

Michał Kopczyk

Radość ponownego spojrzenia : kategoria powtórzenia w esejach Zbigniewa Herberta

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (143), 216-233

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał KOPCZYK

Radość ponownego spojrzenia. Kategoria powtórzenia w esejach Zbigniewa Herberta

Herbert nie tworzy teorii powtórzenia, nigdy bodaj nie czyni z niego przedmiotu pogłębionej refleksji. Gest ten z jednej strony musi zaskakiwać, jak zaskakiwałby w przypadku każdego klasycysty – a to przecież najważniejsza formuła, jaką przyszpilono autora *Trenu Fortynbrasa*, i to już na samym początku jego literackiej drogi – z drugiej wydaje się na swój sposób zrozumiałą w przypadku pisarza, który w swej twórczości *stricte* literackiej z reguły unikał jednoznacznych definicji, wielokrotnie korzystając z prawa artystów do tworzenia obrazów i metafor, które nie poddają się prostym wytłumaczeniom, a także do pozostawiania pytań bez odpowiedzi. Zamiast tego funkcjonalizuje powtórzenie jako ważny element własnej strategii uczestniczenia w tradycji, a zwłaszcza obcowania z tym, co uważa za jej najbardziej newralgiczny punkt – z dziełem sztuki. Warto jednak pamiętać, że to nie sztuka sama w sobie – a tym bardziej jej wymiar estetyczny – stanowi ostateczny, najważniejszy cel poznawczych poszukiwań bohatera esejów. Dzieło jest rzeczą, artefaktem będącym obiektem bezinteresownej kontemplacji, zarazem jednak jest śladem, który pozostawił artysta – śladem, który należy odczytać, żeby w ten sposób nadać własnemu życiu nowy wymiar, by wydobyć się z samotności, dostąpić radości spotkania. Jak się zdaje, właśnie powtórzenie jest ważną częścią planu, który ma umożliwić osiągnięcie tego celu.

Co zatem i w jaki sposób „powtarza się” w esejach Zbigniewa Herberta? Odpowiedź na to pytanie z pewnością nie jest łatwa, nawet gdy pominiemy tu powtó-

Kopczyk Radość ponownego spojrzenia

rzenie rozumiane wyłącznie jako określona figura stylistyczna, jako „zabieg zamierzonego zwielokrotnienia”¹.

Bolesna lekcja

Dobrym punktem wyjścia do refleksji nad interesującym nas pojęciem wydaje się esej, o którym można bez wątpienia powiedzieć, że rządzi nim prawo powtórzenia – *Lekcja łaciny* z tomu *Labirynt nad morzem*. Jego kompozycja opiera się na zestawieniu dwu płaszczyzn treściowych; pierwsza jest streszczeniem dziejów rzymskich zmagani o panowanie nad wyspami brytyjskimi, druga – wspomnieniem autora związonym z jego szkolną edukacją, głównie z nauką łaciny. Wątek „edukacyjny” wprowadza już motto wzięte z eseju Bolesława Micińskiego *Odpowiedź na list Francesco, obywatela rzymskiego*:

Jeśli więc i Toba, jak wszelkim stworzeniem, kochany Francesco, rządzi pragnienie szczęścia, powtarzaj: rana, ranae, ranae, ranam, rana, rana. Poznaj zawilność zdań czasowych: ubi, ut, ubi primum, ut primum, simul, simulac, simulaque, dum, donec, quod, antequam, priusquam, cum... A przede wszystkim zapoznaj się ze strukturą zdań warunkowych, aby w nich nie było miejsca na oszustwa, na szantaż, na kłamstwo. (L 167, wyróżnienie – M.K.)²

Drogą do szczęścia jest więc rytuał repetycji – uczenie się przez ponawianie. Konsekwencja i systematyczność, które temu towarzyszą, kształtują charakter adepta, wyrabiają w nim cechy przydatne w życiu. W ten sposób nauka staje się nie tylko zdobywaniem wiedzy, ale i duchową próbą. Ilustracją tej zasady jest opowiedziana w eseju historia szkolnych przygód narratora. Uczniowie jako członkowie szkolnej społeczności musieli poddać się procesowi, którego sensu nie rozumieli, stał się on dla nich jednak osobliwym rytuałem inicjacji. Nauczanie, o jakim pisze autor *Napisu*, nie ogranicza się bowiem do płaszczyzny racjonalnej, ale sięga w sferę głębokich emocji. Wyrazem tego jest stosunek uczniów do nauczyciela (nazwanego pieszczotliwie „Grzesiem”); strach miesza się w nich z przywiązaniem, jakie

¹ Z takim sensem słowa powtórzenie mamy do czynienia wszędzie tam, „gdzie dany element przedstawienia rozpoznawany jest jako celowo pochodny względem innego elementu i tworzący z nim jakąś całość funkcjonalną i znaczeniową” (E. Szczęsna *Powtórzenie i polisemiotyczność. Typy i formy powtórzeń*, „Przegląd Humanistyczny” 2007 nr 2, s. 58). Nie znaczy to, że twórczość eseistyczna Herberta nie zawiera przykładów realizacji tak rozumianego powtórzenia. Szerokość tematu każe widzieć w nim temat na osobne studium.

² Cytaty z książek Zbigniewa Herberta będą oznaczać skrótami: B – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004; L – *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000; M – *Martwa natura z wędzidłem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993; MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008. Liczba w nawiasie oznacza stronę. Cytaty zaczerpnięte z innych źródeł będą lokalizować w przypisach dolnych.

Interpretacje

zwykle rodzi relacja mistrz – uczeń. Edukacja, o jakiej mówi Herbert, istnieje na antypodach tego, co określilibyśmy mianem nowoczesnej metody nauczania. Bulwersujące wydać się może samo już założenie, że nieodłączną częścią przekazywania wiedzy jest cierpienie. Wysiłki nauczycieli zmierzały do okiełznania osobowości uczniów i wyrobienia w nich pokory wobec tajemnic świata. Upłynie wiele lat zanim bohater zyska świadomość, że „gwałt”, jakiego preceptor dopuścił się na naturze swoich uczniów, mimo wszystko się opłacił. Na przekór teoriom twórcy psychoanalizy przyzna wtedy, że nawet kompleksy – nieunikniony raczej skutek metod wychowawczych, których wsparciem jest różga – okazały się zyskiem. Okrucieństwo szkoły, w której przyszło pobierać nauki chłopcom, pomogło zaszczerpić w nich antyczne cnoty: męstwo i wytrwałość, i w ten sposób „przygotowywało [ich – przyp. M.K.] do okrutnego życia” (L 186).

Opowieść Herberta o trudnym procesie „cywilizowania” młodzieży, mieszkańców prowincjonalnego kraju, zawiera pewien ideał osobowości, a ten opiera się na przekonaniu, że pokonywanie trudów, chociażby w wymiarze teoretycznym, jak w przypadku łacińskiej gramatyki, pomoże w walkach, na jakie narazi adepta zupełnie już realne życie. Można w tym dopatrzeć się przytyku pod adresem kultury, w jakiej przyszło spędzić dorosłość dawnemu absolwentowi klasycznego gimnazjum; ta (i to niezależnie chyba od dzielących ją granic geograficznych czy politycznych) swój potencjał podporządkowała raczej oszczędzeniu nam spotkania z tym wszystkim, co może stać się źródłem cierpienia: ze śmiercią, z samotnością. Kulturę, która uczyła nas stawiać czoła rzeczywistości, zastąpiła – by posłużyć się trafną formułą Leszka Kołakowskiego – „kultura analgetyków”. Nie bez konsekwencji rzecz jasna: z tych „nieprzewycięzonych, lecz znarkotyzowanych jedynie cierpień – przestrzegał autor *Obecności mitu* – z odrzuconych, bo groźących cierpieniem wartości, ze współżycia osiągniętego bez wysiłku i bez konfliktów – rodzi się wspólnota ludzka pozorna, gotowa do rozpadu przy najmniejszej próbie”. I dawał:

Kultura analgetyków umożliwia pozorne przewyciężenie samotności i pozorną solidarność o znikomym współczynniku wytrzymałości. Niezdolność do znoszenia cierpienia jest niezdolnością do uczestnictwa we wspólnocie ludzkiej realnej, to znaczy świadomej swoich granic, świadomej wszystkich potencji konfliktu, które zawiera, gotowej granice swoje poddać próbie.³

Co pozostaje temu, kto nie godzi się na takie ograniczenia, odmawia uczestniczenia w kulturze miałości i rozproszenia? Pozostaje oczywiście... kultura. Dotykamy tu problemu niezwykle ważnego nie tylko dla Kołakowskiego, ale i dla Herberta; problemu sensu i znaczenia cierpienia. Ciekawych informacji na temat widzenia przez autora *Pana Cogito* relacji między wspólnotowością i cierpieniem dostarcza fragment eseju *Duszyca*, w którym Herbert opisze moment konfronta-

³ L. Kołakowski *Mit w kulturze analgetyków*, w: tegoż *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 139.

Kopczyk Radość ponownego spojrzenia

cji z Akropolem. Centralnym pojęciem uczyni słowo „wierność”, odniesie je zaś do relacji, która łączy go z „tymi wszystkimi, którym się nie udało”, godnymi współczucia, gdyż „odebrana im została niewyczerpana wspaniałość świata” (L 90). Umieści się zatem między tradycją i wyobrażonym odbiorcą, z którym wiąże go zobowiązanie wierności; wybierze dla siebie rolę „delegata czy posła”, a więc kogoś, kto pośredniczy, przynosi wieści. W tym wypadku dobre wieści – ostatecznym celem jego działań okazuje się bowiem umożliwienie doświadczenia przez innych „radości płynącej z przeżywania rzeczy pięknych” (L 90).

Brak informacji, które pomogłyby dookreślić tych, „którym się nie udało”, dopuszcza oczywiście różne interpretacje. Jedną z możliwych podsuwa Ludwik Flaszen, gdy pisze o Herbercie, że „miał w sobie poczucie klęski pokolenia, które przeżyło Powstanie Warszawskie w 1944 r.” i w tym punkcie właśnie upatruje najbardziej newralgicznego miejsca w systemie wartości poety⁴. Można powiedzieć, że ów potencjał solidarności wynika nie tylko ze wspólnej metryki, ale i z czegoś o wiele ważniejszego: wspólnie doświadczonego bólu, wspólnej inicjacji, jaką była wojna i związane z nią doświadczenie tragizmu świata. Pytanie: do jakiej wspólnoty należę? dotyczy jednak nie tylko obszaru egzystencjalnych determinant, tego, co dane w doświadczeniu, ale i powziętych zobowiązań, ponieważ to ode mnie zależy, czy przyjmę to, co przypadło mi w udziale, czy też nie. Ale jednocześnie – właśnie etyczny charakter tych dylematów powoduje, że wybory te (takie właśnie, a nie inne) są na swój sposób nieuniknione. To poczucie wierności wobec obrońców przegranej sprawy – ale w pewnym stopniu i wszystkich „przegranych historii” – nakazuje mu odmowę udziału w kulturze łatwego zapomnienia, kulturze łagodzenia bólu, niedojrzałości, która oferuje swym uczestnikom zabawę w miejsce pamięci.

Wobec „demonologii instynktu”

W tym kontekście za znaczące trzeba uznać to, że głównym bohaterem *Dzuszyczki* jest twórca psychoanalizy. Mowa w nim o podróży Zygmunta Freuda do Aten, opisaną przez niego w liście do Romaina Rollanda. Kulminacyjnym punktem historii, podobnie jak relacji Freuda, jest moment ujrzenia Akropolu. Ku zaskoczeniu podróżnika kontakt ze słynnym zabytkiem nie dał mu satysfakcji, z niewiadomych przyczyn jego umysł zareagował „odruchem sceptycyzmu i niewiary na coś, co niesie z sobą radość i jest uśmiechem losu” (L 88), który oddzielił go od

⁴ L. Flaszen *Dzieci Października patrzą na Zachód*, „Gazeta Wyborcza” 21-22.02.2009, s. 18. Niewątpliwie (zwrócił na to uwagę Jacek Łukasiewicz) Herbert przykładał dużą wagę do bliskości wynikającej z przynależności generacyjnej. W tym kontekście interesujący wdaje się fragment jednego z listów do Zawieyskiego, w którym pisze o wrażeniu, jakie wywarła na im śmierć Tadeusza Borowskiego. Por. Z. Herbert J. Zawieyski, *Korespondencja 1949-1967*, oprac. J. Kądziela, wstęp J. Łukasiewicz, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002, s. 58-59.

Interpretacje

przedmiotu poznania. Gruntowna analiza (a raczej psychoanaliza) zdarzenia prowadzi Freuda do wniosku, że przyczyną niemożności osiągnięcia spodziewanego szczęścia jest uwewnętrznione poczucie winy, wynikające z przekroczenia tabu. To tabu wiąże się z sylwetką ojca – człowieka surowych zasad, a zarazem ograniczonych horyzontów. Erudycja syna była zatem znakiem jego oddalenia się od świata, który reprezentował ojciec, w symbolicznym wymiarze była aktem ojco-bójstwa. Pesymistyczny wymiar wykładni, którą proponuje Freud, polega więc na tym, że zdrada i związane z nią poczucie winy okazują się nieodłącznym elementem procesu dojrzewania, cień, jaki rzucają na późniejsze życie, czyni nas niezdolnymi do doznania szczęścia. To podświadoma obecność dokonanej zdrady nie pozwoliła wielkiemu psychiatrze cieszyć się obcowaniem z antycznym dziełem sztuki. Problem ten nabiera dodatkowego znaczenia, gdy ojca potraktujemy jako figurę tradycji jako takiej; ceną oryginalności okazuje się wtedy niewierność wobec swych poprzedników.

Wydaje się, że najważniejszy zarzut, jaki mógłby skierować Herbert pod adresem freudowskiej „demonologii instynktu” (jak i każdej innej wizji przyznającej prymat motywacjom psychicznym), dotyczyłby zawartej w niej zgody na człowieka jako istotę z definicji zdeterminowaną – przez okoliczności zewnętrzne, a przede wszystkim przez własną naturę. Co prawda i on, podobnie jak autor *Poza zasadą przyjemności*, wskaże na przeczcucie śmierci jako na siłę wprawiającą nas w ruch, każącą nie ustawać w obłączeniu twierdzy zwanej rzeczywistością, daleki jest od widzenia w owej sile czynnika determinującego bez reszty naszą świadomość i nasze działania⁵. Równie daleki jest od traktowania powtórzenia (jak czyni to Freud) jako wyrazu naszego zniewolenia przez naturę⁶. Różnica między Herbertem a Freudem sprowadza się więc ostatecznie do subtelnej, ale i fundamentalnej przeciw różnicy, o której pisał przed laty Leszek Kołakowski; różnicy między człowiekiem

który sam siebie traktuje jako przedmiot i postawą zdominowaną przez wolę „bycia podmiotem”; postawy te są istotnie różne i mogą być wartościowane; wychowanie ku jednej z nich lub raczej ku drugiej jest związane z przeświadczeniami natury quasi-teoretycz-

⁵ Ostatnie zdanie *Barbarzyńcy w ogrodzie* brzmi: „Znów jestem w ruchu. Spieszę do śmierci. Przed oczami Paryż – hałas światel” (B 220). We wskazaniu na śmierć jako źródło racji dla powtórzenia spotykają się, jak się zdaje, wizje Herberta, Kierkegaarda oraz Gillesa Deleuze’a. Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997; A. Doda *Ironia i ofiara*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 179.

⁶ Skoro nasza jaźń jest terenem, na którym „Eros i popęd śmierci toczą walkę – pisał twórca psychoanalizy w pracy *Poza zasadą przyjemności* – powtórzenie jest świadectwem naszego uzależnienia od natury. Tylko praca nad uświadomieniem sobie kierujących nami mechanizmów, choć nie uwolni nas od popędu śmierci, może nam dać namiastkę wolności”, Z. Freud *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 144.

Kopczyk Radość ponownego spojrzenia

nej. Doktryna, która uczy, że nie możemy być podmiotami prawdziwie, jest z tego punktu widzenia zniechęcająca – uczy zgody na to, by siebie i drugich traktować jako przedmioty właśnie. Zgoda taka jest zgodą na uspienie cywilizacji.⁷

Dla Freuda tymczasem kultura pozostanie wyłącznie źródłem cierpień; i to właśnie wytknie mu Jung: „Nie widzę, żeby Freud gdziekolwiek wznosił się ponad własną psychologię, i nie wiem, w jaki sposób chce on uwolnić chorych od tego cierpienia, które dręczy jego samego jako lekarza” (L 85). Herbert, który te słowa umieścił w motcie swego eseju, pośrednio obarczy ojca psychoanalizy za diametralne przewartościowanie stosunku do tradycji, którego świadectwem jest kultura współczesna. Jej „grzech śmiertelny” to unikanie

frontalnej konfrontacji z wartościami najwyższymi. A także aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów (zarówno estetycznych, jak i moralnych), bo rzekomo nasza sytuacja w świecie jest wyjątkowa i nieporównywalna z niczym. Dlatego właśnie odrzucamy pomoc tradycji, brniemy w naszą samotność, grzebiemy w ciemnych zakamarkach opuszczonej duszyczki. (L 91)

W tej sytuacji trudno się dziwić, że reakcja Herberta na spotkanie z Akropolem była całkiem inna od tej, o której opowiadał wiedeński lekarz. Autor *Labiryntu nad morzem* zobaczy zabytek jako „cud rzeczywisty” – tym oksymoronem wyrazi nagle doznanie realności widzianego przedmiotu. Przedmiotu, który „spełniał się cały, był równy samemu sobie” (L 129). „Powtarzałem sobie tedy niezdatną formułkę: on jest i ja jestem, a ogromna przestrzeń czasu, dzieląca daty naszych urodzin, kurczyła się, nikła. Byliśmy współcześni” (L 129). Gdy opadną emocje, doda jeszcze: „Jeśli czerpałem osobliwe uczucie szczęścia zagrożonych, to wpływało ono chyba z uświadomienia sobie tego niezwykłego faktu, że «udało mi się jeszcze zdążyć», zanim on i ja podzielimy los wszystkich twórców ludzkich na ciemnym przylądku czasu, przed niewiadomą przyszłością” (L 131).

Szczęście, o którym mówi bohater *Duszyczki*, jest przede wszystkim skutkiem jego samoograniczenia, które kazało mu w centrum uwagi umieścić nie siebie, ale fenomen kultury, na którym koncentruje uwagę. Zaproponuje więc „zapomnienie

⁷ L. Kołakowski *Psychoanalityczna teoria kultury*, w: tegoż *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Aneks, Londyn 1984, s. 67. Badacz myśli autora *Totemu i tabu* skłonny jest właśnie powtórzenie (w rozumieniu proponowanym przez Freuda) traktować jako „specyficzny mechanizm przyzwolenia na niezależne od nas, ale zarazem nieuchronnie wpisane w nasze istnienie czynniki”. Jednak w ostatecznych wnioskach jest nieco bardziej ostrożny od Kołakowskiego i Herberta. Podmiotowość w wizji Freuda jest dla niego raczej „ruchem pełnej napięcia oscylacji pomiędzy kręgiem tego, co rozpoznane jako własne, a tym, co obce, pomiędzy faktycznością biologiczno-kulturowych determinacji a wąską przestrzenią projekcji mogącej się dokonywać jedynie na ich podstawie, pomiędzy świadomością a tym, co pojawia się jako jej granica”, P. Bursztyka *Subiektywność w okowach. O freudowskim (de) konstruowaniu podmiotu*, w: *Freud i nowoczesność*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, P. Bursztyka, Universitas, Kraków 2008, s. 103, 106.

Interpretacje

o sobie” (L 90) i oparcie się sile „naszego małego «ja»”, które domaga się uwagi; nie penetrację – jak to określili – „ciemnych zakamarków opuszczonej duszyczki”, lecz pokorę wobec tego, czego człowiek „nie jest w stanie odnaleźć w sobie”. Cnota pokory, a także zdolność do współczucia (właśnie wobec tych, którym „odebrana została niewyczerpana wspaniałość świata”) okazują się koniecznym warunkiem dostąpienia łaski uczestniczenia w misterium piękna, otwarcia się na to, co nas przerasta. Odpowiedzią Herberta na dylemat Freuda jest zatem podporządkowanie się regułom narzucanym przez sam przekaz, by to, co stanowi istotę tego przekazu, mogło ulec interioryzacji, stać się elementem jego krajobrazu duchowego, by – powie o sobie – „Akropol, katedry, Mona Liza powtórzyły się we mnie, na miarę oczywiście mego ograniczonego umysłu i serca” (L 90). Przyjmując pozornie podrzędną funkcję medium, „delegata czy posła” (pozostańmy przy określeniach Herberta), zmniejsza przepaść między „tym, co przeżywamy bezpośrednio, a tym, co znamy z lektury czy ze słyszenia”, oddala niebezpieczeństwo „złamania poczucia rzeczywistości” (L 87), ogarnięcia przez bezkształt. W ten sposób zbliżanie się do materialnej spuścizny Kreteńczyków, konfrontacja z ruinami Akropolu, a nawet studiowanie łańskiejskiej gramatyki może być obroną przed chaosem – bezsilną i z góry skazaną na klęskę obroną przed tym, co nieuchronne⁸.

Kontekst, w jakim przywoła Herbert sylwetkę Freuda, pozwala sądzić, że również jego zaliczyłby do szeregu „likwidatorów przeszłości” a zarazem ojców chrzestnych sztuki nowoczesnej. Zarzucając jej to, że „opowiada się po stronie chaosu, gestykuluje w pustce” (M 45), mówi o „rozterkach własnej jałowej duszy” (M 45), godzi w jej cechę, którą socjolog sztuki Lynn Gamwell określił jako „zamknięcie się w sobie” i rozumiał jako skutek ucieczki artystów „od świata wspólnego doświadczenia do psychologicznie odizolowanego wewnętrznego jądra” i „nieufności wobec wszelkiego rodzaju kodów komunikacyjnych”⁹. W ten sposób sztuka zatraciła swój tak istotny aspekt – twierdzi badacz – przestała być medium poro-

⁸ Szczególnie sugestywny przykład tego dobroczynnego działania sztuki przynosi tytułowy esej z tomu *Labirynt nad morzem*, w którym relacjonuje eseista między innymi swe pierwsze spotkanie z greckim łądem: „Idę do miasta ulicą wiodącą pod górę, która wydaje się nieskończenie długa, choć świadectwo oczu temu przeczy. Wymiary światła zastygły i choć słyszę zgrzyt piasku pod nogami i stukot własnych kroków, nie poruszam się chyba wcale, zanurzony po głowę w upale, zatopiony w blasku. Zaczyna się bolesny ubytek realności [wyróżnienie – M.K.]. Widzę się teraz jak we śnie, z boku, bez możliwości porozumienia z moim ciałem, poruszającym się jak wahadło – nieruchomy, przybity do białej przestrzeni, utrwalony raz na zawsze jak na fotografii, złapany w potrzask pozoru z ciężkim cieniem za plecami. Długie lata prześladować mnie będzie ten obraz i wspomnienie wędrówki po stromej ulicy Handakos, obraz spętania – jakby to wówczas dotknęła mnie po raz pierwszy śmierć w osłepiającym słońcu południa” (L 8-9).

⁹ L. Gamwell *Wiek milczenia. Abstrakcja i zamknięcie się w sobie w sztuce współczesnej*, w: *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. Gisburg, R. Ginsburg, przeł. A. Jankowski, Rebis, Poznań 2002, s. 222.

Kopczyk Radość ponownego spojrzenia

rozumienia między twórcami i publicznością. Więż opartą na porozumieniu zastąpiła inna, „dziwaczna więź”, w której

i jedni, i drudzy odnajdują znaczenie w nieobecności albo obecności drugiej strony. Defensywna, dysonansowa sztuka oferuje swojej publiczności skąpą pociechę w postaci wiedzy, że nie jest ona okłamywana, że artysta zwraca się do niej autentycznym, chociaż niemym, głosem. Artysta, który wycofał się ze współczesnego społeczeństwa, podobny jest do „milczącego pacjenta” psychologa, jest tym, który uciekł do niekomunikowalnego jądra swojej psychiki, szukając tam schronienia w chwilach stresu.¹⁰

I doda w konkluzji swych rozważań Gamwell:

Milcząca, defensywna sztuka jest enigmatyczna, nieinterpretowalna. Wycofawszy się ze wspólnej, dzielonej z innymi rzeczywistości społecznej, będąc incommunicado w odniesieniu do jądra czy istoty własnej osobowości, milczący artysta pozostaje postacią jak najgłębiej ludzką w stanie samotności.¹¹

W tym miejscu konieczne jest pewne uściślenie. Otóż większość artystów, których uczyni Herbert bohaterami swych esejów, również można określić jako ludzi „wycofanych z rzeczywistości społecznej”. W jego wizji samotność ściśle splata się z rozumieniem źródeł, istoty, sposobu rodzenia się sztuki. Wyjątkowość dzieła bierze się w dużym stopniu właśnie z tego, że jego autor jest wolny od uniformizującego działania społeczeństwa, grupy, masy; jest samotny i z tego doświadczenia między innymi rodzą się jego dzieła. Ta samotność może przybierać różne formy; bywa – by przywołać formułę Andrzeja Waśkiewicza – samotnością z wyboru¹², nie zawsze też oznacza życie w odosobnieniu. Osobność artysty wynika z cech indywidualnych, z niedopasowania bardziej lub mniej wymuszonego przez okoliczności zewnętrzne, czasem ze szczególnej zdolności widzenia świata inaczej niż inni, z trybu życia, ale i z artystycznego prekursorstwa, które czyniło go niezrozumiałym dla współczesnych i skazywało niekiedy na odrzucenie w całkiem dosłownym sensie. Samotność okazuje się stanem na swój sposób uprzywilejowanym, pozwala na dystans do świata niedostępny innym, ułatwia tak cenne spojrzenie z zewnątrz, bycie „między” (w sensie, który temu słowu nadał Gadamer), zobaczenie konwencji rządzącej naszym zachowaniem. Herbert wie jednak, że samotność oznacza również pewien brak, kalectwo; że w istotę człowieczeństwa wpisana jest potrzeba współ-istnienia, dopełnienia przez złączenie z innym, samotność jest więc przede wszystkim życiową tragedią, nawet gdy jest świadomym wyborem.

¹⁰ Tamże, s. 225-226.

¹¹ Tamże, s. 237.

¹² Swoje studium socjologiczne poświęcił Andrzej Waśkiewicz „obcemu z wyboru”, a więc komuś, kto „żyje w świecie, *profanum*, tyle że według praw swojego *sacrum*. Ci, obok których żyje, nie potrafią tego zrozumieć i to właśnie czyni go wobec nich obcym, a jemu samemu nadaje tożsamość”, A. Waśkiewicz *Studium z filozofii społecznej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 31. Definiując kluczową dla swych badań kategorię, autor inspirował się myślą Georga Simmela.

Interpretacje

Od artystów opisanych przez Gamwella różni bohaterów Herberta przede wszystkim to, że swoją sztukę traktują jako sposób zbliżenia się do świata, wypowiedzenia swego doświadczenia za pomocą języka znaków czytelnych dla innych, i dzięki temu mają możliwość wpisania się w porządek międzyludzki¹³. Musimy „zdobywać historię”, powiada za Eliotem Herbert, nie dlatego bynajmniej, że kiedyś świat był lepszy, ale dlatego, że osiągnięcie pełni (pełni poznania, doświadczenia itd.) nie jest możliwe w ramach jednej tylko epoki. Historia jest „czasem przeszłym terazniejszym”¹⁴, dzieło sztuki natomiast komunikatem zanurzonym w tradycji i zarazem na swój sposób skłóconym z tradycją, jest (lub raczej powinno być) powtórzeniem, ale i kontynuacją innego dzieła, jest osadzone w tradycji, ale też nosi ślad indywidualności twórcy, który żył zawsze w jakiejś współczesności; ta zaś wchodzi ze sztuką w skomplikowane zależności, wyznacza przestrzeń, w jakiej realizuje swe powołanie – i właśnie z tego starcia między tym, co łączy ją z przeszłością, a warunkami, w jakich przyszło jej istnieć, rodzi się jej swoistość¹⁵. Herberta postulat powtórzenia staje się w ten sposób wyrazem wizji kultury rozumianej jako dialog, płaszczyzna porozumienia i wizji poszczególnego dzieła zarazem jako czegoś idiomatycznego, niepowtarzalnego, a jednocześnie zatopionego w tym, co już zastane, zbudowanego ze znaków umożliwiających porozumienie z odbiorcą¹⁶.

Łatwiej w tym kontekście zrozumieć, dlaczego wśród cenionych przez eseistę artystów są przede wszystkim ci, których dzieła zdają się realizować Eliotowski ideał uzupełniania się tradycji i talentu indywidualnego, którzy nie rezygnują z wizji sztuki jako wyrazu własnego odczucia świata, zachowali związek z tradycją, i to im właśnie zawdzięczamy to, że „receptje w kulturze nie odbywają się na szczęście trybem fotograficznych odbitek” (B 78). Stąd sentyment, jakim darzyć będzie sztukę z czasów, „gdy obowiązywała solidarność i nie było zwyczaju robienia z artystycznego poprzednika – głupca” (B 58). Z twórców sienneńskich (wbrew panującym hierarchiom) wyżej oceni również Duccia niż Giotto, ponieważ ten pierwszy „nie złamał sztuki greckiej, jak Giotto, ale nagiął ją do swoich czasów jak

13 W tym kontekście niektóre z sylwetek przedstawionych przez Herberta w cyklu *Apokryfy* można chyba traktować jako przykłady samotności „beznadziejnej”, niemogącej się wyrazić w sztuce. Temat ten poruszyłem w interpretacji miniatury narracyjnej pt. *Długi Gerrit* w artykule *Samotność odmiennej w: „We mnie jest płomień który myśli” – glosy do Herberta (w 10. rocznicę śmierci Poety)*, red. M. Bernacki, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2008.

14 Por. Z. Herbert *Czas przeszły terazniejszy*, MD 109-114.

15 Nie bez racji więc podkreślał Charles Taylor różnice między wizją historii, jaką proponuje Eliot, a – z pozoru podobną – wizją romantyków, którzy w historii widzieli teren stopniowego upadku, co wzbudzało ich tęsknotę za bogatszą i bardziej znaczącą przeszłością, przeciwstawianą płytkiej i pustej terazniejszości. Por. Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001, s. 854-855.

16 Por. T. Załuski *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2008.

gałąź” (B 86), „był gotycki, nie łamiąc tradycji bizantyjskiej” (B 90), jego sztuka „to przyładek epok, echa sztuki starożytnej i bizantyjskiej”¹⁷. Z podobnych powodów doceni Sassetę, którego malarstwo jest „przemysleniem na nowo tradycji wielkich poprzedników” (B 90), jak i całą szkołę sienieńską nie tylko za to, że „była mocno związana z życiem społecznym” (B 89), ale i za to, że „dała potomnym przykład, jak rozwijać talent indywidualny, nie przekreślając przeszłości” (B 92).

Oczywiście stopień i zakres powiązania konkretnego dzieła z tradycją, jego dialogiczne uwikłanie w inne dzieło, zależy także od perspektywy patrzącego. To widz dostrzega analogie, pokrewieństwa, tworzy znaczenie – tworzy nieraz wbrew chronologii, a nawet potocznej logice. „Amatorskość” Herbertowego podróżnika (na ten fakt zwrócono już uwagę wiele razy) polega między innymi na tym, że ten pozwala sobie na skojarzenia, które szanujący się historyk sztuki odrzuciłby jako nieprawdopodobne albo po prostu zbyt banalne. Na przykład sztukę minojską, która z początku wyda mu się sztuką „bez analogii” (L 10), z czasem, świadomy już dokonanych przez archeologów „korekt”, oswoi zaskakującymi porównaniami do fresków z Lascaux i dzieł romantyków (L 14). W tym kontekście także określenie Henriego Matisse’a mianem „ostatniego sienieńczyka” nabiera dodatkowego sensu, tym bardziej, jeśli pamiętamy o niechęci Herberta do sztuki nowoczesnej i nowoczesnego artysty. Ta niechęć, gdy weźmiemy jednak pod uwagę przypomniane wcześniej deklaracje, wydać się musi jeśli nie oczywista, to z pewnością logiczna i zrozumiała. I nie ma również sprzeczności w tym, że Herbert w zagadnieniach sztuki współczesnej i kultury masowej nieźle się orientował (najlepszym dowodem artykuły pisane w ciągu wielu lat, zebrane w tomie *Węzeł gordyjski*)¹⁸.

Twórcza repetycja

W tym miejscu warto powrócić do przypomnianego wcześniej motta, którym opatrzył Herbert *Lekcję łaciny*. Dla narratora eseju sens wgłębiania się w tajemnicę łacińskiej gramatyki nie kończy się na wymiarze wychowawczym, podobnie zresztą jak w eseju Micińskiego, gdzie mamy do czynienia z nieznanym nam z imienia narratorem, który najwyraźniej bardziej niż „gotową” mądrość zawartą w filozoficznych traktatach ceni sobie umiejętność samodzielnego opisu świata i utrwalenia go w formie, powiedziałaby Herbert, „odpornej na upływ czasu”. Tę możliwość stwarza dopiero biegłość w gramatyce łacińskiej, która – doda w innym miej-

¹⁷ Z. Herbert *Wernisaż Duccia*, w: tegoż „*Węzeł gordyjski*” oraz inne pisma rozproszone 1948-1998, zebra., oprac. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001, s. 337.

¹⁸ Co więcej – zwraca uwagę Zbigniew Mańkowski – lektura tekstów zebranych w „*Węzle gordyjskim*” nie zostawia wątpliwości, że „nim Herbert napisał klasyczne już dziś eseje o sztuce z Lascaux czy obrazach della Francesca, wcześniej terminował w przestrzeni wyobraźni współczesności”, Z. Mańkowski „*Uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala*”. *Zbigniewa Herberta obrazy sztuki współczesnej*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, red. J.M. Ruszar, Gaudium, Lublin 2006, s. 187.

Interpretacje

scu Miciński – „jako przedmiot idealny istnieje zawsze”, „istnieje poza czasem”¹⁹, jest tu przeciwieństwem historii, jedyną stałą w zmiennej i niepewnej rzeczywistości. Gramatyka łacińska zdaje się więc obu autorom symbolem idealnej równowagi między tym, co osiągnane samodzielnie, a tym co dane, gotowe, zastane. Pamiętając o tym, można również na wspomnienie Herberta lekcji odbywanych pod okiem surowego łacinnika spojrzeć jako na opowieść o wkraczaniu w przestrzeń sensu i ładu (również ładu moralnego). Wstępem do niej jest systematyczność i cierpliwość, nagrodą – szczęście. Znaczenia temu doświadczeniu dodaje to, że reguły, które bohater Herberta przyswoił sobie na lekcjach, okazały się (eseje dowodzą tego aż nadto wyraźnie) przydatne w jego późniejszym życiu. Gotowość do „zdobywania tradycji”, powrotu do tego, co już znane, i podejmowania na nowo prób zrozumienia okazuje się jego stałą dyspozycją, zasadą, która w dużej mierze wyznacza jego sposób obcowania z kulturą. W jednym z wywiadów powie na ten temat:

Wydaje mi się [...], że zdobywanie tradycji jest taką samą pracą jak zdobywanie przyszości. To taki sam wysiłek, jeśli idzie o nakład pracy. A jest ważna i dla współczesnego człowieka repetycja, powtórka z historii, a może nawet stworzenie nowego spojrzenia. [...] Mnie się wydaje, że repetycja z historii to aktywna praca, rodzaj twórczości.²⁰

Innymi słowy – ten, kto poznaje, nie tylko powtarza to, co raz już było, ale i interpretuje na nowo, bierze udział w określaniu znaczenia tego, co zastane. Rzeczywiste wydarzenia i nasza wiedza o nich stają się punktem wyjścia do aktu lektury; przy czym lektura ta wymaga od „czytelnika” aktywności, zwłaszcza tam, gdzie tekst okazuje się zatarty i nieczytelny. W ten sposób powtórzenie zyskuje tu kolejny sens: staje się działaniem podporządkowanym generalnej zasadzie, jaką jest zachowanie ciągłości – zarówno ciągłości kultury czy historii, jak i własnego obrazu zapisanego w świadomości²¹. Doniosłość tak rozumianego powtórzenia Bożena Tokarz tłumaczy tym, że „prowokuje [ono – przyp. M.K.] pytanie o początek”, zmusza nas do myślenia o naszym świecie jako o czymś wydzielonym w sensie czasowym i przestrzennym z nieogarnionego chaosu rzeczywistości. Pytanie o początek tym samym „umieszcza pytającego we wspólnocie i w czasie historycznym; w tym wszystkim co wydarzyło się już kiedyś, a czego on jest spadkobiercą dzięki przynależeniu do wspólnoty”²².

¹⁹ B. Miciński *Odpowiedź na list Francesco obywatela rzymskiego*, w: tegoż *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, wybór, oprac. A. Micińska, Znak, Kraków 1970, s. 133.

²⁰ *Za nami przepaść historii*, rozm. przepr. Z. Taranienko, „Argumenty” 1971 nr 48, przedr. w: *Herbert nieznan. Rozmowy*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 38.

²¹ Por. B. Tokarz, *Przedstawianie, powtarzanie, mówienie*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. B. Tokarz, S. Piskor, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Katowice 1997, s. 75.

²² Tamże, s. 76-77. Autorce dziękuję za inspirujące pytania, które stały się dla mnie impulsem do napisania tego artykułu.

Kopczyk Radość ponownego spojrzenia

Esej *Lekcja łaciny* ilustruje działanie mechanizmu twórczego czytania, o jakim mówią Herbert oraz przywołana badaczka, szczególnie wyraźnie; nie zostawia też wątpliwości co do kreacyjnego charakteru tak rozumianej repetycji. Jej twórczy potencjał wyzyskać może w pełni tylko ten, kto (w przeciwieństwie choćby do historyka, związanego wymogiem naukowości) będzie zdolny w ów akt lektury wprząc własną osobowość, odwołać się do fantazji, ostatecznie również zapytać o najważniejsze – o znaczenie dla nas tego, co odziedziczone. Ten twórczy wymiar poznania ujawnia się najwyraźniej tam, gdzie obiektem zainteresowania eseisty jest dzieło sztuki. Z reguły domaga się ono odczytania, odsłonięcia, dotarcia do ukrytych sensów; domaga się gotowości do wysiłku reinterpretacji, weryfikowania obowiązujących, „kanonicznych” odczytań, szukania perspektywy świeżej, ciągłego łamania „skostnień”, opierania się „sile wmówienia” (L 95)²³, ciągłej zmiany optyki: rekonstruowania kontekstu, w jakim powstało, konfrontowania wiedzy wyniesionej z książek i własnych wyobrażeń z wiedzą empiryczną, ideału z bezpośrednim doświadczeniem. Wewnętrzna potrzeba nie tylko już konfrontowania się z dziełem, z jego fizyczną konkretnością²⁴, ale i – trzeba koniecznie dodać – ponownienia lektury, powrotów do dzieła, jest tu oczywistą konsekwencją jego wyjątkowości, przekonania poznającego, że obcuje z fenomenem pojedynczym i niepowtarzalnym, obdarzonym sobie tylko właściwą „osobowością”. Widziane wielokrotnie, za każdym razem jest inne, ukazuje inny swój wymiar, inną twarz, dopiero ich suma daje przybliżony (tylko przybliżony!) obraz jego charakteru. To zwątpienie w możliwość poznania nie jest tu powodem zaniechania wysiłku – konstatacja własnej bezsilności staje się raczej impulsem do ponownienia wysiłku poznania. Niezwykłość dzieła sztuki polega w dużej mierze na tym, że nie poddaje się ono łatwej lekturze, stawia opór i broni swej tajemnicy. W tej sytuacji na sukces może liczyć tylko ten, kto ma w sobie dość cierpliwości i uporów, by pokonać piętrzące się przed nim przeciwności. Sposób obcowania z dziełem sztuki, jaki demonstruje Herbert, można – posługując się formułą Rüdiger Bubnera – określić mianem „doświadczenia estetycznego”. By rzecz wyjaśnić należycie, trzeba w tym miejscu sięgnąć po dłuższy cytat:

Każde dzieło sztuki jest „*singulare tantum*”. Nie podpada ono jako przypadek pod jakąś regułę albo jako instancja pod ogólny typ. Wszystko zależy od jego zupełnie swoistej, tylko w nim urzeczywistnionej fizjonomii. Jeśli chcemy ją poznać, musimy konfrontować się z nim w jego konkretnej niepowtarzalności. [...] Dlatego też podstawę doświad-

²³ Przemysław Czaplinski zauważył, że w miniaturach fabularnych ze zbioru *Król mrówek* mamy do czynienia z rodzajem „powtórzenia odwracającego” mieszczącego się w ramach strategii apokryficznych, a polegającego na przyjęciu „perspektywy przynależnej drugoplanowym postaciom bądź elementom”. Por. tegoż *Ironia mniejsza: apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta*, w: *Powaga ironii*, red. A. Doda, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 186.

²⁴ Por. D. Kozicka *Przemieżna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki...*, cz. II.

Interpretacje

czenia estetycznego tworzy, bez ujmowania czegokolwiek, realne zmysłowe spotkanie z dziełem, obecność na przedstawieniu, głośna lub cicha lektura wiersza. [...]

Stanowiąca o jego istocie jedyność dzieła sztuki wyjaśnia jednocześnie nieskończoną *powtarzalność* tego doświadczenia. [...] *Dzieło* istnieje tylko wraz z *historią jego pojmowania* i interpretacji. Tożsamość tworzy się dzięki następstwu wciąż nowych doświadczeń estetycznych, które wyrastają z konkretnego zmysłowego przeciwstawienia w zmieniających warunkach i bez apriorycznie ustalonego sposobu wprowadzania. [...]

Dzieła nie są dostępne w raz na zawsze obowiązującej określoności swej obiektywnej egzystencji. W zetknięciu z nimi doświadczenie estetyczne, nawet przy wielkim znawstwie, potrafi wciąż się odświeżać, ponieważ bezpośredniego kontaktu zmysłowego nie zastąpi żadna pamięć, żadna teoria czy sprawozdanie. Sądziłyśmy, że coś o nich wiemy, a tymczasem w nagłym *vis-à-vis* wiedza ta okazuje się zwietrzała lub przemieniona.²⁵

„Czytanie” dzieła sztuki – tak jak rozumie je Bubner, a sądzę, że w tym punkcie jego przekonanie jest zbieżne z przekonaniem Herberta – ma sens tylko wtedy jednak, gdy założymy, że również sama sztuka jest rytuałem ponawiania prób uchwycenia, zbliżenia się do rzeczywistości. Dzięki temu może być narzędziem poznania rzeczywistości, choć wiedza, jaką daje, nie jest wiedzą obiektywną. Z tym subtelnym, ale i fundamentalnym jednocześnie rozróżnieniem mamy do czynienia między innymi w często przywoływanym „apokryfie” *List*, gdzie wiedzy rozumianej na sposób racjonalistyczny przeciwstawi wizję artysty: „Jeśli dobrze rozumiem moje zadanie – napisze do przyrodnika Leeuwenhoek’a malarz Vermeer – polega ono na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, dlatego jak i moi cechowi bracia powtarzamy nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi – cały ten kramarski kosmos, bo w nim tylko czujemy się bezpieczni i szczęśliwi” (M 168)²⁶. Nie chodzi tu o proste odwzorowanie rzeczywistości; na obrazie muszą spotkać się: rzeczywistość i artysta, który widzi świat zawsze na swój sposób. Malarz wykonuje pracę, która angażuje nie tylko jego emocje i wyobraźnię, ale i wiedzę o świecie i technikach jego portretowania. Tę prawdę rozumieli dobrze starzy mistrzowie, między innymi mistrzowie dawnej szkoły sienneńskiej, która „chociaż rzadko odzwierciedlała aktualną rzeczywistość, była mocno związana z życiem społecznym” (B 89). Wiedzieli mianowicie (napisze eseista w jednym z artykułów), że

aby stworzyć dzieło sztuki, nie wystarczy skopiować jakiś wycinek rzeczywistości. To byłoby zajęcie blahe i niepotrzebne – powtórzenie tego, co każdy sam dobrze widzi. A więc jeśli nie kopiowanie rzeczywistości – to co? Odpowiadamy – tworzenie rzeczywistości. To

²⁵ R. Bubner *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 68-70.

²⁶ Z tymi słowami koresponduje złożona w jednym z wywiadów deklaracja Herberta dotycząca poezji. Jej domeną jest między innymi „rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji”. *Poeta wobec współczesności*, „Odra” 1972 nr 11, przedr. w: Z. Herbert, *Rozmowy*, s. 243.

Kopczyk Radość ponownego spojrzenia

nie jest przesada, obraz każdego malarza godnego tego imienia jest bowiem próbą streszczenia świata.²⁷

Nietrudno w tym kontekście zrozumieć, dlaczego dla autora tych słów „malarstwo jest rzeczą umysłu” (taki tytuł nosi jeden z tekstów). Podobnie jak to, dlaczego nie oczekuje od dzieła tego, by odtwarzało potocznie rozumianą rzeczywistość, żąda natomiast, by nie traciło ono z rzeczywistością istotnego związku. Dla autora *Struny światła* wartość dzieła sztuki jest w dużej mierze pochodną jego związków z szeroko rozumianym otoczeniem, które powołało je do życia, zaletą wybitnego artysty natomiast to, że potrafi stworzyć dzieło będące syntezą tego otoczenia, umie utrwalić i przekazać innym „ów szczęśliwy moment olśniewającej wiedzy i natchnionej trzeźwości, kiedy cywilizacja widzi się cała jak w lustrze, świadoma swoich granic, siły i kształtu” (L 19)²⁸. Nie myliła się więc Ewa Wiegandt, wiążąc proponowany przez Herberta mimetyzm z jego wersją arystotelesowską²⁹. To poznawanie dzieła staje się zbliżaniem do rzeczywistości właśnie dlatego, że rozumiemy dzieło tak, jak rozumiał je Arystoteles, a zatem jako pewnego rodzaju „potem”, które odsyła do jakiegoś „przedtem” – zagadkowego pojęcia-stanu, które autor *Poetyki* nazywał *praxis*, Ricœur natomiast w swym komentarzu do Arystotelesa określił rzeczownikami „doświadczenie”, „życie” i utożsamiał z „czystymi przeżyciami”, aczkolwiek „zorganizowanymi już symbolicznie”³⁰.

Kierkegaard dodałby w tym miejscu, że właśnie w tym zawiera się ironiczny wymiar powtórzenia; powtarzamy przecież, wiedząc, że nasze wysiłki są beznadziejne, to czego pragniemy, znajduje się zawsze przed nami³¹. Nic dziwnego, że na przyjęcie takiej prawdy, a tym samym na powtórzenie jako sposób życia, gotowi są tylko niektórzy:

Tylko człowiek doświadczony ma odwagę stwierdzić, że życie jest powtórzeniem – i że go to cieszy. Ten, kto rozpoczął swe życie nie pragnąc doświadczeń, nigdy żyć nie będzie.

²⁷ Z. Herbert, *Malarstwo jest rzeczą umysłu*, „Panorama Północy” 1963 nr 33; przedr. w: tegoż „Węzeł gordyjski”, s. 344.

²⁸ Por. Z. Herbert *Trudne pojęcie piękna*, „Panorama Północy” 1963 nr 29; przedr. w: tegoż „Węzeł gordyjski”.

²⁹ Por. E. Wiegandt *Eseje poety*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, WiS, Poznań 1995, s. 216-217. *Mimesis* w rozumieniu Arystotelesa definiował Paul Ricœur jako „aktywną ingerencję, która wykoleja przeżytyą rzeczywistość/czas [...] z wyznaczonego toru i przenosi ją do państwa fikcji [...]”. P. Ricœur *Temps et récit*, Confrontation, Paris 1984, s. 55, cyt. za: A. Melberg *Théorie mimesis. Répétition*, przeł. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002, s. 54.

³⁰ A. Melberg *Théorie mimesis...*, s. 58-59. Dzieło sztuki imituje to, co poprzedzało je w czasie – interpretuje myśl Arystotelesa Melberg – zarazem jednak wpływa na reakcje widza, wywołując w nim przerażenie i współodczuwanie, będące swego rodzaju „powtórzeniem-imitacją” tego, co rozgrywa się na scenie.

³¹ Na ten aspekt powtórzenia zwróciła uwagę w swym komentarzu do myśli duńskiego filozofa Agnieszka Doda, por. też *Ironia i ofiara*, s. 185 i n.

Interpretacje

Słabej budowy jest ten, kto doświadczył życia i prędko nim się nasycił. Naprawdę żyje ten tylko, kto wybrał powtórzenie. [...] Powtórzenie jest rzeczywistością i powagą bytu.³²

Jednak to właśnie stosunek do powtórzenia odróżnia estetę od człowieka etycznego – w znaczeniach, które nadał tym określeniom duński filozof. Dla pierwszego liczy się przede wszystkim chwila i dążenie do doznania „tej” właśnie jedynej chwili, „która jest unikalna i nieporównywalna, porywająca i czarująca”³³ i dzięki której, jak zakłada, przeżyje coś niepowtarzalnego. Esteta podporządkowuje więc życie szukaniu porywających chwil, bo tylko dzięki nim jest sobą. Człowiek etyczny natomiast wie, że powierzchnia świata nie stanowi jeszcze istoty, że konieczne jest ponowne spojrzenie. W tym sensie, jak zauważył komentator myśli filozofa, „egzystencja etyczna podkreśla znaczenie ciągłości życia i wierności sobie”³⁴, a nawet, że, połączona z powtórzeniem, stanowi osobliwą odpowiedź na deficyt metafizyki³⁵.

Kierkegaard dostrzega ścisłą zależność między szczęściem i silnym doświadczeniem rzeczywistości osiąganym właśnie przez powtórzenie. „Powtórzenie [bowiem – przyp. M.K.], o ile jest możliwe, przynosi człowiekowi szczęście, wspomnienie zaś czyni go nieszczęśliwym, zakładając oczywiście, że jednostka pragnie żyć i że nie będzie od początku szukała pretekstu, by wymknąć się życiu (udając np., że gdzieś czegoś zapomniała)” – powie filozof słowami Constantina Constan-

³² S. Kierkegaard *Powtórzenie*, s. 51. Bronisław Świdorski przywołuje w tym kontekście pojęcie „respektu”: „Respekt oznacza «spojrzeć po raz drugi». Okazać respekt to stwierdzić, że pojedynczy ogląd jest nieuważny i omylny. Zatem respekt to (po pierwsze) świadome działanie i (po drugie) powrót do poprzedniej czynności z nową, bogatszą (lub: wyższą) świadomością, i z chęcią osiągnięcia prawdy [...]. Mówiąc najkrócej: powtórzenie (u Kierkegarda) to respekt. Najpierw dla siebie samego, potem dla drugiego człowieka. Respekt jest zatem psychologiczną dyrektywą, podpowiadającą, jak żyć”, B. Świdorski *Postawić na „Powtórzenie”*, w: S. Kierkegaard *Powtórzenie*, przeł., wstęp, oprac. B. Świdorski, W.A.B, Warszawa 1992, s. 11.

³³ Por. J. Słøk *O pojęciu powtórzenia*, przeł. B. Świdorski, w: S. Kierkegaard *Powtórzenie*, s. 19.

³⁴ Tamże, s. 18.

³⁵ Tamże. Wspomniany autor skłonny jest sens powtórzenia wyjaśniać w odniesieniu do nowoczesnego, niemetafizycznego rozumienia jaźni, którego elementem jest doświadczenie nihilizmu. Z jego nadejściem „różnica między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, zostaje zatarta. Podkopano przekonanie, że istnieje jakies wewnętrzne, wszystko podtrzymujące jądro indywidualności”. Tymczasem – konkluduje badacz – „jak długo jaźń rozumiana jest metafizycznie, za pomocą oddzielania tego, co wewnętrzne, od tego, co zewnętrzne, samorealizacja pozostanie sprawą powierzchownej jedynie wierności wewnętrznemu światu wspomnień i idei. Wspomnienie bowiem jest domeną tego, co z jaźnią związane. To dlatego przejście od wspomnienia do powtórzenia oddala nas od nihilizmu”, N.N. Eriksen, *Kierkegarda pojęcie powtórzenia. Rekonstrukcja*, przeł. B. Świdorski, „Res Publica Nowa” 2002 nr 7 (166), s. 82-83.

tinusa, narratora *Powtórzenia*³⁶. Wspominanie jest łatwe, nie wymaga wysiłku, daje natychmiastowe zadowolenie, które równie szybko znika i nie zostawia śladów. Dlatego właśnie powtórzenie – powrót do tego, co już raz doświadczony, a nie wspomnienie, pozwala nam czerpać radość z tego, co naprawdę ważne, a co z zasady opiera się naszemu pragnieniu posiadania, poznania, opisanego, bezpośrednio artykulacji³⁷.

O szczęściu mówić będzie także bohater eseju *Akropol* Herberta. „Przeżywanie rzeczy pięknych” (L 90), rzeczy, których „sam w sobie nie potrafiłby stworzyć” (L 91) (a do nich zaliczy oczywiście wymieniony w tytule zabytek), okaże się dla niego doznaniem pełni i radości. Podobnych przeżyć dostarczy mu pobyt w Sienie; choć co prawda niechęć do czułości każe mu swe wyznanie wyrazić w trybie warunkowym („Jeśli nie bałbym się tego słowa, powiedziałbym, że byłem szczęśliwy” (B 94)). Ostatecznie własne zastąpi go „pożyczonym” od Ungarettiego wierszem o „złej samotności / którą każdy kochający w sobie odkrywa” (B 95)³⁸.

Rozumienie wymaga powtórzenia – mógłby za Kierkegaardem powiedzieć autor *Rovigo* – to znaczy wymaga powrotów narzuconych przez naturę koła hermeneutycznego i emocjonalnego zaangażowania, które sprawia, że poznanie nie będzie tylko krótkotrwałym uwiedzeniem „porywającą i czarującą” chwilą (określenie Kierkegarda) ani „repetycją wiary” (określenie Herberta), a więc powtórką takiej czy innej zastanej interpretacji, ale „odnawiającym się wzruszeniem” (L 95). I chociaż jest to wysiłek daremny, w znaczeniu: niedający szansy na ostateczne urzeczywistnienie celu starań (przynajmniej wtedy, gdy ten cel ograniczymy do poznania czysto rozumowego), jego sens zawiera się w samym ponawianiu, konsekwencji w jego kontynuacji. W ten sposób nabiera wymiaru etycznego – staje się

³⁶ S. Kierkegaard *Powtórzenie*, s. 50.

³⁷ „To, co się wspomina, już było, powtarza się zatem «do tyłu». Zaś właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości” – powiada Kierkegaard. I nieco dalej: „Powtórzenie i wspomnianie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwną stronę”, tamże. Przez zainteresowanie filozofa powtórzeniem wyraża się jego fascynacja czymś, co Arne Melberg określił jako „obecność”, a więc objawieniem prawdy „przekraczającej/znoszącej porządek temporalny, do którego przywykliśmy”, A. Melberg *Teorie mimesis*, s. 176. Pojęcie „obecność” w kontekście artystycznych zainteresowań Herberta przywołał Adam Workowski, wskazując na cztery właściwości bycia obecnym: „redukcję dystansu, radykalną indywidualizację, wymagania arcydzieła wobec odbiorcy i odsłonięcie «prawdziwej rzeczywistości» wyklucza możliwość opisanego obecności bezpośrednio, a przy tym obiektywnie i z naukowym dystansem”, A. Workowski *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, s. 237.

³⁸ W tym sensie można oczywiście *Barbarzyńcę w ogrodzie* odczytać jako „rzecz o szczęściu możliwym”, jak zrobił to Zbigniew Bieńkowski, trafnie wydobywając rolę doznań zmysłowych w Herbertowych podróżach. W doświadczeniu owego szczęścia udział miała również, a może przede wszystkim, sztuka – i jedynie pod tym względem zaryzykowałbym polemikę z krytykiem. Por. Z. Bieńkowski *Rzecz o szczęściu możliwym*, „Tygodnik Literacki” 1991 nr 18-19.

Interpretacje

wyrazem sprzeciwu wobec tego, co nieuchronne, „wyzwaniem rzuconym obszarom nieba, przestrzeni i czasu” (B 19). Prowadzi przy tym do sytuacji, gdy to, co poznawane, staje się częścią wewnętrznego wyposażenia tego, który poznaje.

Artysta naśladuje świat, robi to jednak zawsze z własnej subiektywnej perspektywy. W ten sposób dzieło staje się „poszerzeniem granic znanego świata”, ale i swoistym śladem, jaki pozostawia potomnym jego twórca. Ponieważ do jego stworzenia posługuje się językiem tradycji, nie tylko wchodzi automatycznie w dialogową relację z innymi dziełami, ale i umożliwia odbiorcy odczytanie własnego egzystencjalnego doświadczenia, umożliwia *de facto* spotkanie z twórcą. Czytający musi być jedynie gotów na to, by powracać do początku i podejmować trud rozumienia, błądzić i w gąszczu znaczeń szukać znaczenia właściwego. Lektura taka nie jest strzelistym aktem oświecenia, a raczej żmudnym krążeniem wokół czegoś, co być może kryje w sobie odpowiedź na nurtujące poznającego pytania. Fenomeny kultury, które ten napotyka na swej drodze, wchodzi w zależność określoną prawami wzajemnych wpływów, oddziaływań, kontynuacji; sztuka ich „czytania” jest sztuką odsłaniania tych zależności, czynienia ich widocznymi.

Wędrowiec porusza się w labiryncie zbudowanym ze znaków, jakimi są kulturowe artefakty, wśród których, jak powiadał Paul Ricœur, „odnajdzie się dopiero, gdy się zatraci”³⁹. To labirynt narzuca trasę wędrowki, jej tempo, piętury przeszkody, przedłuża drogę. Labirynt oddala w nieskończoność poznanie prawdy, zarazem jednak podtrzymuje wiarę podróżnika w to, że gdzieś istnieje jakieś centrum, gdzie chaotyczna rzeczywistość odsłania swój ukryty ład⁴⁰, oraz w to, że ponawiając uporczywie akt lektury, może w pewnym stopniu przewyczyć własne ograniczenia, zbliżyć się do tego, co poznawane. Obiektem tego poznania jest przede wszystkim dzieło sztuki; radość, jaką ono daje, mąci wiedza, że szczęście doznane dzięki sztuce jest zawsze ulotne i niepełne. Z drugiej strony – zawiera też w sobie obietnicę następnego spotkania, możliwość ponownego zbliżenia, dlatego nie podważa wiary bohatera w sens tych wysiłków. Jeśli bowiem nawet zerwanie zasłony niewiedzy nie ukaże nam świata sensu i porządku, ów porządek i sens, który jest prawie szczęściem, tworzymy sami naszym wysiłkiem. I choć tworzymy zawsze tylko na chwilę, ta będzie trwać w niekończącym się powtórzeniu. Konkluzja taka odnosi się nie tylko już do warsztatu amatora sztuki, ale określa też sposób jego istnienia w rzeczywistości. Za pomocą takiej metody może się bowiem dokonać „godzenie człowieka z otaczającą rzeczywistością” (M 168), odbudowa-

³⁹ P. Ricœur *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, przeł. P. Graff, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 1: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 167.

⁴⁰ Parafrazuję tu myśl Germana Ritza: „Obraz labiryntu i nici Ariadny sugeruje istnienie pewnego centrum, gdzie chaos się ucisza, a zawiłości znajdują rozwiązanie...”, G. Ritz *Niś w labiryncie pożądania*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 5.

Kopczyk Radość ponownego spojrzenia

nie tego, co utraciliśmy razem z rozwojem krytycznego rozumu, języka. Można powiedzieć, że repetycja rozumiana jako postawa wobec świata jest tu skutkiem uznania generalnego rozdziału między rzeczywistością a człowiekiem, konsekwencją świadomości skazania na rolę widza, który swoje poczucie łączności ze światem musi okupić „mrówczą krzątaniną” – wciąż od nowa rozpoczynanym aktem poznania.

Abstract

Michał KOPCZYK
University of Bielsko-Biała

The joy of re-vision. The category of repetition in Zbigniew Herbert's essays

This article discusses the role of repetition in the essays by Zbigniew Herbert. Firstly, repetition seems to be related to the understanding of art as a “creative repetition” of reality. Herbert was in favour of the Aristotelian vision of *mimesis* understood as a creative representation and imitation of reality. Secondly, Herbert believes that reading is not a single fact but rather a process, which involves a constant repetition of cognition and interpretation. Observed on many occasions, the work is different every time in showing its different aspects. This process has not only a cognitive dimension, but also an ethical one - it is an expression of humility towards the mystery of the world. Communing with the beauty of works and their mystery becomes an opportunity for readers to enter the space of harmony and order, often associated with the sensation of happiness.