

Jagoda Cieszyńska

Tęsknota za realnością : psychologiczna interpretacja odwołań do malarstwa i rzeźby w poezji Zbigniewa Herberta

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 4,
219-228

2004

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.

Jagoda Cieszyńska

Tęsknota za realnością.

Psychologiczna interpretacja odwołań

do malarstwa i rzeźby w poezji

Zbigniewa Herberta

Mysł zależy w sposób decydujący od ciała i mózgu. Umysł tworzy pewne aspekty rzeczywistości poprzez interakcję lingwistyczną i kulturową.

Gerald M. Edelman

Anna Wierzbicka¹ uważa, że język jest systemem służącym do wyrażania sensu, a lingwistyka powinna badać, w jaki sposób sens jest wyrażany w języku. Myśli te zainspirowały mnie do psychologicznej interpretacji pewnego szczególnego obrazowania w poezji, mianowicie do odwoływania się do sztuk plastycznych. Innymi słowy, poszukuję odpowiedzi na pytanie, jak sens może być wyrażany w poezji poprzez “cytowanie” malarstwa/rzeźby? Będzie to próba rozumienia języka poety w sposób, na jaki wskazywał Paul Ricoeur, pisząc, by otworzyć się na to, co tekst objawia, czemu daje świadectwo². Rozumienie innego (wgląd w jego życie psychiczne) możliwe jest, zdaniem autora *Symboliki zła*, dzięki znakom, w których uzewnętrznia i obiektywizuje się psychika.

Pozostając w kręgu przedstawicieli hermeneutyki filozoficznej warto przytoczyć poglądy Hansa-Georga Gadamera, podkreślającego, iż sens świata ujawnia się w języku. Potrzebuje jednak rozmowy, aby zaistnieć³. Potencjalny dialog między poetą i czytelnikiem, byłby więc jednym ze sposobów tworzenia sensu. Gadamer podkreśla, że “rozumienie tekstów jest [...] włączeniem ich z powrotem w ruch sensu jakim jest mowa”⁴.

¹ A. Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999.

² P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989.

³ *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979.

⁴ Tamże.

Dążenie do poszukiwania sensu jest zdaniem Frankla⁵ wyrazem duchowości człowieka. Problematyka sensu, jak twierdzi Popielski⁶, jawi się jako zagadnienie z pogranicza nauk, a w związku z tym dla czysto empirycznego podejścia jest bardzo niewygodna i trudno uchwytna. Peregrynacje w głąb słowa wymykają się wszelkim formalnym podejściom, oparte są bowiem na intuicji wyjętej z introspekcji, którą zresztą Wierzbicka (1999) czyni podstawowym narzędziem badań lingwistycznych. Wydaje się, że w odbiorze dzieła poetyckiego intuicja czytelnika odgrywa główną rolę.

Odczuwanie przemijania własnej osoby w świecie i nieuchronne, stopniowe znikanie znanego sobie świata, skłaniało Herberta do poszukiwania czegoś niezmiennego, co pozwoliłoby przetrwać epifanii, jaką jest użyta w wierszu metafora. To z tęsknoty do odnalezienia istnienia, które opiera się Czasowi, wypływa determinacja poety-pielgrzyma, liryka zanurzonego w języku, wędrowca poszukującego nowych przestrzeni. Wyrażanie uniwersalnych wartości jest jednocześnie walką o przetrwanie w przyszłości, naznaczeniem sensem teraźniejszości i poczuciem więzi z przeszłością.

Herbertowi nie wystarczy jedynie metafora, pragnie rzeczywistości dotykanej. W tej poezji można odczytać ucieczkę od zgrabnej, acz przemijającej przenośni i dążenie do konkretności.

Pisząc nie staram się zadziwić czytelnika bogactwem porównań, niezwykłością języka czy wyszukną rytmiką i obrazowaniem. Chciałbym, aby w moich wierszach słowa, ich układy były przejrzyste. [...] Żeby w sposób możliwie czysty i przejrzysty ukazywały **rzeczywistość** [podkr. J.C.]⁷.

Realność świata malarstwa/rzeźby jest sposobem na prezentowanie i ucieleśnienie słów, a kruchość rzeźby staje się jednocześnie kruchością bytu. Wprowadzenie sztuk plastycznych w świat poezji daje poczucie rzeczywistości istnienia i tworzenia myśli poprzez nadanie im konkretnego kształtu i barwy. To, że człowiek tworzy, potwierdza jego podobieństwo do Boga, *ubóstwia* Człowieka i *urealnia* Boga.

Opisane językowo relacje istniejące w świecie, urzeczywistniają się w kamieniu lub na płótnie. Słowa układają się w przestrzeni, otrzymują kolory, kontury, namacalną strukturę. Herbert odczuwał potrzebę “wniesienia do języka takich sposobów bycia, które potoczny sposób widzenia zaciemnia lub nawet tłumi. I w tym sensie nikt nie jest bardziej wolny niż poeta”⁸. Mowa jest u w o l n i o n a wnosząc nowe sposoby i obszary bycia do języka.

Tęsknota za rzeczywistym, nie wyimaginowanym istnieniem, jest także widoczna w eseistyce autora *Labiryntu nad morzem*. W poezji jednakże spełnia dodatkową funkcję, budując naddane znaczenia poprzez opozycję: sekwencyj-

⁵ V.E. Frankl, *Der Wille zum Sinn*, Bern–Stuttgart–Wien 1872.

⁶ *Człowiek pytanie otwarte*, pod red. K. Popielskiego, Lublin 1987.

⁷ Tamże, s. 13.

⁸ P. Ricoeur, *Język, tekst...*

ność/języko-wość/pośredniość versus symultaniczność/przestrzenność/bezpośredniość. Dzięki zwrotowi ku przestrzenności poeta stwarza możliwość dystansowania się, zarówno wobec siebie samego, jak i wobec faktów, tworzących jego indywidualny los. Tym samym nie tylko tkwi w środowisku, ale ma je niejako do dyspozycji. Uświadomienie sobie i pełne odczuwanie przestrzenności pozwala, będąc *tu i teraz*, widzieć jednocześnie ramy historyczne, kulturowe i społeczne. Stąd możliwość ukazania jednostki uwikłanej w historię, do formułowania uniwersalnych postaw moralnych, do artykułowania dylematów współczesnego człowieka.

Zobaczyć siebie w przestrzeni, to osiągnąć odpodmiotowe spojrzenie na własną egzystencję. Zdaniem Popielskiego⁹ człowiek nie tyle winien poszukiwać, co odkrywać siebie. Rozpoznawać swoje możliwości i godzić się z ograniczeniami. Tomiki wierszy Herberta stają się przewodnikami w drodze do własnego wnętrza, ułatwiają także ogląd siebie samego niejako z lotu ptaka, czy może metaforycznie rzecz ujmując, z lotu Pegaza. Taki zabieg pozwala także dostrzec Drugiego Człowieka i jego cierpienie, a to w poezji współczesnej nieczęste. Poszukiwanie uniwersaliów jest dążeniem do ukształtowania wspólnoty myślowej. Lęk przed niespełnieniem się, poczucie utraty swojej autentyczności, przeżywany jest przez każdego człowieka, choć niewątpliwie poeta strach ten potrafi przejmująco wyrazić. Bojaźń odczuwana przez współczesnego wędrowca wynika z trudności zrozumienia sensu swojego własnego trwania. Na owo bycie (Heideggerowskie *Dasein*) składa się zarówno "bycie w świecie" jak i "współbycie z drugim". Właśnie współbycie, jak sądzę, jest najbardziej zagrożone w obecnym świecie.

Wzajemne relacje między poetą a czytelnikiem Herbert nazywa grą. Sądzi bowiem, że "pisarz zaprasza czytelnika do gry, do gry na serio, do gry wyobraźni i może być sądzony tylko za to, jak tę grę przeprowadził, to znaczy, jak się wiązał ze swoich obietnic w ramach zaproponowanej konwencji, czyli umowy"¹⁰.

Gra językowa toczy się między autorem i czytelnikiem. Zapewnia istnienie wyboru/przypadku i sztuczności/umowności świata. Wittgenstein mówi, iż w obszar gry językowej włączona zostaje przestrzeń mentalna graczy. Ta przestrzeń właśnie jest silnie rozbudowana w poezji Herberta. Przenika, czasami niespostrzeżenie, poprzez prawopółkulową przestrzenność i emocjonalność, do lewopółkulowego (językowego) obszaru mentalnego czytelnika. Dzieje się tak dzięki specyfice tematyki podejmowanej przez autora. Istotnym jest fakt, iż dzięki grze między autorem i czytelnikami, jej uczestnicy nabywają nowe doświadczenia.

Transcendencja z wymiaru językowego w realny, tak jak transcendencja z rzeczywistości w poezję, pozwala urzeczywistniać się potencjalności i wzbogacać indywidualny sposób istnienia. Rodzi się więc pytanie o biologiczne podstawy pozwalające jednostce odczuwać i kształtować swoje własne, aktualne stany emocjonalne i intelektualne. Lingwistyczny punkt widzenia musi, jak twierdzi Jakobson,

⁹ Człowiek pytanie otwarte.

¹⁰ Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, [w:] *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 10.

integrować badania medyczne i językowe. Dzięki takiemu oglądowi problemu użyskujemy, “coraz głębszy wgląd w strukturę języka poprzez odniesienie do mózgu, jak też w strukturę mózgu za pomocą języka”¹¹. Oczywiście jest, że wyjaśnienie działania umysłu nie może być analizowane w oderwaniu od jego biologicznej natury. Konieczne jest odniesienie do struktury, funkcji i rozwoju mózgu. Najistotniejsza jest jednak wyjątkowa organizacja umysłu¹².

Niezwykle fascynująca jest opozycyjność funkcjonowania lewej i prawej półkuli mózgu. Dzięki rozumieniu różnych możliwości i sposobów działania obu półkul mózgowych, możemy uwzględnić w zachowaniu człowieka ‘popchnięcia’ (*push*) przez bodźce przestrzenne (symultaniczne) oraz doświadczenia ‘bycia pociągany’ (*pull*) poprzez sens ujęty językowo (sekwencyjnie). Warto więc zatrzymać się przez krótką chwilę nad asymetrią naszego sposobu odbierania świata. Wyjaśnienie działania umysłu odczytującego poezję nie może abstrahować od biologicznej natury mózgu. Jest bowiem rzeczą nieodzowną – twierdzi Edelmann¹³ – zrozumienie materii, która stanowi podstawę działania umysłu.

Lateralizacja funkcji mózgowych przedstawia się następująco¹⁴:

Lewa półkula:

- kieruje funkcjami analitycznym i relacyjnymi, dokonuje porównywania bodźców, ustala stosunki zachodzące między nimi
- dokonuje kodyfikacji
- odbiera czas (jednoczesność i następstwo) rejestrowany przez tzw. zegar wewnętrzny
- kieruje się w procesach identyfikacji bodźców związkami logicznymi
- dokonuje złożonych operacji werbalnych

Prawa półkula:

- kieruje funkcjami globalnymi (całościowymi)
- jest odpowiedzialna za percepcję niewerbalnie przekazywanych uczuć
- odbiera bodźce zawierające ładunek emocjonalny
- kieruje się w procesach identyfikacji bodźców podobieństwem fizycznym.
- wykazuje także specjalizację związaną z rozpoznawaniem figur geometrycznych, podstawowych cech bodźców (kontur, barwa, jasność)
- dokonuje przetwarzania informacji przestrzennych, matematycznych, muzycznych, także specyficznych, takich jak identyfikowanie twarzy

Łatwo dostrzec, analizując działanie półkul mózgowych, iż “mózg kontaktuje się znacznie częściej z samym sobą niż z czymkolwiek innym”¹⁵. Stąd wynika konieczność rozumienia podstaw biologicznych dla wyjaśnienia procesów umysłowych, a językowych w szczególności.

¹¹ R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 1, s. 212,

¹² G.M. Edelmann, *Przenikliwe powietrze, jasny ogień. O materii umysłu*, Warszawa 1998.

¹³ Tamże.

¹⁴ I. Kurcz, *Psychologia języka i komunikacji*, Warszawa 2000.

¹⁵ G.M. Edelmann, *Przenikliwe powietrze...*, s. 33.

Lewa półkula przetwarza informacje w sposób analityczny (sekwencyjny), przez percepcję kolejnych elementów. Analityczno-sekwencyjne systematyzowanie materiału jest ściśle uzależnione od upływającego czasu.

Prawa – przetwarza informacje globalnie (holistycznie) przez całościowe i jednoczesne (symultaniczne) analizowanie wszystkich cech bodźca¹⁶. Strategia holistyczna, jako jednoczesna, jest niezależna od przebiegów czasowych.

Podkreślę raz jeszcze; cecha sekwencyjności charakterystyczna dla seryjnej organizacji bodźców jest właściwa informacjom językowym. Cecha symultaniczności towarzyszy jednoczesnemu przetwarzaniu informacji przestrzennych. Mamy więc do czynienia z opozycją: uporządkowanie czasowe – uporządkowanie przestrzenne.

W poezji Zbigniewa Herberta znaleźć można liczne odwołania się do przestrzenności malarstwa, rzeźby, architektury. Także tej szczególnej jak architektura ucha czy twarzy (*Różowe ucho, Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*). Te fascynacje, ujawniające się w liryce i przepięknej prozie poetyckiej, mają swój rodowód nie tylko w życiorysie poety. Choć oczywiście studia na Akademii Sztuk Pięknych musiały ukształtować percepcję młodego Herberta. Myślę, że równie istotne jest poszukiwanie przez niego pozajęzykowych sposobów wyrażania emocji i uczuć, po to, by wzmocnić językowy przekaz. Wydaje się, że sztuka, jako wytwór przestrzenny, prawopółkulowy, jest szczególnie predestynowana do wyrażania odczuć, także przez prawą półkulę opracowywanych i przechowywanych. Dlatego słowami Pana Cogito poeta zaświadcza: “przykładałem do oczu marmur zieleń Veronese’a”¹⁷, dzięki temu widzi się więcej, odczuwa się mocniej.

Z kolei studia filozoficzne pogłębiły oczarowanie słowami, logiką wywodu, nie bez wpływu także studiów prawniczych. Zachwyt nad możliwościami języka, olśnienie jasnością formułowania myśli są podporządkowane lewopółkulowemu przetwarzaniu informacji.

Opozycyjność znaków ikonicznych (przestrzennych) wobec językowych (czasowych) nadaje poezji Herberta dodatkowe znaczenia. Tak odnajdywany jest sens, w opozycji między wiarą i rozumem. Jak żaden współczesny poeta, potrafił Herbert ukazać przemijanie czasu, zmiany w czasie, bezlitosne następowanie chwila po chwili. Poeta obdarza nas także nadzieją na nieprzemijalność, na uniwersalność wartości zapisanych językowo. Paradoksalnie wyzwolenie się od nacisku czasu pokazuje nam w przestrzeni zniszczalnego przecież obrazu i rzeźby.

Jakobson¹⁸, przytaczając wyniki badań Geschwinda i innych neurologów, zwraca uwagę na funkcjonalną asymetrię mózgu dotyczącą orientacji temporalnej. Półkula lewa odpowiedzialna za poznanie abstrakcyjne, skierowana jest ku przeszłości. Poznanie zmysłowe uzależnione jest od prawej półkuli, która rozpoznając poprzez podobieństwo musi być skierowana ku przeszłości. W systemach znaków słuchowych czas na jego dwóch osiach następstwa i jednoczesności, działa jako

¹⁶ E. Szelaż, *Neuropsychologiczne podłoże mowy*, [w:] *Mózg a zachowanie*, Warszawa 1997.

¹⁷ *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz, Pan Cogito*, 1998.

¹⁸ R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989.

czynnik strukturalny. Sztuki plastyczne wymagają przestrzeni, mogą abstrahować od czasu, jak statyczny obraz i rzeźba lub jedynie dodatkowo wprowadzić czynnik czasu jak film. Przestrzenne znaki wizualne są głównie ikoniczne, czasowe znaki słuchowe (język mówiony) – symboliczne.

Percepcja wzrokowa i słuchowa powstaje w sposób oczywisty w przestrzeni i w czasie, ale wymiar przestrzenny dominuje w przypadku znaków wizualnych, a wymiar czasowy – w przypadku znaków audytywnych. Złożony znak wizualny zawiera serię składników symultanicznych, podczas gdy złożony znak audytywny jest w zasadzie uformowany z serii komponentów sukcesywnych¹⁹.

Lewopółkulowemu przetwarzaniu mijającego nieuchronnie świata przeciwstawia jednak autor swoiste zatrzymanie w czasie zamknięte w przestrzennym obrazie, przestrzennej rzeźbie, tworzonej i odbieranej dzięki symultanicznej “obróbce” prawej półkuli mózgowej.

Herbert uprawia swoją poezję w porządku klasycznym: miara, harmonia, równowaga, opanowanie emocji, przestrzenny ład w sekwencji słów. Dzięki zaistnieniu w wierszach opozycji sekwencyjność/symultaniczność możliwe jest równoczesne intelektualne i emocjonalne zaangażowanie czytelnika.

Można by się uciec do łatwej interpretacji, że odwołanie się do ikoniczności malarstwa i rzeźby jest szczególnym rodzajem metafory. Ale takiemu podejściu sprzeciwia się nasza wiedza o funkcjonowaniu mózgu. Obraz/rzeźba jako “sygnały bezpośrednie podlegają wyłącznie działaniu półkuli prawej, pośrednie zaś [kodyfikujące, językowe, logiczne – przyp. J.C.] – lewej”²⁰. O ile poezja zaklęta w języku jest sekwencyjna, o tyle malarstwo i rzeźba wskutek symultaniczności obrazu stoją wobec liryki w opozycji. Dynamizm poezji i statyczność obrazu/rzeźby pozwala na swoiste zakotwiczenie myśli/sensu.

Sztuki plastyczne, dzięki swej konkretności pomieszczonej w przestrzeni, pozwalają odszukać sens określonej jednostkowej egzystencji poprzez wartość realności. Obraz i rzeźba są przejawem duchowego wymiaru twórcy, ale zmateriałizowanym, spełniającym, w szerokim znaczeniu franklowski “postulat sensu”.

Opozycja znaku audytywnego i wizualnego, jaką dostrzec można w poezji Herberta, pozwala na doskonałą syntezę. Taką, jaką jest udziałem postrzegającego, myślącego człowieka, przetwarzającego informacje w jednej i drugiej półkuli mózgowej. Mamy bowiem do czynienia z jednej strony, z naznaczonymi emocjami, znakiem ikonicznym, zakotwiczonym w przeszłości (prawa półkula) oraz z drugiej; z ukazującym relacje znakiem symbolicznym, objaśniającym przyszłość (lewa półkula).

Wiersz powstaje z następstwa słów, ulotności metafory. Poezja jest w gruncie rzeczy oparta na ujmowaniu relacji. Aby wiersz odebrać, zrozumieć, trzeba ujmować poszczególne sekwencje. Sekwencyjność poezji wiąże ją nierozzerwalnie, oprócz sfery językowej oczywiście, z lewopółkulowym przetwarzaniem informa-

¹⁹ Tamże, s. 79.

²⁰ Tamże, s. 213.

cji²¹. Malarstwo i rzeźba zaklinają natomiast przestrzeń, ujmowane są syntetycznie i przetwarzane prawopółkulowo.

To właśnie dzięki sposobowi przetwarzania i przechowywania w pamięci układu słów oraz sztuk plastycznych powstaje opozycja: poezja *versus* malarstwo/rzeźba. Jest to fronda rodząca nową jakość, pozwalająca dostrzec słowa zamknięte w przestrzeni i przestrzeń rozpisaną na sekwencję słów. Bez tej wzajemnej relacji, uwarunkowanej także biologicznie, nie byłoby możliwe pełne, dwupółkulowe widzenie znaczeń.

Myślę, że dla Herberta odwołanie się do simultanicznych ikon było tak ważne, bo chciał poprzez poezję “nie tyle opisać, co wyrazić”²². Dążenie do nadawania jednostkowej sytuacji szerszych, ogólnoludzkich, uniwersalnych wymiarów zbliża poezję autora *Struny światła* do holistycznej, prawopółkulowej, a więc przestrzennej interpretacji świata.

Herbert wypowiedział się wprost:

Utwór literacki, jak każde dzieło sztuki, musi być samoistny “stać na własnych nogach” niezależnie od przeżyć, jakie go powołały z niejasnej krainy obrazów, emocji, przeczuć. I musi być utrwalony w języku w sposób narzucający się wyobraźni²³.

Ta tęsknota za realnością, za “staniem na własnych nogach”, co niektórym może wydać się sprzeczne z ulatującym w przestworza duchem poezji, ukazuje rolę prawej półkuli mózgu w Herbertowym widzeniu świata. Malarstwo/rzeźba inspiruje czytelnika do rozpoczęcia gry z własną wyobraźnią.

Kulturę minojską, zaklętą w nieodczytanym do tej pory piśmie linearnym B, odnajduje Herbert podziwiając pałac i freski w Knossos. Wprawdzie poeta twierdzi z całą stanowczością, iż “dopiero w języku ujawnia się człowiek cały – jego niepokoje i radości, wartości, które akceptował, i wierzenia”²⁴, ale równocześnie poszukuje pozajęzykowych tworów wyrażających uczucia i myśli, zatrzymane niejako w czasie. Sądzę, że właśnie to zatrzymanie, jak w stop-klatce, pozwoliło poecie dostrzec za każdym razem wartość uniwersalną, ponadczasową. Jakby nieuchwytna chwila pozwoliła dosięgnąć nieskończoności.

Zachwył nad kulturą helleńską czy nad obrazami Piera della Francesca, nad tym co nieprzemijające, chociaż przeminęło, pokazuje także fascynację czasem. Czas, odbierany przez lewą półkulę, znajduje w twórczości Herberta również swoje miejsce w prawopółkulowej przestrzenności sztuk plastycznych. Rzeźba postrzegana jest przez nas dzięki simultanicznemu przepracowaniu bodźców, dokonującemu się w prawej półkuli. Przestrzenność rzeźby, jej statyczność, pozwala zatrzymać przeżycie w czasie, urealnić je, nadając mu kształt.

²¹ Oczywiście wyjąwszy czysto formalną zabawę dźwiękami, które organizują przestrzeń, a nie intelekt, wówczas podlegają interpretacji poprzez prawą półkulę.

²² Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy...*, s. 8.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 9.

W dialogu z posągiem Apollina²⁵ czytamy: “wierzyłem twoim oczom”, co łątwo przez znany z psychologii mechanizm przeniesienia rozumieć jako ‘wierzyłem swoim oczom, patrząc na kamienną rzeźbę’. Ufność w realność przedmiotu pozwala bowiem uwierzyć w istnienie własnej osoby. Przestrzenność uchwytana dotykiem pozwala widzieć/czuć więcej, dlatego ku Atenie²⁶ kieruje poeta słowa: “zedrzyj z oczu łuskę powiek niech patrzą”. W istocie dopiero “kształt ostry i niespodziewany” daje możliwość jasnego formułowania myśli. Odniesienie do kształtu jest szukaniami związków podobieństwa w tym, co dostrzeżone (prawa półkula). Związki logiczne (lewa półkula), czysto werbalne, są tutaj urealnione w przestrzeni.

Niezwykłe inspirujący dla sposobu odczytywania czasu jest opis śmierci młodzieńca w wierszu *Fragment wazy greckiej*²⁷. Mimo nieruchomości rysunku, poeta pisząc o drżącej gałęzi, locie ptaka, graniu świerszcza wprowadza w martwą przestrzeń rysunku Czas, który staje się podwójnie przeżyty – jako czas sekwencji zdarzeń i czas umierania. Taki zabieg powtarza w wierszu *Dedal i Ikar*²⁸, tu czas umierania zamknięty jest w obrazie Brueghela. W prozie poetyckiej *Martwa natura*²⁹ znajdujemy potrójny opis śmierci: poprzez “martwe” słowo, umierającego ptaka i gasnące światło. Dzięki realności obrazu: kształtów, barwy, konturów, zatrzymany zostaje czas śmierci. Trwa przez mgnienie oka, jednocześnie trwając przez całe życie dla tych, pozostających na Ziemi. Trwa wiecznie przez ciągłość umierania. A to właśnie w półkulach mózgowych od dnia narodzin rozpoczyna się powolne umieranie. Każdego dnia od chwili przyjścia na świat umierają niezliczone neurony.

Herbert często odwołuje się do malarstwa mistrzów niderlandzkich. W każdym takim wierszu-cytacie czas urealnia się w obrazie: “z mroku kobiece ręce nachylają dzbanek z którego sączy się warkocz mleka”³⁰. To swoiste zaklinanie mijającego czasu w przestrzeń płótna jest syntezą lewo- i prawopółkulowego odczuwania i opisywania świata.

W prozie poetyckiej *Mężczyństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* widać dążenie do oswojenia chwili, która w odczuciu chrześcijan odradza się cyklicznie. Cykliczność czasu pozwala umieścić go w przestrzeni, tym samym zatrzymać, a więc urzeczywistnić. Zmagania z Czasem ważne są zaiste dla Herberta, skoro pisze:

poeta w porze niejasnej
między odchodzącym Erosem
a Thanatosem który nie wstał jeszcze z kamienia
[...]
ogląda o świcie

²⁵ *Do Apollina*, [w:] *Wiersze zebrane*, 1971

²⁶ *Do Ateny*, tamże.

²⁷ Tamże, s. 68.

²⁸ *Struna światła*, 1994, s. 77–78.

²⁹ *Wiersze zebrane*, 1971.

³⁰ *Pokój umebłowany*, [w:] *Wiersze zebrane*, 1971.

swoją rękę
dziwi się skórze
podobnej do kory³¹

Jak pisze Franaszek:

Starzy Mistrzowie stają się rzeczywistymi (często niedościgłymi) mistrzami życia, potrafiącymi jak Piero [Piero della Francesca – przyp. J.C.], zbudować nad bólem i śmiercią, cierpieniem i złem *lucidus ordo*. Dlatego Herbertowski bohater powtarza; “wzywam was Starzy Mistrzowie w ciężkich chwilach zwątpienia”³².

Fascynacja upływającym Czasem i niezmierną przestrzenią dopełniała się w życiu Herberta poprzez podróże. Wydaje się, że niektóre umiejętności człowieka rozwijają się tylko dzięki temu, że znalazł się on w pewnych miejscach. Trudno nie dostrzec tu analogii z kształtowaniem się struktur mózgu. Bowiem w pewnych okresach rozwoju neurony podróżują do odległych miejsc. Rozwój mózgu uwarunkowany jest przemieszczaniem się neuronów w przestrzeni. W zależności od miejsca,

w którym się zatrzymają, neurony nabierają specyficznych cech, “pewne procesy zachodzą tylko wtedy, gdy komórka znajdzie się w określonym miejscu względem innych komórek”³³. Ruchliwość umysłu związana jest więc z byciem w czasoprzestrzeni, z przemieszczaniem się w czasoprzestrzeni. Dzieje się tak podczas kształtowania się struktur mózgu, także w czasie jednostkowego nabywania wiedzy o świecie. Istotne jest tak wyraźne oparcie się w komunikacji między autorem a czytelnikiem o przeżycia mistyczne generowane przez doświadczenia życiowe bohaterów. Rzeźba/obraz jest tu, by posłużyć się językiem Wittgensteina, narzędziem w grze, pełniącym funkcję wyzwoliciela myśli. Przestrzenność sztuki służy do otwierania kontekstu. Wtedy język może tworzyć uniwersalia. Mechanizmy kategoryzacji działają wówczas poprzez odwzorowania globalne, które angażują nasze ciało i zależą od osobistej historii (od zdobytych doświadczeń). Ale wszystko nowe tworzone przez człowieka może powstać jedynie dzięki “wylaniającym się strukturom neurofizjologicznym, połączonym w nowy sposób z istniejącymi strukturami mózgowymi”³⁴.

Herbertowe zwrócenie się ku przestrzenności, zakłętej w sztukach plastycznych, pozwala czytelnikowi odnaleźć w przeszłości wymiary utracone, przeżyć je w teraźniejszości zarówno w porządku emocjonalnym jak i intelektualnym. Przeżycie to pozwoli pełniej być w przyszłości.

³¹ *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*, *Pan Cogito*, 1998.

³² A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Kraków 1998, s. 200.

³³ G.M. Edelmann, *Przenikliwe powietrze...*, s. 85.

³⁴ Tamże, s. 209.

Missing reality. Painting and sculpture in Zbigniew Herbert's poetry

Abstract

The author searches for an answer to the question of the sense of spatially expressed poetry through "quotations" of painting and sculpture. She discovers frequent references to spatiality of painting, sculpture and architecture in Zbigniew Herbert's poetry, and she tries to explain those in terms of the functioning of the left and right brain hemispheres. In the binary opposition between visual signs (spatial, right-hemispheric) and language signs (temporal, left-hemispheric) additional meanings are found, which are attempted to be synthesized by the author.