposób niż przez sztukę, jako jej urzeczywistnienie, zaistniałe dzięki jej sile” (B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu*, „*Teksty Drugie*” 2000, nr 3, s. 62).

Proponowaną przez badaczkę definicję odnieść można z pewnością do relacji ze spotkaniem z dziełami takich artystów jak: Torrentius, Piero della Francesca; innym przykładem

wi co prawda doznawać nagłych olśnień również za sprawą miejsc czy przedmiotów nie będących dziełami sztuki; te ostatnie nie mają jednak swego dalszego ciągu, kontynuacji, jaką jest świadomy akt poznawczy⁷. Obudzona spotkaniem z arcydziełem ciekawość każe bowiem eseście podjąć wysiłek wytłumaczenia doświadczenia, jakiego stał się uczestnikiem. Polega to niemal zawsze na próbie zaktualizowania szeroko rozumianego kontekstu, w jakim ono zaistniało (zgodnie z zasadą mówiącą, że „żadna wielkość nie da się oddzielić od tego, co ją podtrzymuje”, B 20), co z reguły oznacza podróż do jego ojczyzny⁸. Samo dzieło traktowane jest przy tym jako zjawisko do pewnego stopnia „przezroczyste” – ważna jest oczywiście jego „powierzchnia”, to co „przedstawia” – równie ważna jednak jest poznawcza perspektywa, jaką odsłania. Krąg poszukiwań rozszerza się i z reguły dość szybko wykracza poza obszar ściśle estetyczny. Interesuje pisarza – na co zwracano wielokrotnie uwagę – nie tylko to, w jaki sposób jakiś obraz namalowano, czy według jakich reguł zbudowano kościół, ale i to, kim był budowniczy, jakich używał narzędzi, jak mieszał farby, a nawet, ile za nie zapłacił. Umieszczone w wielu kontekstach dzieło sztuki odkrywa swe związki i zależności z okolicznościami, w jakich powstało; przy czym to ono przede wszystkim ustala reguły obcowania z nim, wyznacza drogę estetycznych poszukiwań, powoduje tym samym, że wędrówki bohatera nie są błędzeniem w gąszczu kulturowych artefaktów, ale podążaniem istniejącym już – choć widocznym tylko dla wtajemniczonych – szlakiem. Podążaniem – dodajmy – wyznaczanym rytmem powtórzeń-powrotów. Trafne wydaje się więc w tym kontekście określenie Bożeny Shallcross, mówiącej o „dynamicznej strukturze znaczenia” wpisanej w odczytywane przez Herberta dzieła. W cesze tej dostrzega badaczka element odróżniający podejście autora od prawie całej tradycji pisania o epifanii⁹.

jest sprawozdanie ze spotkania z sarkofagiem z Hagii Triady stanowiące część eseju *Labi-rynt nad morzem*.

⁷ „I nagle nastąpiła niespodziewana pauza, krótko trwająca przerwa w mroku, jakby ktoś otworzył w pośpiechu drzwi z jasnego pokoju na pokój ciemny” [M 12] – tak w eseju *Delta* opisał Herbert wrażenie, jakie wywołało oglądanie jednej z gotyckich ścian haskiego Binnenhof.

⁸ Charakteryzując sposób, w jaki opowiada Herbert historię swej fascynacji obrazami Piero della Francesca, Tomasz Bocheński zwraca uwagę na wagę trzech etapów: „pierwszego wejścia”, „zbliżenia” oraz „próby zrozumienia uczucia”. Wydaje się, że w ten schemat wpisuje się większość innych „przygód estetycznych” autora *Martwej natury z wędzidłem*. Por. T. Bocheński, *Architektura dzieła i chwile wieczności – przedstawione w esejach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. Woźniak-Labieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

⁹ Por. B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty*.

Ten projekt może zostać zrealizowany jednak tylko wtedy, gdy dzieło traktujemy jako zjawisko kulturowe a nie psychologiczne, jego sensu szukamy zatem odwołując się do ustaleń poznającego, a nie przez zagłębianie się w stan emocji jego autora. Świadom tego Herbert nie chce więc odtwarzać intencji twórcy wpisanej w dzieło, ani tym bardziej „wczuwać się” w jego psychikę. W tym sensie można jego metodę interpretacji określić – zgodnie z typologią zaproponowaną przez Teresę Kostyrko – mianem humanistycznej¹⁰. Podobnie z biografią artysty; nawet, gdy jest ona przedmiotem szczegółowych studiów (jak to się dzieje choćby w przypadku Torrentiusa, bohatera eseju *Martwa natura z wędzidłem*), nie ona stanowi ostateczny cel poszukiwań autora, dostarcza raczej informacji, które mogą pomóc w zbliżeniu się do samego dzieła (wśród cenionych przez autora arcydzieł są przecież i dzieła anonimowe, i ta anonimowość nie stanowi żadnej skazy). Eseje zdają się więc potwierdzać przekonanie, które wyraził Herbert gdzie indziej, mówiąc, że „artysta powinien ukrywać się w swojej twórczości, podobnie jak Bóg nie ukazuje się w przyrodzie”¹¹. Chodzi więc raczej o wydobycie funkcji mediacyjnej dzieła, dostrzeżenie w nim pewnej – jak powiedziałby Ricoeur – „propozycji świata”. Ta zaś – powiada filozof – „nie znajduje się [...] za tekstem, jako ukryta intencja, lecz przed nim, jako to, co dzieło roztacza, ukrywa i ujawnia”¹². Tylko tak można wytłumaczyć szczególne uznanie eseisty dla czegoś, co Bogdana Carpenter określiła jako „estetykę opanowania”¹³ czy dla artystów, którzy oparli się pokusie przemawiania do odbiorcy za pomocą języka bezpośrednich emocji.

¹⁰ „Nie znaczy to oczywiście – zastrzega badaczka – że akceptując interpretację humanistyczną nie tylko jako metodę wyjaśniania, lecz także jako pewien model postawy odbiorcy, neguje się zarazem udział czynników psychicznych w procesie powstawania i interpretowania dzieła. [...] Niemniej wyjaśnienie, o którym tu mowa, z różnych powodów nie uwzględnia ich *explicitie*, koncentrując się na uwarunkowaniach kulturowych zarówno świadomości artystycznej twórcy [...] jak i możliwych (ze względu na dany układ kulturowy) sensów dzieła” (T. Kostyrko, *Dzieło sztuki – wartości estetyczne – wartości poznawcze*, [w:] *O kulturze i jej badaniu. Studia z filozofii kultury*, red. K. Zamiara, Warszawa 1985, s. 317).

¹¹ Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, wybór, oprac. R. Krynicki, Kraków 2004, s. 392, cyt. za: M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006.

¹² P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, tłum. P. Graff, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 166.

¹³ Określenie Bogdana Carpenter. Por. też, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, Por. też, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, wybór, wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 223.

Co zatem jest istotą i ostatecznym celem Herberta „przygód estetycznych”? Co nadaje sens jego wędrówkom śladem wielkich arcydzieł, leży u podstaw jego „filozofii sztuki”?

Zanim spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, przywołam fragment krótkiego szkicu zatytułowanego *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*. Na marginesie swej lektury obrazów mało znanego holenderskiego mistrza zapisze w nim Herbert uwagi, które można chyba potraktować jako swoiste *credo* jego jako amatora sztuki:

Uprawianie sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko właściwą, jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł i o której zapomniał.

Amatorzy, to znaczy ci, którzy obcuja z dziełami sztuki dla własnej przyjemności, a nie z niskich pobudek materialnych, czyli zawodowo, odczuwają nieprzeparłą potrzebę kontaktu z osobą artysty, mówiąc po prostu, dawno zmarłego człowieka, poprzez przedmioty, które są jedynym materialnym śladem jego obecności. Wiem, że to prawie niemożliwe, więc trąci spirytyzmem, wirującymi stolikami, urąga dyscyplinie i świętym metodom wiedzy, tedy nauka świadoma swojej powagi ignoruje podobne tęsknoty i pragnienia prostaczków. [...]

A uparty i naiwny amator zastanawia się nad defektami i wielkością duszy ulubionego twórcy. Pyta o sprawy pozornie wykraczające poza obręb estetyki, a mianowicie o naturę moralną artysty – czy był odważny, wierny sobie i czy jego ręką i okiem rządziły elementarne zasady uczciwości [MD 54–55].

Warto z pewnością pamiętać, że przywołanie tu określenie „amator” (kontekst, w jakim pada, każe odnieść go także do wypowiadającego te słowa) stanowi oczywisty element ogólnej strategii eseisty, który z upodobaniem, i oczywiście nie bez ukrytej intencji, wyznacza swemu bohaterowi miejsce „marginalne”, „apokryficzne” – w szerokim sensie tych słów. Ponieważ „z zewnątrz” widać więcej? Ponieważ w ten sposób wyraża się najwyraźniej niejednoznaczna tożsamość bohatera, dla którego „ogród” zachodniej kultury jest zarówno czymś „własnym” i najbliższym, jak i obcym i egzotycznym? Na oba pytania należałoby oczywiście odpowiedzieć twierdząco. Tę listę uzasadnień można by zresztą ciągnąć dalej; tu ograniczę się do jednego tylko uzupełnienia. Otóż owa „amatorskość” bohatera zyskuje tu aspekt, rzecz można, międzyludzki. Podkreślając mianowicie nieprofesjonalność poznającego,

eseista podkreśla tym samym spontaniczny, niezapośredniczony przez żadne gotowe reguły „czytania” obrazów i багаż wiedzy teoretycznej charakter jego obcowania ze sztuką. Sztuka nie służy jedynie estetycznej delektacji – jej najważniejszym powołaniem jest umożliwianie spotkania, „życia pośród zmarłych artystów”. W dalszej części przywołanego szkicu czytamy:

Chciałbym żyć pośród zmarłych artystów, podobnie jak żyję wśród otaczających mnie ludzi, kierując się sympatią, antypatią, kornym uwielbieniem, zapiekłą niechęcią – mało dbając o teoretyczne uzasadnienia tych arbitralnych ocen, bowiem głębokie uczucia opierają się na szczęście racjonalizacji. Pociąga mnie bardziej charakter, mniej mistrzostwo. Prosto dusznie sędzę, że ani talent, ani czarodziejstwa warsztatu nie potrafią przesłonić pospolitej i mialkiej duszy artysty. [...]

Warto więc badać żywe dzieła sztuki, zapominając o datach, metrykach, szkołach, kierunkach, tematach – koniach, okrętach czy kwiatach, a stosować kryteria mniej bakalarskie, bardziej istotne – wewnętrzny impet, stosunek do absolutu, centralną wizję, powagę i siłę, z jaką artysta ściera się z rzeczywistością, przegrywa – wygrywa – nie godzi się na łatwy kompromis [MD 54–56].

W kontekście powyższych słów nie może dziwić to, że w swych relacjach ze spotkań z dziełami sztuki Zbigniew Herbert podkreśla niejednokrotnie osobowy charakter przeżycia, które staje się dla niego spotkaniem w całkiem dosłownym sensie. Swe zetknięcie z obrazem Torrentiusa określi na przykład jako „coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł”, dlatego staje się impulsem do postawienia pytań zasadniczych:

Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie. Obraz zapisał się w pamięci na długie lata – wyraźny, natarczywy – a przecież nie był to wizerunek twarzy o pałającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura [M 89].

Wbrew intensywności doznania – a może właśnie dzięki niej! – przekaz, jakim jest dzieło sztuki, pozostaje niejasny, jego znaczenie niemożliwe do zracjonalizowania. Jasna staje się tylko obecność tajemnicy, którą jest sylwetka twórcy, skrytego za swym dziełem a zarazem na swój sposób wpisanego w swoje dzieło. Dzieło to jak membrana zasłania, a jednocześnie przekazuje subtelne drgania wywołane ręką swego

twórcy. Ten zaś wydaje się celowo utrudniać pracę badaczowi próbującemu, jak zawsze, uprościć zagadkę swojego bohatera. Choć wysiłek wytłumaczenia (co znaczy tu – sprowadzenia do obiektywnych formuł) znaczenia dzieła okazał się nieskuteczny, tym intensywniejsze stało się odczucie obecności osoby po drugiej stronie płótna. Wolno rzec, że odczucie to możliwe jest właśnie dzięki wyraźnej i niemal namacalnej świadomości braku, nieobecności osoby, która jest sprawcą przeżycia, jakiego doświadczył eseista. Ślad, jaki napotyka, ślad, jakim jest dzieło, kieruje jego uwagę na tego, kto go zostawił, domagając się dookreślenia. Nie przypadkiem więc chyba spotkania Herberta z obrazami kończą się zwykle zawężeniem pola widzenia do osoby artysty. W eseju *Piero della Francesca* jest nim wymieniony w tytule malarz:

Nie można napisać o nim romansu. Jest tak szczelnie ukryty za swoimi obrazami i freskami, że niepodobna domyślić się jego życia osobistego, jego miłości i przyjaźni, ambicji, gniewu i smutku. Dostał się najwyższej łaski, jaką darzy artystów roztargniona historia, gubiąca dokumenty, zacierająca ślady życia. Jeśli trwa, to nie dzięki anegdocie o nędznych swego życia, szaleństwach, upadkach i wzlotach. Cały został pochłonięty przez dzieło [B 197].

Deficyt wiedzy, pewników, na których można by oprzeć interpretację wiarygodną, uruchamia wyobraźnię, która, wsparta doświadczeniem wynikłym z „przeżycia” obrazów mistrza, wypełnia pustą przestrzeń między faktami i pozwala wykreować osobę. Zbliżenie nie jest tu prostą pochodną wiedzy – dokonuje się poza percepcją, spojrzeniem, poznaniem rozumowym. Tak oto zakończy Herbert esej o Piero: „Wyobrażam go sobie, jak idzie wąską ulicą San Sepolcro w stronę miejskiej bramy, za którą jest już tylko cmentarz i umbryjskie wzgórze. Ma szary płaszcz zarzucony na szerokie ramiona. Jest niski, krępy, idzie pewnym chłopskim krokiem. Odpowiada na pozdrowienia milcząco” [B 197, podkr. – M.K.].

Uzupełnieniem tej wizji mogłyby być słowa, jakimi Emmanuel Lévinas określił fenomen spotkania z twarzą. Jest ono wolne od ryzyka urzeczowienia drugiego, jest więc spotkaniem prawdziwie etycznym właśnie wtedy, gdy twarz drugiego pozostaje niewidoczna. „Najlepszy sposób poznania drugiego to taki, w którym nie zauważymy nawet koloru jego oczu! Gdy obserwujemy kolor oczu, nie jesteśmy w relacji społecznej z drugim. To [bowiem], co jest w sposób specyficzny twarzą, nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana. [...] twarz jest sensem ze względu na nią samą. Ty to

ty. W tym sensie można powiedzieć, że twarz nie jest widziana. Jest tym, co nie może się stać treścią, którą objęłaby nasza myśl; jest niezawieralnością, prowadzi nas poza. Dzięki temu właśnie znaczenie twarzy wydobywa ją z bytu jako korelatu wiedzy. [...] Zanegowałem przed chwilą – doda nieco dalej – pojęcie oglądu, aby opisać autentyczną relację z drugim; to właśnie dyskurs, a dokładniej odpowiedź lub odpowiedzialność jest autentyczną relacją”¹⁴.

Co ciekawe, w podobnych sytuacjach Herbert woli sięgnąć po język pojęć religijnych. W rozmowie z Renatą Gorczyńską nazwie ową relację mianem „wspólnoty żywych i umarłych”:

Tego ja doświadczam. I to jest właśnie ten stopień do mojej ułomnej metafizyki, do poznawania Boga. Zakładam nieśmiało, że istnieje współżycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby kultura. Ale nie mówmy o kulturze, ale o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni. Nie wydaje mi się, że to ja ich stwarzam pamięcią, tylko że oni są istotnie obecni. [...] Można powiedzieć, że to pogańskie, niesublimowane, ale ja takie pogaństwo akceptuję. On jest mi bliskie właśnie przez konkret, przez człowieczeństwo¹⁵.

Kończące eseje o Gerardzie Terbochu stwierdzenia wydają się ilustracją zarówno deklaracji samego pisarza, jak i słów Lévinasa. Wypowiedź malarza jest w tym wypadku wyłącznie wytworem fantazji pisarza, choć zarazem wynika z wiedzy, jaką dał mu kontakt z dziełami:

– tak, znałem dobrze świat ubóstwa i brzydoty, ale malowałem skórę, połyskliwą powierzchnię, pozór rzeczy – jedwabne damy, panów w nie-naganej czerni. Podziwiałem, jak zaciekle walczyli o trochę dłuższe życie, niż było im pisane. Bronili się modą, akcesoriami krawieckimi, fantazyjnym żabotem, wymyślnymi mankietami, fałdą, zakładką, każdym szczegółem, który pozwoli im trwać trochę dłużej, zanim ich i nas samych pochłonie czarne tło [M 88].

Owo połączenie niewiedzy i bliskości, rozczarowania i intymności, napotykaemy też w zakończeniu eseju poświęconego innej wielkiej fascynacji Herberta – w *Martwej naturze z wędziłem*.

Już pora rozstać się z Torrentiusem. Zajmowałem się nim dostatecznie długo, by z czystym sumieniem przyznać się do niewiedzy. [...]

¹⁴ E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 49–50.

¹⁵ *Sztuka empatii*. Rozmowę przeprowadziła Renata Gorczyńska, [w:] *Herbert nieznan*, s. 176.

Nie dowiemy się chyba nigdy, kim był naprawdę. [...]

Tyle pytań. Nie potrafiłem złamać szyfru. Zagadkowy malarz, niepojęty człowiek zaczyna przechodzić z planu dociekań uzasadnionych skąpyimi źródłami – w mętną sferę fantazji, domenę bazarzy. Pora więc rozstać się z Torrentiusem.

Żegnaj martwa naturo.

Dobranoc ścięta głowo [M 119–120].

Uderza przede wszystkim kończący fragment ton czułości, sygnalizujący poczucie bliskości, tym bardziej tu zaskakujący, że obiektem owej czułości jest obraz – tytułowa *Martwa natura z wędzidłem*, ujednoznaczony tu metonimicznie z jego twórcą. Sylwetka malarza tymczasem zostaje sprowadzona do „ściętej głowy” – co rozumieć można dosłownie (jako aluzję do egzekucji Torrentiusa), ale i metaforycznie, jako autoironiczny komentarz narratora do własnych wysiłków (zgodnie z sensem zwrotu „marzenia ściętej głowy”). Spośród wszystkich wędrowek eseisty tropem ważnych dla niego malarzy ta pokazała najdobitniej chyba, jak złudna może być wiara w to, że znajomość kolei życia artysty może być kluczem do zrozumienia jego dzieła. Dzieło nie jest kopią osobowości jego twórcy, choć oczywiście z nią pozostaje w ścisłym związku; jest właśnie śladem, jaki ten zostawił, śladem prowadzącym do niego, choć nie dającym zarazem żadnej informacji wartościowej dla biografą, którego interesują wyłącznie fakty i ich przyczyny. Trafnie pisał o tym eseju Andrzej Kaliszewski: „Powoli, jak w spirytystycznym seansie, wyłania się, to znów znika artysta, w prywatnym życiu hulaka, ale o naturze sokratejskiej, również skazany za bezbożności i podobnie jak antyczny filozof, acz z mniej wyraźnych pobudek – oddający się w ręce mściwej, mieszczańskiej sprawiedliwości Haarlemu. Esej Herberta jest czymś więcej niż rozwiązywaniem zagadki o wielu niewiadomych. To celowo zaaranżowana gra prawdy i fikcji, sprawdzanie, demaskowanie płynności granic rozumu i intuicji; wyzwalanie, to znów krępowanie własnych metod interpretacji.

Tym esejem Herbert dowodzi, że są w sztuce obszary nie poddające się egzegezie. I że pozostawione dzieło nie musi być zgodne z etyką i czynami artysty, nie musi się tłumaczyć jego życiem”¹⁶.

W tym sensie personifikowanie dzieła przez narratora odczytać można jako uzewnętrznienie silnego przekonania o autonomiczności dzieła sztuki, ale i jego nierozzerwalności z osobą twórcy. Wreszcie wspomniana „mętna sfera fantazji, domena bazarzy” nabiera nowego

¹⁶ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990 (wyd. II rozszerzone), s. 250–251.

znaczenia, gdy zestawimy ją z deklaracją złożoną przez narratora eseju *Lascaux z Barbarzyńcy w ogrodzie*, iż „Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy”. Wejście w domenę fantazji jest dla eseisty wejściem w przestrzeń swego rodzaju pełni, przypomnieniem czasu, zanim „człowiek został sam, opuszczony przez bogów i zwierzęta” [B 16]. Ostatecznie więc wysiłki interpretatora wychodzą zawsze poza domenę hermeneutyki – jeżeli tę rozumieć będziemy jako dążenie do rozumienia. Pragnienie rozumienia ustępuje miejsca pragnieniu nawiązania kontaktu, i w tym kontekście można chyba mówić o dialogowości jako uniwersalnej formule określającej postawę, jaką eseistyczny podmiot przyjmuje wobec dzieł sztuki. Sam Herbert zresztą przywoływał pojęcie rozmowy w odniesieniu do sposobu obcowania z dziełem¹⁷. W wywiadzie udzielonym Markowi Zagańczykowi powiedział na ten temat: „[...] dla mnie podstawowa jest rozmowa z obrazem, wyczekiwanie, co on chce mi powiedzieć; dobry obraz nigdy się nie opatruje, nie można nigdy powiedzieć: ‘Ja ten obraz znam’. Potem, jak się pisze o obrazach [...] jest to cała mordęga, żeby odtworzyć to pierwsze, świeże wrażenie”¹⁸. W tytułowym utworze z tomu *Labirynt nad morzem* pisał zaś:

Pragniemy sami, bez pomocy pośredników, przetrząść most nad przepaścią czasu, między nami a ludźmi i bogami sprzed tysiącleci. Nie będąc uduchowionym ponad miarę, poszukiwałem zawsze materialnych śladów, aby nawiązać porozumienie i przymierze. Dlatego nieodmiennie wzruszały mnie koleiny na rzymskich drogach, starte przez pielgrzymów stopnie katedry, znak muratora na kamieniu [L 29, podkr. – M.K.].

Wspominając pobyt w Stanach Zjednoczonych, tak skomentował pisarz charakterystyczny dla tamtejszego społeczeństwa „rytuał uprzejmości”: „Zresztą, i jest to bardzo prawdopodobne, ów rytuał wyprzedził bardzo potrzebną naszemu rozdartemu światu religię, religię ludzkiego braterstwa”¹⁹.

¹⁷ Spojrzenie na Herberta spotkania z dziełami sztuki jako na „spotkania z Drugim” proponował także Piotr Siemaszko. Por. tenże, *Świat obrazu – obraz świata. Przejście pograniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapskiego*, Bydgoszcz 2000, s. 46. Zwracano także uwagę, że traktowanie przez Herberta dzieła jako rozmowy zbliża go do hermeneutyki H.-G. Gadamera. Por. E. Konończuk, *„Martwa natura z wędzidłem” – literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum*, [w:] *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001.

¹⁸ *Niewyczerpany ogród*, [w:] Z. Herbert, *Rozmowy*, s. 204.

¹⁹ *O Ameryce. Rozmawia (ze sobą) Zbigniew Herbert*, „Ameryka” [Waszyngton] 1973, nr 168, przedr. pod tym samym tytułem [w:] *Herbert nieznamy*, s. 17 [podkr. – M.K.].

Odwolanie się do refleksji Charlesa Taylora pozwoli pokazać jeszcze jeden ważny, jak się zdaje, aspekt takiej postawy. Na marginesie lektury dzieł Georga H. Meada pisał kanadyjski filozof: „Powszechną cechą ludzkiej egzystencji [...] jest jej fundamentalnie dialogiczny charakter. Stajemy się w pełni podmiotami – zdolnymi rozumieć siebie i dzięki temu określić swoją tożsamość – w wyniku przyswojenia bogatych języków ekspresji człowieka. [...] Uczymy się ich w procesie komunikacji z innymi ludźmi. Nikt nie przyswaja sobie języka umożliwiającego mu samookreślenie samodzielnie. Poznajemy języki w procesie wymiany z ludźmi, którzy są dla nas ważni – ze „znaczącymi innymi”, jak je nazwał George Herbert Mead. Geneza ludzkiego umysłu nie jest w tym znaczeniu „monologiczna” – nie jest czymś, co każdy dokonuje na własną rękę – lecz dialogiczna. [...] Naszą tożsamość definiujemy nieodmiennie w dialogu – a czasem w starciu – z tożsamościami, które chcieliby przypisać nam nasi znaczący inni. [...] Samotny artysta adresuje swoje dzieło do przyszłego odbiorcy – którego ta twórczość będzie musiała może dopiero wychować. Już sama forma dzieła sztuki świadczy o jego charakterze jako zaadresowanego. Cokolwiek by o tym sądzić, określenie i zachowanie własnej tożsamości [...] pozostaje przez całe życie wysiłkiem dialogicznym”²⁰.

Herbert mógłby dodać w tym miejscu, że proces, o jakim mówi Taylor, urzeczywistnia się wtedy, gdy dialog rozumiemy nie tylko jako wymianę myśli, jako zbliżanie się do siebie poprzez negocjację stanowisk, ale i jako coś bardziej jeszcze fundamentalnego – jako swego rodzaju współbicie, pozwalające los innego doświadczyć jako swego rodzaju powtórzenie naszego losu. Projekt taki wręcz zakłada, że interpretacyjne wysiłki poznającego powinny kończyć się niepowodzeniem: zagadka dzieła (a więc to, co oparło się racjonalnym procedurom badania) z reguły nie zostaje nigdy do końca wyjaśniona – to bowiem równałoby się ze sprowadzeniem go do wymiernych formuł. Do interesujących wniosków Adama Workowskiego, który na określenie stosunku Herberta do tego, co przedstawione na obrazach, przywołuje pojęcie „obecności”, dodałbym więc istotne, jak sądzę, zastrzeżenie: tym, co uobecnia się w sensie najgłębszym, fundamentalnym, jest tu osoba, człowiek²¹. Dopiero w tak rozumianym dialogu jednostka odkrywa swoje głębokie „ja”, ustana-

²⁰ Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 32–34 [podkr. – Ch.T.].

²¹ Por. A. Workowski, *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz.1, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006.

wia się jako partner, spójna osobowość, podmiot. Spotkanie z innym jest niezbędnym warunkiem ustabilizowania własnej tożsamości, sama empatia zaś okazuje się nie tyle dążeniem do całkowitej identyfikacji z innym, co – tu przywołam definicję Anny Łebkowskiej – rodzajem współuczestnictwa, podtrzymywanym stale napięciem między innością a pragnieniem bliskości, któremu towarzyszy świadomość zagrożenia, jaki niesie z sobą „nieuprawniona dominacja”²². Empatia w rozumieniu autora *Króla mrówek* to – by przywołać trafną formułę Katlyn Lundeen – „zróznicowana unia z innym”²³.

Swoje podróże „do obrazów”, ale i wszystkich innych dzieł kultury, traktuje Herbert przede wszystkim jako okazję do doświadczenia współobecności z ludźmi, propozycję spojrzenia na dzieło – osobliwe miejsce spotkania, dające szansę na identyfikację z innym, a więc kimś obdarzonym losem podobnym do mojego losu (losu w sensie najbardziej szerokim), a zarazem na określenie tego, kim sam jestem. Interpretator musi jedynie spełnić dwa podstawowe warunki: wydobyć się z zamknięcia w obrębie własnego *ja*, zapomnieć na chwilę o sobie, oddać się kontemplacji²⁴, „wejść do środka, stanąć z boku, podglądnać”²⁵. Po drugie – odczytać system znaków, jakim posłużył się artysta, i zobaczyć konkretny fenomen kultury jako zapis jednostkowego doświadczenia świata. Z tego powodu ani Piero, ani Torrentius, ani też inni artyści, również ci anonimowi, o których pisze, nie przeminęli zupełnie – zostawili dzieło, które nosi odciski ich palców, ślad ich życia, domaga się lektury i nie pozwala zarazem odczytać się do końca²⁶.

²² A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 33.

²³ K. Lundeen, *Who Has the Right to feel. The Ethics of Literary Empathy*, [w:] *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, red. T.F. Davis, K. Womack, Charlottesville–London 2001, s. 92, cyt. za: A. Łebkowska, *Empatia*, s. 33.

²⁴ Por. stwierdzenia, jakie wypowiedział Herbert w wywiadzie z Renatą Gorczyńską. *Sztuka empatii*, [w:] *Herbert nieznamy*, s. 178.

²⁵ *Niewyczerpany ogród*, rozmawia Marek Zagańczyk, [w:] *Herbert nieznamy*, s. 205. W tym kontekście głęboko symbolicznego znaczenia nabiera choćby znajdujący się w eseju *U Dorów* zapis chwili, kiedy bohater przykładą rękę do nagrzanego od słońca kamienia świątyni w Paestum. Powie przy tym: „Dotykam go i czuję ciepło ludzkiego ciała” [B 35].

²⁶ Trafnie owo rozumienie sensu sztuki i obcowania z nią, zapisane w poezji autora *Pana Cogito* określił jeden z badaczy: „Herbert wierzy w takie spotkanie, które nie będzie całkowitym zawłaszczeniem i przemocą wobec Innego. Spośród przedmiotów sztuki – całości jej reprezentacji – do poezji Herberta przedostają się te, które użyczyły mu swej prawdy, ale potwierdzającej jego wstępne rozumienie rzeczywistości, tzn. że epifania ziszcza się wtedy, gdy podmiot otwiera się na objawienie sensów, ale owo otwarcie jest jednocześnie już-rozumieniem, 'niepewną jasnością' tego, co ma zostać w objawieniu

Widziana z tej perspektywy kultura okazuje się przede wszystkim przestrzenią spotkania – miejscem, gdzie skutecznia się kontakt pomiędzy tymi, którzy zdolni są poszczególnie jej fenomeny zobaczyć jako znaki, komunikaty, za nimi zaś rzeczywiste twarze, istnienia, niepowtarzalne a jednocześnie podobne do siebie, złączone wspólnym losem. Kultura jest osobliwą republiką zaludnioną przez jednostki, które pozostawiły ślad swej obecności. Odczytywanie tych śladów staje się osobliwym aktem odróżnicującym i katartycznym zarazem – umożliwia doświadczenie wspólnoty w wielości i różnorodności przez osobisty, przeżywany głęboko jednostkowy rytuał. Ten „rytualny” kontekst przywołał sam autor, pisząc w eseju *Lascaux*, otwierającym tom *Barbarzyńca w ogródzie*:

Człowiek zburzył porządek natury myśleniem i pracą. Starał się stworzyć nowy ład, narzucając sobie szereg zakazów. Wstydział się swojej twarzy, widomego znaku różnicy. Przywdziewał chętnie maskę, i to maskę zwierzęcą – jakby chcąc przebłagać za zdradę. Jeśli chciał wyglądać pięknie i potężnie – przebierał się, przemieniał w zwierzę. Wracał do początku, zanurzał się z lubością w ciepłym łonie natury [B14].

Konkluzja ta zyskuje dodatkowe znaczenie, gdy zestawimy ją z innym fragmentem tego samego eseju. Po obejrzeniu neolitycznych jaskiń eseista powie:

Mimo że spojrzałem, 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 [B 19].

Choć najczęściej wymaga ofiary, ofiary wyłączenia, samotności, sztuka daje też szansę na odnalezienie się w innej wspólnotcie, niekoniernie mniej namacalnej, mimo że „prawie nieskończonej”. U jej źródeł leży dojmujące poczucie samotności, wyłączenia, wygnania. Dostarcza jednak i sposobu na to, by ten zerwany związek odnowić, stworzyć nową wspólnotę. I chociaż jest ona nietrwała, zależna od naszego wysiłku, pragnienie jej urzeczywistnienia nadaje ostateczny sens naszym staraniom, uzasadnia więc również europejskie wędrówki eseisty.

potwierdzone. [...] Istnienie jest zatem stałym potwierdzaniem przez m.in. wzrok Innego: jestem, ponieważ widzę, że jestem widziany, i świat, w którym istnieję, jest widziany, tak »jak ja go widzę«, przez Innego. [...] Dla Herberta słońcem – dosłownie i metaforycznie – jest rzeczywistość widziana oczyma Innego, zapisana w sztuce prawda istnienia, która notuje, odnawiając wciąż rwące się z nią związki” (P. Gogler, *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1., s. 105).

Michał Kopczyk

**Masterpiece – Dialogue – Community.
On Zbigniew Herbert's Philosophy of Art
(in the Context of the Writer's Essays)**

The subject of the analysis is a contemplation of the phenomenon of art presented in the essays by Zbigniew Herbert (1924–1998). The author of this article notes that the stories of the writer's aesthetic fascinations share in most cases the same scenario: they lead from an "aesthetic shock"; a sudden revelation, which sometimes takes the form of an epiphany, all the way to the painstaking factographic studies. A work of art placed in a wide variety of contexts, reveals its relationships with the circumstances it arose in. Although an effort to explicate (to reduce it to objective formulas) the meaning of the work turns out to be generally ineffective, a sense of the creator's presence becomes intense. Thus it can be argued that the interpreter's efforts do always go beyond the horizon delineated by hermeneutics – a desire of understanding gives way to a desire of establishing contact. Accordingly, in this context it can be said about a dialogue as an universal formula determining the attitude adopted by the essayistic speaker towards works of art. Culture perceived from this perspective appears to be a meeting space, a place where contact is established between those who are capable of seeing its particular phenomena as signs and messages whereas behind them – real faces and beings bound by common fate.