

Paweł Gogler

Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 97/1, 79-106

2006

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

PAWEŁ GOGLER
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

POEZJA ZBIGNIEWA HERBERTA W ŚWIECIE SZTUK PIĘKNYCH

Kiedy mówimy: Herbert i sztuka, myślimy przede wszystkim o esejach poety. Tkwi w tym pewien paradoks. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* i *Martwej natury z wędzidłem*, odgrywający w historii literatury najistotniejszą rolę jako poeta, w kontekście sztuki widziany jest już jako eseista. Wynika to, jak sądzę, z faktu, iż na dziele autora *Przesłania Pana Cogito* zaważyła globalna interpretacja pod nazwą „poezji wartości”, spychająca problemy sztuki na drugi, podrzędny wobec wartości plan. Trudno by jednak wyobrazić sobie tę twórczość bez *Potęgi smaku*, *Trzech studiów na temat realizmu*, *Przesłuchania anioła* czy *Trenu Fortynbrasa*, dla których to wierszy właśnie szeroko pojęta sztuka jest punktem wyjścia pozwalającym mówić o wartościach. Obok wymienionych utworów istnieje w dorobku Herberta wiele takich, które nawiązują dialog ze sztuką w sensie ścisłym. Są to tzw. „wiersze o obrazach” i one będą tu przedmiotem analizy zmierzającej do odpowiedzi na kilka ważkich, jak sądzę, pytań, związanych z zagadnieniem malarskości literatury. Interesować nas więc będą następujące kwestie: Jak Herbert traktuje dzieło sztuki, tzn. czy jest ono przedmiotem opisu (ekfrazy), czy może tekstem zadaniem do reinterpretacji? Czy – ewentualnie: jak? – eksplikują Herbertowe „wiersze o obrazach” możliwości obrazowe literatury, które w tym specyficznym gatunku, jak pisze Seweryna Wysłouch, są najpewniejsze?¹ Jakie dzieła są przywoływane i jaką pełnią funkcję, a także jaki był stosunek Herberta do sztuki, zwłaszcza do sztuki współczesnej?²

Interpretacje³

Fragment wazy greckiej (z tomu *Struna światła*), czyli manifest o roli wzroku

Utwór ten, który można uznać za swego rodzaju manifest, jest opisem-interpretacją sceny przedstawionej na amforze panathenajskiej znajdującej się w Mu-

¹ S. Wysłouch, *O malarskości literatury*. W zb.: *Literatura i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Warszawa 1995. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński. Warszawa 1996, s. 702.

² Problematykę pierwowzorów malarskich większości Herbertowych wierszy o obrazach wraz z krótkim omówieniem przedstawił T. Chrzanowski w artykule *Pan Cogito a sztuka* (w zb.: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dzieł*. Red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolička. Lublin 1995. Dlatego też rezygnuję tutaj z omawiania wszystkich mieszczących się w podjętej problematyce wierszy, skupiając się na utworach znanych czytelnikowi, a przede wszystkim noszących cechy charakterystyczne dla całego zbioru tzw. wierszy o obrazach.

³ Wiersze Z. Herberta cytowane są, jeśli nie zaznaczono inaczej, z edycji: *Poezje*. Warszawa 1998. Lokalizuję je podając stronicę w nawiasie. Wszystkie podkreślenia w wierszach pochodzą ode mnie.

zeum Narodowym w Warszawie⁴. Nie wiadomo jednak, czy impulsem do jego powstania był muzealny eksponat, czy też tylko zdjęcie umieszczone na kartce pocztowej, którą posłał poeta swemu mistrzowi Henrykowi Elzenbergowi. Między Elzenbergiem a jego uczniem toczył się swoisty spór światopoglądowy, którego terytorium stanowiła korespondencja, ale racje wyrażane były nie tylko werbalnie: za dopełnienie i rodzaj potwierdzenia formułowanych sądów można uznać plastyczne przedstawienia na pocztówkach⁵. *Fragment* staje się w tym kontekście zwerbalizowaną racją Herberta, argumentem w sporze, czy inaczej, zapisaną myślą pobudzoną przez dzieło, które – potraktowane pretekstowo – swym antycznym „autorytetem” uprawomocnia manifest współczesnego poety.

Wiersz skrótoowo opisuje przedstawioną na amforze scenę:

Na pierwszym planie widać
dorodne ciało młodzieńca

broda oparta o piersi
kolano podkurezone
ręka jak martwa gałąź. [s. 64]

Ton poety jest chłodny, wyzbyty emocji, relacjonuje się czytelnikowi przede wszystkim to, co scena przedstawia. Sytuacja zmienia się w ostatniej części wiersza, w której wzbogacenie i rozwinięcie opisu związane jest z próbą kontrastowego zestawienia dwóch optyk: młodzieńca-Memnona, wyrzekającego się rzeczywistości, oraz podmiotu lirycznego, podkreślającego piękno świata pomimo cierpienia (postać przemienionego w świerszcza, głoszącego „pochwałę świata” Titonosa). Jeśli więc tylko świerszcz głosi ową pochwałę, to rzeczywistość pozostanie „niewypowiedziana” i stąd właśnie ukryty apel podmiotu wiersza, skierowany tutaj do młodzieńca, a wyrażony ogólnie w utworze *Do Ateny* z tomu *Struna światła*: „i zedrzyj z oczu / łuskę powiek / niech patrzą” (s. 26) – „do końca”, można by dodać, co stanowi u Herberta wyraz przywiązania do świata nawet wtedy, gdy świat ów okazuje się miejscem egzystencji tragicznej. Między trzykrotnie użyte formuły dotyczące Memnona: „wyrzeka się”, wplótł poeta opis znikających sprzed oczu młodzieńca konkretnych elementów przedstawionych na wazie, są to: Eos, miedziana zbroja, „piękny hełm, ozdobiony krwią i czarną kitą” (s. 64), tarcza złamana i włócznia, będące dla bohatera widmem klęski (dlate-

⁴ Tytuł utworu sugeruje, że wiersz odnosi się do sceny z wazy, tymczasem kartka pocztowa posłana Elzenbergowi przedstawiała amforę (zatem nie czarę – *kylix*). Herbert pisał: „Proszę przyjąć serdeczne życzenia świąteczne na wazie greckiej wypisane od ucznia” (Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*. Red. i posłowie B. Toruńczyk. Warszawa 2002, s. 81. Podkreśl. P. G. Zob. też odnośny przypis na s. 201).

⁵ B. Toruńczyk (komentarz w: Herbert, Elzenberg, *op. cit.*, s. 192; zob. też s. 183, przypis 36, s. 191, przypisy 56, 57, s. 201, przypis 72), mówiąc o niepublikowanym wierszu Herberta *Ja – pożądanym*, przedstawia istotę sporu: „Herbert starał się ukazać w nim swoje *credo*, przeciwstawiając, po pierwsze, tezie Elzenberga o radykalnej, ontologicznej samotności człowieka, stanowisko, iż »nasz wzrok [...] jest jedyną racją istnienia«, a po drugie, odrzucając »czyste istnienie« wraz z nakazem »wyrzeknij się ziemi« i opowiadając się za wyborem »ziemi«, włączając w to wszystko, co z ziemskim bytowaniem i jego nieodłącznie cieniową naturą związane”. Intencję polemiki, wyrażonej wyborem przedstawionej na pocztówce sceny, która stała się później impulsem do zwerbalizowania – w formie poetyckiej – postawy światopoglądowej, odczytała Toruńczyk (*ibidem*, s. 201–202, przypis 72).

go próbuje się on ich wyrzec). Ale zamknięcie oczu nie pozwala wojownikowi zobaczyć również innego piękna, już nie tragicznego: jest to wygląd Eos. Dlatego właśnie „włosy rozpuszczone”, harmonijne „linie szaty” i nie budzący wątpliwości gest rozpaczy („palce wbite w powietrze”) tworzą, jak pisze poeta, „trzy kręgi żalu”, żalu bycia „niewidzianym”. Bogini odgrywa w tekście wiersza jeszcze jedną rolę związaną ze wzrokiem. Jako przynosząca światło poranka, więc pozwalająca zobaczyć wyłaniający się z ciemności świat, jest figurą opozycyjną wobec Memnona i oznacza tu symbolicznie „widzenie jasno” rzeczy – nie w sensie kartezjańskim – prowadzące do porozumienia z rzeczywistością tego, który jest w niej zanurzony⁶. Utwór jest więc swoistym *manifestem*, akcentującym rolę *wzroku* jako podstawowego pośrednika w relacji „ja”–świat, którego to świata istnienie pojęte może być – choć zawsze niepewne i ułomne – tylko wtedy, gdy „zaufasz pięciu zmysłom” (*Kłopoty małego stwórcy* z tomu *Struna światła*). Manifest ten jest tym istotniejszy, że poświadczony i uwiarygodniony został właśnie poprzez wzrok, który w antycznej scenie odnalazł prawdę.

Mona Liza (z tomu *Studium przedmiotu*), czyli świadectwo erudycji

Świadomość powszechnej znajomości obrazu, uznawanego za symbol malarstwa i kultury europejskiej, skłoniła poetę do przedstawienia na jego przykładzie problemu przepaści między minionym pięknem a współczesnym odbiorcą, uczestnikiem apokalipsy spełnionej. Z tego też powodu bohaterem wiersza jest w istocie pielgrzym, który, jak można się domyślać, po przeżyciach wojennych wędruje do Mony Lizy prosić o rozgrzeszenie, gdyż pielgrzymka mickiewiczowska do „Panny Świętej, co jasnej broni Częstochowy” jest niemożliwa; pozostaje renesansowy portret ludzki, arcyludzki. Obraz pełni w tekście dwie funkcje: jest paradoksalnym świeckim *sacrum* – „Jeruzalem w ramach”, reprezentującym całą kulturę ludzką, oraz doskonałym malarskim przedstawieniem traktowanym jednostkowo. Opis, a właściwie interpretacja portretu podporządkowana jest swoistemu dialogowi: pielgrzym – Mona Liza, tzn. partie pielgrzyma kontrapunktowo przeplatane są opisem wyglądu Włoszki. Motyw „pielgrzymkowy” natomiast realizuje się w tekście poprzez trzy zabiegi. Po pierwsze, przedstawiona jest przestrzeń podróży pielgrzyma, będąca przetworzeniem tła za plecami Mony Lizy. Jednakże z łagodnego, metafizycznego krajobrazu nic nie pozostaje – każdy jego element uzyskuje atrybut grozy:

kolczaste druty rzek
i rozstrzelane lasy
i powieszony mosty
[.]
wodospady schodów
wiry morskich skrzydeł
i barokowe niebo
całe w bąblach aniołów. [s. 247]

⁶ W wierszu Z. Herberta *Tomasz* (w: *Epilog burzy*. Wrocław 1998, s. 51), nawiązującym do *Niewiernego Tomasza* Caravaggia, „sine światło poranka / niechętne i zimne” oznacza aurę chłodnego sceptycyzmu, aurę, w której uczeń poprzez dotyk – Herbert poprzez wzrok – rozpoznaje Miśtrza.

Opis stanowi rodzaj negatywu, powidoku wojny, powstałego przez destrukcję tła portretu. Ale tak skonstruowany, przedstawia jednocześnie tło wędrowki bohatera, czyli to, co w drodze mijane i pozostające w tyle: jest to metaforycznie wyrażona przeszłość pielgrzyma. Optycznej deformacji ulegają i inne składniki przestrzeni, już spoza tła: być może, jest to przestrzeń Luwru: barokowe niebo, pełne cherubinów, wydaje się poparzone; schody do kolejnych galerii przemieniają się w stawiające opór, niebezpieczne wodospady. Deformacja wizualna dotyczy zatem całej przestrzeni i konstruowana jest albo poprzez zabiegi czysto językowe (np.: most wiszący – powieszony most), albo poprzez podobieństwo wyglądu (schody jak wodospad). Po drugie, odwołuje się Herbert do znanego z jasnogórskich pielgrzymek zwyczaju pozostawiania przy obrazie przedmiotów świadczących o cudownej mocy malowidła, ale bohater wiersza przynosi ze sobą wojenne świadectwa demitologizujące moc obrazu: „puste łuski losów” przyjaciół, którzy zginęli. Po trzecie wreszcie, bohater „spowiadając” się przed Moną Lizą oczekuje, że zostanie wysłuchany, ale tak się nie dzieje – obraz „milczy”, więc pielgrzym, wśród innych oskarżeń skupionych w ostatniej części utworu, oznajmia, iż „jej [tj. Mony Lizy] puste ciała woluminy / są osadzone na diamentach”. Gdy przypomnimy, że początkowo obraz był „Jeruzalem w ramach”, a w trakcie „rozmowy”-interpretacji stosunek widza do malowidła zmienia się radykalnie, to fragment ten – nawiązujący do biblijnego opisu fundamentów Jeruzalem niebieskiej (Ap 21, 19–21), w których obok wielu kamieni szlachetnych brakuje tylko diamentów właśnie – oznacza obalenie wstępnego, powszechnego przekonania o cudowności obrazu i zarazem podkreślenie daremności pielgrzymki.

„Dialog”: widz – Mona Liza, oparty został na kontrapunkcie. Pielgrzym uparcie manifestuje swoją obecność, powtarzając „jestem”, tzn. „ocalałem”, i żądając od portretu potwierdzenia i „usensownienia” swojej egzystencji, natomiast Gioconda milcząc „odpowiada” – to opis interpretujący wygląd. Kontrast postaw wzmocniony jest kontrastem form wierszowych, fragmenty bowiem prezentujące Włoszkę to regularny 9-sylabowiec jambiczny, partie pielgrzyma zaś to wiersz wolny. Na poziomie semantycznym tekstu „dialogowa” konstrukcja odsłania się wyraziście, gdy po fragmencie dotyczącym wyglądu głowy Mony Lizy: „wahadło nieruchome”, pielgrzym przywołuje pamięć poległych przyjaciół:

kiedy już
nie mógł głową ruszać
powiedział
jak to się skończy
pojadę do Paryża. [s. 248]

Fizyczna niemożność ruchu głową, a także ruchu myśli jest kontrapunktem dla „wahadła nieruchomego” Mony Lizy. Nieruchomość staje się w świecie ludzkim – w przeciwieństwie do rzeczywistości obrazu – znakiem śmierci. Umierający ma jednak jeszcze nadzieję, wierzy, że przeżyje i pojedzie do legendarnego portretu, świeckiego *sacrum*, by upewnić się, że kultura mimo barbarzyństw wojny trwa. Ale właśnie owo „nie mógł głową ruszać” oznacza, że pomysł wyjazdu był w tych warunkach nie do zrealizowania, a sam wyjazd mógłby się okazać daremny.

Przyjrzyjmy się prezentacji obrazu:

pracowicie uśmiechnięta
smolista niema i wypukła

jakby z soczewek zbudowana
na tle wklęsłego krajobrazu

między czarnymi jej plecami
które są jakby księżyc w chmurze

a pierwszym drzewem okolicy
jest wielka próżnia piany światła [s. 247–248]

Jest to opis stanowiący ogólne, pozbawione szczegółu pierwsze wrażenie, oparte na porównaniu: Mona Liza jest „wypukła / j a k b y z soczewek zbudowana”, „plecy [...] j a k b y księżyc w chmurze”. Owiany tajemnicą uśmiech przedstawiony zostaje jako element zwyczajnej pracy modelki, która chce dobrze „wypaść” na portrecie. „Pracowite uśmiechanie się” Giocondy – pojęte jako wykonywanie czynności w czasie – wyprowadza ją z momentalnego bycia na obrazie w trwający proces pozowania jakby żywej osoby. Opis sugeruje ponadto, że bohater „przechadza” się dookoła Mony Lizy: widzi jej czarne plecy i to, co znajduje się w okolicy – więc przestrzeń jest wspólna oglądanej i oglądającemu, tło Giocondy to również tło mówiącego podmiotu, który „wszedł” do obrazu i tym samym sprowadził czas i przestrzeń do wspólnego tu i teraz.

Ogólny i wrażeniowy charakter opisu zgodny jest z malarskimi walorami portretu: Gioconda przedstawiona została jako „smolista i niema” – o ile smolistość postaci odnosi się tak do ciemnej kolorystyki sylwetki, jak i do substancjalnych właściwości farb olejnych (ciemny kolor z widocznymi pociągnięciami pędzla może budzić skojarzenia z zastygłą smołą), o tyle niemota Mony Lizy ponownie świadczy o traktowaniu jej jako żywej modelki, która nie odzywa się, mimo osobistych zwierzeń pielgrzyma, co przydaje jej z kolei cechę wyniosłości i obojętności.

Po przedstawieniu sylwetki przechodzi autor do prezentacji „sferycznie” zbudowanej przestrzeni: dzięki porównaniu namalowanej postaci do wypukłości soczewki (soczewka jest zawsze częścią kuli) przy jednoczesnym określeniu krajobrazu jako wklęsłego tworzy się wrażenie kulistej przestrzeni obrazu. Jest to opis zgodny z malarskim zabiegiem Leonarda, opracowanym dzięki badaniu rozchodzenia się światła na powierzchniach sferycznych⁷. W ten też sposób sugeruje poeta doskonałość portretu jako pracy renesansowego geniusza, empiryka i inżyniera badającego rzeczywistość za pomocą „szkiełka i oka”, co pełni funkcję kolejnej opozycji wobec pielgrzyma.

Dalsza część prezentacji odbywa się już od wewnątrz, zza pleców Giocondy, które, będąc „jakby księżyc w chmurze”, stają się punktem emanacji wewnętrznego światła portretu. Kenneth Clark w swym studium o artyście w rozdziale poświęconym *Traktatowi o malarstwie* pisze:

Doradza malarzom [Leonardo], by nade wszystko unikali światła, które daje mocny cień [tj. światło bezpośrednio padające na przedmiot – P. G.]. Nawet przedstawiając postacie w otwartej przestrzeni, należy malować je tak, jakby jakaś mgła lub przejrzyste obłoki znajdowały się pomiędzy nimi a słońcem⁸.

⁷ Zob. K. Clark, *Leonardo da Vinci*. Przeł. K. Jurasz-Dąbska. Warszawa 1964, s. 77.

⁸ *Ibidem*, s. 79. Podkreśl. P. G. Cytat ten, nie opatrzone u Clarka cudzysłowem, pochodzi z *Traktatu o malarstwie Leonarda da Vinci*. W polskim przekładzie książki Clarka cytaty z *Traktatu* podawane są według edycji tego dzieła w tłumaczeniu i opracowaniu M. Rzepińskiej (Wrocław 1961). W innym miejscu Clark zauważa: „Zawsze zaleca [Leonardo] miękkie, rozproszone

Gdy zestawimy zalecenia Leonarda z opisem Herberta, oczywiste się stanie, iż poeta, zgodnie z intencją malarza, odczytał zawarty w obrazie efekt (realizację teoretycznych założeń) dotyczący światła, łącząc jego źródło, „księżyc w chmurze”, z rezultatem, jaki ono daje – „wielka próżnia piany światła”. Jest jednak istotna różnica: to, co pozwoliło malarzowi złagodzić ostrość krajobrazu i ukazać go za woalem wieczornej poświaty (znamiennie, że dzięki *sfumato* określa się często tła obrazów Leonarda mianem „metafizycznych”), zostaje przez oglądającego zupełnie pominięte. Nie może on ujrzeć tła, gdyż stoi w nim i spogląda na źródło światła, tworzące „próżnię piany”, materializujące nicość, czyniące światło czymś niemal dotykającym poprzez jego substancjalizację. Określenie „próżnia piany”, dobrze oddające efekt *sfumato*, ma tu konotacje pejoratywne: pustki, nijakości, „bylejakości” piany. Mgła świetlna rozchodzi się po „pierwsze drzewo okolicy”, co oznacza, że choć widz znajduje się w przestrzeni obrazu, za plecami Giocondy, to oddziela go od niej próżnia światła, sięgająca po dostrzegalne dla niego drzewo jego własnej okolicy, tj. tła. Można to zinterpretować w taki sposób, że przestrzeń widza rozpoczyna się od granicy pierwszego dostrzeżonego drzewa, które wyłania się już poza „pianą światła”. W obrębie świata obrazu wyzyskane są w ten sposób dwie autonomiczne przestrzenie: Mony Lizy i widza. Jeśli taka interpretacja byłaby zgodna z intencją Herberta, znaczyłoby to, iż kolejny raz sięgnął on do zaleceń Leonarda:

radził przedstawiać kilka scen w tej samej kompozycji, a celem wydzielenia ich wprowadzić „drzewa wielkością stosowne do figur, anioły – jeśli są one w związku z tą sceną – albo ptaki, albo chmury lub podobne rzeczy”⁹.

Interpretacja obrazu zakorzeniona jest zatem nie tyle w czystym wrażeniu wizualnym wywołanym percypowaniem obrazu, ile w literaturze – pracach Leonarda i o Leonardzie. Herbert korzysta z *w i e d z y* i to ona jest czynnikiem kształtującym i modyfikującym opis. Można by też rzec, że tak *sfumato*, jak i przestrzeń oraz światło obrazu poeta opisuje językiem, który spotykamy w tekstach związanych z malarstwem autora *Giocondy*, wprowadzając nieznaczne tylko zmiany. Wróćmy do wiersza:

tyka jej regularny uśmiech
 głowa wahadło nieruchome
 oczy jej marzą nieskończoność
 ale w spojrzaniach śpią ślimaki [s. 248]

Nie wiemy, jak wygląda twarz Włoszki, gdyż opis przedstawia wrażenie, jakie wywiera na widzu sportretowana kobieta. Nie wiemy też, jak wyglądają jej oczy, ale poznamy charakter spojrzenia: miękkie, leniwe, powolne (dzięki metaforze „śpią ślimaki” i aliteracji nagłosowych spółgłosek miękkich). Jednocześnie oczy spoglądają w dal, „marzą nieskończoność” życia Giocondy na portrecie – jest to rodzaj figury czasu: Mona Liza ukazana została zarazem jako opierająca się upływowi czasu i jako ta, która będąc poza czasem, czas odmierza. Interpretacja Herberta, choć zgodna z założeniami i realizacją Leonarda, mimo wszystko walory-

światło chmurnego dnia, zmierzchu lub sztuczne stworzenie takiego oświetlenia przez odpowiednie przesłonięcie okna pracowni” (s. 212).

⁹ Cyt. za: Clark, *op. cit.*, s. 80.

zuje Monę Lizę negatywnie przez odniesienie do niemal nieludzkiej doskonałości przedstawienia: regularności, geometrycznej proporcjonalności. Mona Liza jako malarski efekt empirycznych studiów Leonarda jest u Herberta czymś na podobieństwo maszyny: uśmiech, jakby od kącika do kącika ust, „tyka” regularnie, więc zapewne mierzy czas, głowa zaś to „wahadło nieruchome” – ukazujące potencjalny ruch i zastygły w obrazie czas, który stoi i płynie zarazem¹⁰. Również charakter spojrzenia uzyskuje tę dwoistość wieczności czasu i chwili. Zauważmy, że Herbert charakteryzuje uśmiech przez „tykanie”, sugerując dźwięk ruchu wahadła, którego wykres jest parabolą – substytutem uśmiechu.

W zakończeniu wiersza zniecierpliwiony obojętnością pozującej bohater po raz ostatni dobitnie akcentuje swoją obecność, równie indywidualną i niepowtarzalną jak Mona Liza: „no i jestem / to ja jestem / wbity w posadzkę / żywymi piętami” (s. 249), a gdy portret pozostaje niewzruszony wobec uparcie próbującego zwrócić na siebie uwagę widza, ten – wyprowadzony z równowagi – rzuca pod adresem Mony Lizy inwektywy, które są jednocześnie wyrazem polemiki z dotychczasowym odbiorem dzieła, i ostatecznie podkreśla nieprzystawalność swojego i jej świata.

tlusta i niezbyt ładna Włoszka
na suche skały włos rozpuszcza

od mięsa życia odrąbana
porwana z domu i historii

o przeraźliwych uszach z wosku
szarfą żywicy uduszona

jej puste ciała woluminy
są osadzone na diamentach

między czarnymi jej plecami
a pierwszym drzewem mego życia

miecz leży
wytopiona przepaść [s. 249]

Mszcząc się za swą anonimowość pielgrzym przemienia Monę Lizę z pięknej w „tłustą” (epitet ten zmienia substancjalne właściwości tłustych farb olejnych, powodujących błyszczenie powierzchni obrazu, w cechę wyglądu portretowanej), a lekceważąco nazywając ją „niezbyt ładną Włoszką” – odbiera jej sławę i niejako na swoje podobieństwo czyni anonimową i nierozpoznawalną. Harmonijnie przedstawiona dystygnowana poza Mony Lizy, subtelnie zwracającej twarz w stronę widza, w oczach oglądającego jest pustym, egzaltowanym gestem, zaznaczonym w tekście synekdochą: „na suche skały włos rozpuszcza”. Okazuje się także, że Mona Liza nie jest żywym człowiekiem, lecz manekinem, postacią z obrazu „od mięsa życia odrąbaną”, nie znającą uroków i niebezpieczeństw ludzkiego istnienia. Portret utrwalił ją w jednym w momencie na wieczność. Trudno dopatrzeć się w dziele Leonarda ucha Giocondy, lecz pielgrzym zdołał ujrzeć (być może, kiedy obchodził modelkę dokoła) przerażający szczegół: woskowe uszy, oznaczające sztuczność Mony Lizy. Nie może więc ona go wysłuchać, współczuć mu, gdyż

¹⁰ W wierszu *Uprawa filozofii* (z tomu *Struna światła*) wahadło jest ironicznym substytutem czasu: „walec to przestrzeń / wahadło to czas”.

w istocie jest figurą woskową, którą udusiła jej własna materia – „szarfa żywicy”. „Jeruzalem w ramach” w zderzeniu z rzeczywistością ostatecznie upada, jest puste, a mimo to „osadzone na diamentach”. Pielgrzymka była daremna, a granica dwu przestrzeni nie do pokonania. Mona Liza w swym świecie, tyłem odwrócona do pielgrzyma, do „rozstrzelanych lasów / i powieszonych mostów”, trwa niewzruszenie. Gdy przyjrzymy się jednak zarzutom bliżej, to okaże się, że zdradzają one niezrozumienie istoty malarstwa, a tym samym demaskują oglądającego jako barbarzyńcę, dla którego niepodważalne piękno jest już przeszłością. Zarzut pierwszy, że Włoszka jest gruba i brzydka, odnosi się zatem do modelki, a nie do obrazu; czyż piękne i dobrze wykonane dzieło, ukazujące mistrzostwo warsztatu i wyobraźni artysty, nie może przedstawiać osoby „tłustej i niezbyt ładnej”? Drugi zarzut tyczy się martwoży osoby przedstawionej, jej sztuczności oraz trwania poza czasem ludzkiego życia. Oglądający zarzuca sportretowanej osobie, że nie jest żywa, choć mówi do niej jako do takiej właśnie. Wyprowadza go z równowagi najzupełniej immanentna i zwyczajna cecha malarstwa, które przedstawia o b r a z y postaci, a tym samym daje im długie życie, zatrzymuje w momencie i przenosi do wieczności poza historię i cierpienie. Trzeci zarzut to legenda Mony Lizy jako wielkiego dzieła sztuki, nieadekwatna do wyglądu sprawdzonego na własne oczy, choć to pielgrzym właśnie budował w sobie przekonanie, że wędruje do arcydzieła, do „Jeruzalem w ramach”. W eseju *Duszycka* diagnozuje Herbert taką postawę słowami:

w istocie każdy kontakt z przeszłością wymaga wysiłku, pracy, jest przy tym trudny i niewdzięczny, bo nasze małe „ja” skrzeczy i broni się przed nim. Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I one będą nas sądzić. Ktoś słusznie powiedział, że to nie tylko my czytamy Homera, oglądamy freski Giotto, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart [dodajmy: i Leonardo – P. G.] przypatrują się, przysłuchują się nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę¹¹.

Cytat ten charakteryzuje kontakt ze sztuką w ogóle, ale w kontekście omawianego wiersza można potraktować go jako komentarz. Skrzeczące „ja” pielgrzyma, będące znakiem egzystencji tu oto, skupiającej przestrzeń i czas dojścia, uniemożliwia, poprzez zwrócenie się ku sobie (w tekście sygnalizują to wtręty widza), otwarcie na „m o w ę” o b r a z u. Te właśnie czynniki składają się na negatywny charakter interpretacji Mony Lizy. W dialogu obraz–widz, rozwijającym się nierozdzielnie wraz z tekstem, oglądający konfrontuje wcześniejsze sądy z dziełem sztuki i dookreśla, narastającą jakby *crescendo*, polemikę, znajdującą apogeum w ostatnim fragmencie utworu.

*Wit Stwosz: uśnięcie NMP (z tomu Elegia na odejście),
czyli między empirią a metafizyką*

Wiersz to wyjątkowy: nigdy wcześniej nie pokusił się poeta o tyle zabiegów formalnych, by opisać bądź zinterpretować jakikolwiek przedmiot. Są to: styl hiperboliczny, łaćnińska składnia w otwarciu utworu, dwa nawiązania intertekstualne: jedno do poezji Norwida *Bema pamięci żałobny – rapsod* („Wieją, wieją pro-

¹¹ Z. Herbert, *Duszycka*. W: *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000, s. 91. Podkreśl. P. G.

porce i zawiewają na siebie / Jak namioty ruchome wojsk koczujących po niebie¹²), widoczne nie tylko w stylu, ale i w leksyce; drugie nawiązanie przywołuje *Piosenkę o Wicie Stwoszu* Gałczyńskiego, z której wykorzystana jest instrumentacja głoskowa, mająca oddać łopot udrapowanych szat apostołów: „a te szaty wiatr targa, / bo wiatr też wystrugałem¹³”. Herbert obok głosek sonornych gromadzi „szeleszczące”, „szczelinowe” i „plozywne”: marszcza, purpury, opończe, piersi, gorącej, topór, przed burzą, przybór. Do zabiegów dodać też trzeba heksametr polski, trójstrofową budowę wiersza odpowiadającą trzem wertrykalnym scenom ołtarza (dolna *Uśnięcie*, środkowa *Przyjęcie Marii przez Chrystusa* i górna *Koronacja Marii w niebie*), wpisanie w tekst elementów światopoglądu średniowiecznego związanego z Pitagorejską koncepcją muzyki sfer. Utwór Herberta, zwłaszcza trzecia jego strofa, interpretuje przede wszystkim dolną scenę środkowej części (szafy ołtarzowej) gotyckiego pentaptyku, ale w połączeniu ze sceną *Przyjęcia*, jako że oba porządki należy traktować jednocześnie. Przyjrzyjmy się drugiej i trzeciej strofie, pomijając pierwszą, która związana jest wyłącznie z opisem ogólnego wyglądu i charakteru sceny, z uwzględnieniem kilku szczegółów: kolorystyki (złoto i purpura) oraz budulca (cedr, choć – jak wiadomo – jest to lipa; być może, chodziło poecie o walory brzmieniowe słowa, doskonale pasującego do niezwykle patetycznego opisu).

Kwitną snycerskie palce. Cud się dłoniom wymyka
więc kładą je na powietrzu – powietrze się burzy jak struny
Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka
lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna. [s. 548]

Początek strofy odwołuje się do mistrzostwa przedstawienia, które sprawia, że oglądającemu wydaje się, jak gdyby postacie ołtarza za sprawą snycerza „wykwitły” z lipowych bloków. Ale już w drugim zdaniu „wymykanie się dłoniom” związane jest ściśle z tematem przedstawienia i oznacza, że rozpoczął się właściwie cudowny akt wniebowzięcia, wymykający się rzeczywistości, zatem empirycznemu dotykowi. Dłonie położone „na powietrzu” – paradoks typowy i częstokroć powtarzany przez Herberta – powodują więc zburzenie pewnego porządku: porządku Pitagorejskiej koncepcji muzyki sfer. Muzyka ta miała powstawać z ruchu gwiazd ponad pasem powietrza – sferą życia ziemskiego, której granicą był Księżyc, dzielący świat na podksiężycową Naturę i ponadksiężycowe Niebo, gdzie rozbrzmiewała harmonijna, niesłyszalna dla mieszkańców niedoskonałego, zmiennego i nietrwałego ziemskiego świata muzyka¹⁴. W wierszu harmonia zostaje zburzona: „Gwiazdy się mącą na niebie”, jest to więc dysharmonia spowodowana pojawieniem się jak gdyby nowej gwiazdy. Ale tutaj na Ziemi jest to niedostrzegalne, również muzyka nie może być usłyszana. Dla podkreślenia tej sytuacji zastosował Herbert koncept oparty na rymie: wersy pierwszy i trzeci zakończone są rymem dokładnym: „wymyka” – „muzyka”, natomiast drugi i czwarty mają rym niedo-

¹² C. Norwid, *Bema pamięci żałobny – rapsod*. W: *Pisma wybrane*. Wybór, oprac. W. Gomułicki. T. 1. Warszawa 1968, s. 470–471.

¹³ K. I. Gałczyński, *Serwus, Madonna. Wiersze i poematy*. Warszawa 1987, s. 334.

¹⁴ Koncepcję muzyki sfer i budowy świata, tak jak go pojmowano w średniowieczu, omawia C. S. Lewis w książce *Odrzucony obraz* (Przeł. W. Ostrowski. Kraków 1995, s. 17, 41, 44, 113–114).

kładny, burzący harmonię: „struny” – „luna” (w miejsce spodziewanego „struny” – „luny” lub „struna” – „luna”). „Luna” jest więc wyrazem, przez który (lub za sprawą którego) harmonia sfer „nie dosięga ziemi i trwa wysoko”.

A Panna Maria usypia. Idzie na dno zdziwienia
trzymając ją w wątlej siatce umiłowane oczy
upada coraz wyżej jak strumień przez płace przenika
a oni schylają się z trudem nad wstępującym obłokiem [s. 548]

Tadeusz Chrzanowski w *Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza*, książce, którą Herbert zapewne znał, interpretuje scenę uśnięcia jako proces odbywający się jednocześnie z Wniebowzięciem, co oznacza, że wyżej usytuowane *Przyjęcie Marii przez Chrystusa* nie przedstawia późniejszego, następnego etapu „wznoszenia się” Marii, opadającej w scenie dolnej, lecz jest to jeden i ten sam, równoczesny akt¹⁵. Wiersz ujmuje rzecz podobnie: poprzez opozycje, figury oksymoroniczne, inwersję (w konwencji religijnej używane jest sformułowanie: Maria Panna, Herbert zaś, by zaznaczyć przebywanie Marii jeszcze w porządku ziemskim „przedsakralnym”, posługuje się wyrażeniem „Panna Maria”) łączy sprzeczność wertykalnego planu Wniebowzięcia (zatem ruchu ku górze), przedstawionego w ołtarzu sceną *Przyjęcia*, i ziemskiego planu (ruch ku dołowi) upadania, ciężenia, wpisanych w postać usypiającej Marii. Ruch ku górze prezentują sformułowania: „coraz wyżej”, „wstępujący obłok”; ruch ku dołowi – zwroty: „upada”, „schylają się”, „idzie na dno”. W wierszu porządki łączą się poprzez paradoks i stają się jednoczesne; zatem proces Wniebowzięcia, rozerwany z konieczności przedstawieniem dwu scen, pogodzony jest figurą poetycką. Sytuację tę podkreśla opozycja materialne–nie-materialne, sugerująca zmianę przestrzeni z ziemskiej na niebiańską, w którą wstępuje Maria. Apostołowie próbują przezwyciężyć stawiającą opór materię własnego „ciała” i opisujący „widzi”, jak „schylają się z t r u d e m”, podczas gdy Maria jest jak strumień, obłok, coraz lżejsza i bardziej nieuchwytna. To moment przechodzenia w inną przestrzeń, zerwanie nici spojrzenia, zatem istnienia, które można dotknąć na odległość dzięki oczom – synestezyjne: „trzymać w siatce oczu”.

*Nic ładnego kontra W pracowni (z tomu Studium przedmiotu),
czyli o grze pozorów w sztuce awangardowej*

Jest to minidyptyk traktujący o dwu postawach twórczych, dwu, zestawionych na zasadzie sprzeczności, sposobach kreowania sztuki jako świadectwa widzenia i rozumienia świata¹⁶. Nie możemy z tych tekstów odczytać, do jakich pierwowzorów malarskich odwołuje się poeta, gdyż celowo zataił ślady prowadzące do konkretnych dzieł, by nadać wierszom sens szerszy niżli ograniczającą się do interpretacji poetyckiej prezentację widzianych przedmiotów estetycznych. Nie oznacza to, by nie można było ustalić intertekstów na podstawie innych źródeł. Zaglądając do książki *Węzeł gordyjski* odnajdujemy dwa artykuły powstałe przed *Stu-*

¹⁵ T. Chrzanowski, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*. Warszawa 1985, s. 29–30.

¹⁶ Zważywszy, iż oba utwory poruszają także problem artysty, można by zestawienie to rozszerzyć o wiersz *Gauguin koniec*, zwłaszcza że w układzie tomiku został on pomieszczony w bezpośrednim sąsiedztwie omawianych tu tekstów.

dium przedmiotu. Wywiad z Nikiforem (1950) i *Nikifor* (1957)¹⁷, które zachowują cechy wspólne z wierszem *W pracowni* tak na poziomie języka, jak i przedmiotów opisu. Identyfikacja malarskiego pierwowzoru wiersza *Nic ładnego* jest niemożliwa, już to z braku metatekstowych nawiązań, już to z powodu bardzo ogólnego potraktowania opisywanego obiektu. Pewne natomiast jest to, że idzie o rodzaj instalacji, zatem opisywany przedmiot sytuuje się w granicach XX-wiecznej awangardy. I ów ogólny mianownik awangardy stanowi odniesienie tekstu.

Oba wiersze są wizją sztuki, połączoną z osobami artystów: wizją awangardową i wizją malarstwa naiwnego. *Nic ładnego* ogranicza się w zasadzie do enumeracji ingredientów, „odpadów” – jak nazywa je Herbert – instalacji: „deski farba / gwoździe klajster / sznurek papier” (s. 234), oraz deszyfracji metafor przedstawienia. Parasol oznacza „las ardeński”, atrament – „morze jońskie”, zatem bogactwo lasu artysta przedstawiał za pomocą synekdochy, a Morze Jońskie poprzez metaforę opartą na wspólnocie koloru: morze – niebieski atrament. Interpretacja instalacji polega więc na ukazaniu uproszczenia jako zasady konstrukcji, słabości efektu twórczego („na szpilkach traw / obłoki z drutu”, s. 234), a także ironicznie scharakteryzowanej postawy „pana artysty”, który koniecznie musi mieć „mądrą minę” i „pewną rękę”. Maksymalna skrótowość i pobieżność opisu jest w istocie podkreśleniem wyrażonej w tytule dezaprobaty dla poczynań awangardysty.

Wiersz *W pracowni* natomiast roztacza przed czytelnikiem naiwną, łagodną i pełną ciepła „rzeczywistość” obrazów Nikifora, odwołując się również do przedstawień malarza w pracowni, których reprezentantem mógłby być obraz van Ostade’a o takim właśnie tytule. Malarz opisany jest więc wśród przedmiotów codziennego użytku, jako krzątający się, mrużący pod nosem „dobry ogrodnik”, który – w przeciwieństwie do „pana artysty” oddającego Las Ardeński za pomocą parasola – łagodnie przechodzi „lekkim krokiem / [...] / od plamy do plamy / od owocu do owocu” (s. 235). Chwył ów – malowania jako „przechodzenia”, czyli przetransponowania cech twórcy na poetykę malarską – zastosował Herbert także w wierszu *Gauguin koniec* (z tomu *Studium przedmiotu*); jest to tutaj istotne, ponieważ chwyt ten polega na sparafrazowaniu zdania samego Gauguina, zatem kreacja poetycka Herberta kolejny raz związana jest nie tyle z obrazem, co z tekstem o malarstwie¹⁸.

¹⁷ Z. Herbert: *Wywiad z Nikiforem*. W: *Węzeł gordyjski. Oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Zebrał, oprac., notami opatrzył P. Kądziela. Warszawa 2001; *Nikifor*. W: jw. Pierwszy z tekstów opowiada o spotkaniu z Nikiforem w Krynicy. Poeta pisze: „odwiedzam Nikifora w jego skromnej pracowni”; następuje „rozmowa” z malarzem: jego wypowiedzi są przytoczeniami z kartki, którą miał on przy sobie, a której treścią jest przedstawienie się Nikifora oraz prośba o zakup „obrazków”. Herbert precyzuje: „A teraz o pracowni malarza. Jest nią wąski murek przed Nowymi Łazienkami w Krynicy. Na murku siedzi mistrz. Maluje. Przed nim farby, kasety, kilka gotowych już obrazków i ów list do przechodniów. [...] Ale trzeba widzieć, z jaką niezmaconą powagą i spokojem tworzy Nikifor swoją wizję artystyczną, swoje kruche miasteczka, portrety, obrazki święte i wnętrza kościołów – na murku przed Nowymi Łazienkami. Jest coś pięknego w tym człowieku, który patrzy zza okularów nieprzytomnymi oczami, mruży coś we własnym języku i maluje, maluje bez przerwy, zimą i latem, w deszcz i śnieg, w szlachetnym, bezinteresownym trudzie, w niezmożonej artystycznej pasji. Nikifor jest upośledzonym półanalfabeta” (s. 106–107; podkreśl. P. G.). Herbert nie nawiązuje więc w wierszu do konkretnego obrazu, lecz do osoby malarza i poetyki jego „obrazków”.

¹⁸ W *Gauguin koniec* czytamy: „rozgarniając szeroko obrazy i liście / ogromny Gauguin ciężki głuchy stuk sabotów”, co jest ogólną charakterystyką malarstwa artysty, choć wydawać by się mo-

że „przymrużenie oka” jest jednak zdystansowaniem się wobec wyrażonych w utworze treści. Ważne natomiast, że w obu przypadkach mówi się o sztuce jako ponownym, artystycznym stwarzaniu świata – mikrokosmicznej figury rzeczywistości, będącej wynikiem przekształcenia poprzez oko i wrażliwość samego artysty.

*Studium przedmiotu*²⁰, czyli od Platona do Bretona

Poetyckie studium przedmiotu Herberta tyczy się przedmiotu, którego nie ma. Autor *Struny światła* językiem poezji prezentuje proces twórczy: studium stawania się przedmiotu od idei do istnienia, a ponieważ jest to poezja – miejscem istnienia jest wyobraźnia. Edward Balcerzan analizując omawiany tu wiersz Herberta w eseju *Poezja jako semiotyka sztuki* wykazał liczne odniesienia do suprematyzmu (głównie do programowego tekstu Kazimierza Malewicza) oraz nawiązania do założeń surrealizmu – kierunków, dla których przedmiot miał znaczenie zasadnicze; pierwszy z nich uśmiercił przedmiot, drugi wskrzesił na całkowicie nowych zasadach²¹. Tekst wiersza został przez poetę wyraźnie podzielony na sześć części, z których każda odwołuje się do innego dzieła, językowego tekstu o sztuce lub problemu związanego ze sztuką, ale istotą tych odwołań jest głównie przedstawienie dysputy ontologicznej aktualizującej temat kryzysu „rzeczywistości”. Część pierwsza konstatuje realne nieistnienie najpiękniejszego przedmiotu, gdyż najpiękniejszy przedmiot to taki, którego nie ma. Zatem to, co piękne w stopniu najwyższym, musi pozostawać w platońskim świecie idei, metafizyki, lecz tu oto zaistnieć nie może. Obiekt taki, również w perspektywie platońskiej, musi więc być bezużyteczny, nie związany z rzeczywistością w żaden sposób, dlatego „nie służy do noszenia wody / ani do przechowywania prochów bohatera // nie tuliła go Antygona / nie utonął w nim szczur” (s. 276). Na płaszczyźnie językowej opisuje Herbert ideę przez odebranie przedmiotowi pozytywnej, materialnej strony bytu, przy jednoczesnej konfrontacji z nim, tzn. o tym, czego nie ma, mówi się dzięki temu, co jest; opis opiera się na zaprzeczeniach, przez co idea nie może oderwać się od rzeczywistości. Stwierdzenie: „najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma” (s. 276), przez słowo „jest” uobecnia to, o czym chce się powiedzieć, że nie istnieje. Mimo że nie odwołuje się poeta do konkretnego przedmiotu sztuki, to przypomnijmy w tym kontekście plastyczną realizację problemu nieobecności, a mianowicie *Przedmiot niewidzialny* Giacomettiego, znany też pod nazwą *Ręce trzymające pustkę*, nieodparcie kojarzący się z przedmiotem (martwym bratem), którego nie tuliła Antygona.

Druga część *Studium przedmiotu* korzysta z tekstu Malewicza *Suprematyzm*, w którym rosyjski malarz wyklada znaczenie swej bezprzedmiotowej twórczości. Porównajmy odpowiednie fragmenty. Herbert: „zaznacz miejsce / gdzie stał przedmiot / którego nie ma / czarnym kwadratem” (s. 277), Malewicz: „Żadnych »wizerunków rzeczywistości« – żadnych ideowych wyobrażeń – tylko pustynia!”; Her-

²⁰ Wiersz ten doczekał się obszernej interpretacji J. M. Rymkiewicza (*Krzesło*, „Twórczość” 1970, nr 1), dlatego też omawiam tu zagadnienia związane przede wszystkim z kontekstem malarskim i jego znaczeniem.

²¹ E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Kregi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 151–152.

bert: „będzie to / prosty tren / o pięknym nieobecnym // męski żal / zamknięty / w czworobok” (s. 277), Malewicz cytujący wypowiedzi widzów na temat swego obrazu *Czarny kwadrat na białym polu*: „Wszystko, cośmy kochali, zostało zaprzepaszczone: jesteśmy na pustyni... Przed nami widnieje czarny kwadrat na białym tle”²². I jeszcze jeden dłuższy, ale istotny fragment *Suprematyzmu*:

Ja również doznałem czegoś w rodzaju bojaźni, trwogi niemal, gdy okazało się, że trzeba opuścić „świat woli i wyobrażenia”, który otaczał moje życie i twórczość i w którego rzeczywiste istnienie wierzyłem. Ale napelniające mnie s z c z ę ś c i e m uczucie wywołane wyzwalającą bezprzedmiotowością porywało mnie głębiej w „pustynię”, gdzie tylko odczucie jest faktem...; i w ten sposób odczucie stało się treścią mego życia. To, co wystawiłem, to nie był „pusty kwadrat”, ale odczucie bezprzedmiotowości²³.

Wykorzystuje Herbert wskazówki Malewicza, wpisując je po sparafrazowaniu w tekst wiersza, ale tak, by ukazać stanowisko opozycyjne wobec suprematysty. Dla malarza bowiem dwie barwy obrazu nic nie znaczą, nie są ideami, dla Herberta przeciwnie: przewodnik, mówiąc, iż czarny kwadrat będzie trenem, „męskim żalem”, przydaje barwom znaczenie – czarny, malarski niekolor symbolizuje rezygnację ze wszystkich barw; poprzez metonimię oznacza śmierć i żałobę, dlatego w wierszu ma być, również poprzez metonimię, trenem, literacką formą wyrażania żalu po stracie kogoś bliskiego, „prostym trenem”, jak prosty jest kwadrat, w który wpisane zostaje abstrakcyjne uczucie żalu, odnajdujące swój Herbertowy, powściągliwy kształt. Parafrazując Malewicza: to, co radzi wystawić przewodnik – podmiot liryczny, to nie pusty kwadrat, ale odczucie bezprzedmiotowości, będące nie Malewiczowskim „szczęściem”, lecz Herbertowym żalem po „pięknym nieobecnym”. Postawa podmiotu lirycznego bliższa jest tu wypowiedziom widzów i krytyków *Czarnego kwadratu* niż wypowiedziom suprematysty.

Trzecia część przez wprowadzenie elementu działania w czasie i zdynamizowanie opisu, przy jednoczesnej werbalnej ekwiwalentyzacji „światów” dwu obrazów nie przedstawiających (w przypadku wiersza obraz *Czarny kwadrat* jest jeszcze przedstawiający), przerzuca pomost między *Czarnym kwadratem na białym tle* a obrazem *Białe na białym*, ukazując jego stawanie się.

teraz
cała przestrzeń
wzbiera jak ocean

huragan bije
w czarny żagiel

skrzydło zamieci krąży
nad czarnym kwadratem

i tonie wyspa
pod słonym przyborem [s. 277]

Usunięte tło, przedstawione na obrazie przez biel (drugi z dwu niekolorów), w wierszu przez abstrakcyjną „przestrzeń”, porównane zostaje do oceanu, czarny

²² K. Malewicz, *Suprematyzm*. Przeł. Z. Klimowiczowa. Komentarz E. Grabska. W zb.: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Wybór, oprac. E. Grabska, H. Morawska. Kraków 1963, s. 389–390.

²³ *Ibidem*, s. 390. Podkreśl. P. G.

kwadrat zaś dzięki metaforze przekształca się w „czarny żagiel”, przez podobieństwo do kształtu żagli antycznych, a następnie w wyspę; znaczenie czarnego żagla przywodzi na myśl historię Ajgeusa, w której żagiel tej właśnie barwy symbolizował śmierć. Czarny kwadrat zostaje zatopiony: białe nie-tło oblewające kwadrat, niczym ocean, „wzbiera” – z płaskiej tafli przemienia się w falujący, słony, kojarzący się z solą, ergo białą, ocean. „Skrzydło” – znów białej przez metonimię – zamieci zaczyna krążyć i obracać wokół własnej osi kwadrat, który, przesunięty o 45 stopni, zatrzymuje się i znika przysypany przez zamieć, zatopiony przez „słony przybór”; w ten sposób otrzymaliśmy poetycki obraz *Białego na białym*. Zważmy, że prezentacja procesu twórczego nie jest tutaj wobec obrazów Malewicza neutralna. Czarny kwadrat ulega z a g ł a d z i e w scenerii niebezpiecznej burzy z odniesieniem do symboliki czarnego żagla – mitologicznego znaku śmierci; wyspa, ostatnia enklawa bytu, niczym Atlantyda, idzie pod wodę.

W kolejnej części mowa jest o pustyni. Świat jeszcze-przedstawiony zostaje unicestwiony razem z „duchem bezprzedmiotowego odczucia, które przenika wszystko”²⁴ – czarnym kwadratem, zgodnie ze słowami Malewicza, tłumaczącego: „kwadrat = odczucie, białe pole = »nic« poza tym odczuciem”²⁵.

masz teraz
pustą przestrzeń
piękniejszą od przedmiotu
piękniejszą od miejsca po nim [s. 277]

Miejsce po przedmiocie, którego nie ma, zostało pochłonięte przez Nic. Ale owa matnia jest piękniejsza i od przedmiotu, i od miejsca po nim, dlatego jest to „biały raj”, „pusta przestrzeń” opierająca się uprzedmiotowiającej wyobraźni. Do czasu. Jeśli tam wejdiesz, zdaje się mówić poeta, jeśli wejdiesz do „raju wszystkich możliwości” i zaczniesz budować świat, rozpoczynając od dwu abstrakcyjnych wymiarów, jeśli krzykniesz „pion–poziom”, do rajy wtargnie obraz wyimaginowanej rzeczywistości – pion zamieni się w piorun, poziom w horyzont, dlatego:

możemy na tym poprzestać
i tak już stworzyłeś świat [s. 278]

– świat znany z percypowanej rzeczywistości, w którą uwikłana jest wyobraźnia²⁶. Zatem suprematystyczny postulat: „żadnych wizerunków rzeczywistości”, nie może zostać spełniony w języku ani poezji Herberta, ani tekstu Malewicza, jeśli przestrzeń oraz budulcem tego świata ma być czysta abstrakcja. Niemożliwa okazuje się też inna perspektywa: zawsze już jest to perspektywa związana z byciem tu oto.

Za ukryte motto kolejnej części wiersza można uznać wypowiedź André Bretona:

Trzeba było zdobyć świadomość, i to tak ostrą świadomość, zdrady rzeczy sensualistycznych, ażeby odważyć się na otwarte zerwanie z nimi, a tym bardziej z tym, w czym ich codzienny wygląd bywa propozycją łatwizny²⁷.

²⁴ *Ibidem*, s. 389.

²⁵ *Ibidem*, s. 392.

²⁶ Zob. Balcerzan, *op. cit.*, s. 152.

²⁷ A. Breton, *Nadrealizm i malarstwo*. Przeł. Z. Bieńkowski. Komentarz E. Grab-ska. W zb.: *Artyści o sztuce*, s. 474.

Aby stworzyć świat wartościowy –

sluchaj rad
wewnętrznego oka
nie ulegaj
szepotom pomrukowi mlaskaniu [s. 278]

Tylko suwerenna wyobraźnia, nie podlegająca naciskom konwencji, rzeczywistości, fałszywych mecenasów i pochlebców, może wykreować nowy przedmiot; jest bowiem jedynym miejscem własnym, które można obronić przed ingerencją z zewnątrz. Ale czy „wewnętrzne oko” jest z wyobraźnią tożsame? To raczej narząd czy też zmysł oglądający wyobraźnię, to rodzaj bramy, przez którą obraz przechodząc od wewnątrz staje się wyobrażony. I przed taką właśnie bramą, pośredniczącą w stawianiu się najpierw w wyobraźni, a następnie poprzez proces malarski lub poetycki odpowiednio na płótnie lub w wierszu – tłoczy się jeszcze „niestworzony świat”. Herbert przez synestezję (słuchać rad oka) skłania czytelnika, nie widza, do wsłuchania się w opis elementów „niestworzonej” rzeczywistości:

aniołowie oferują
różową watę obłoków [s. 278]

Cherubowie narzucają się zatem wyobraźni w otoczeniu nieodzownych i konwencjonalnych atrybutów malarskich przedstawień sakralnych. Aby móc jeszcze raz powrócić do obrazu, jak na rynku „oferują” swe tanie i opatrzone, wyidealizowane („różowe”) obłoki. Świat konwencjonalnych przedstawień próbuje przebić się z nieświadomości do wyobraźni, ale opisany w ten sposób przez Herberta, sprowadza się do rady: „nie wpuszczaj nikogo”. Ten sam mechanizm odnosi się do malarstwa pejzażowego: „drzewa wtykają” – jakby w nie swoje sprawy – „niechlujne” (epitet wskazujący na niski i znów ograny, prozaiczny motyw malarski) i, jakżeby inaczej, „zielone” włosy. Królowie zaś, próbując przekupić oko wewnętrzne, „zachwalają purpure” swych płaszczy i „każą trębaczom / wyzłacać” trąbki, których złoty blask mieni się na ich cześć. „Wyzłacać” można rozumieć metonimicznie jako związane właśnie z barwą instrumentu, ale jednocześnie z „wyzłacaniem” – granieniem na cześć, zdobieniem dźwięku „złotymi” ornamentami (trylami, mordentami, obiegnikami *etc.*). I „nawet wieloryb prosi o portret”. Raz jeszcze podmiot wiersza stawia tamę „niestworzonemu światu”, spina klamrą opis, mówiąc: „sluchaj rad wewnętrznego oka / nie wpuszczaj nikogo”. Powód odrzucenia konwencjonalnych przedstawień tkwi tutaj w światopoglądzie surrealistycznym.

Zadanie polegało na tym jedynie, aby [...] ustalić pomiędzy istotami i rzeczami, wydany-
mi jak na pastwę, na laskę obrazu, inne związki niż owe związki zwyczajowe i zresztą
prowizoryczne [...] ²⁸.

– pisał Breton w związku z kolażami Ernsta. Herbertowy król (malarstwo pod mecenatem), drzewo (malarstwo pejzażowe), aniołowie (malarstwo sakralne), wieloryb (proszący o portret), ukazane poprzez konwencje swych przedstawień, to Bretona „rzeczy sensualistyczne” o związkach zwyczajowych i prowizorycznych. Stu-

²⁸ *Ibidem*, s. 478.

dium wkracza w ostatnią fazę: stwarza nowy przedmiot w miejsce przedmiotu, którego nie ma. Ów nowy obiekt – zgodnie z radą podmiotu – wyciągnięty ma być z „c i e n i a przedmiotu / którego nie ma”, gdyż podążając za kontekstem Platoni-skim, przedmiot, którego nie ma, „przebywa” w świecie idei.

wyjmij
z cienia przedmiotu
którego nie ma
z polarnej przestrzeni
z surowych marzeń wewnętrznego oka
krzesło [s. 279]

Ale wynikające z tekstu wiersza sensory sugerują, że oko wewnętrzne ogląda świat niematerialny, jest „okiem duszy” i wyobraźni, poznającym niezmysłowo. Może więc ono oglądać „cień przedmiotu / którego nie ma” w rzeczywistości. Skoro szukam nowego modelu – gdyż stary został ostatecznie zakwestionowany przez ruchy awangardowe, w tym abstrakcjonizm i suprematyzm – to modelem może być tylko przedmiot odnaleziony w świecie wewnętrznym. Nakaz podmiotu lirycznego można rozumieć także ogólniej, odnosząc go do utrwalonych w języku związków frazeologicznych: wyjść z czyjegós cienia, być w czyimś cieniu. Krzesło stojące w cieniu przedmiotu, którego nie ma, poprzez w y j ę c i e go z tego obszaru, uwolnienie od bycia w cieniu, pojawia się w pierwszym planie. Nie jest, jak się zdaje, tak, że to czarny kwadrat – cień – zrodził nowy przedmiot. Jak już wcześniej ustaliliśmy, czarny kwadrat zniknął. Jeśli był zatem znakiem po przedmiocie nieobecnym, to to, co po nim zostało, jest – interpretując za Platonem i tekstem Herberta – białym kwadratem na białym polu, czyli Malewiczowskim *Białym na białym*.

Kreacja ma nastąpić na nowych zasadach i na przekór temu, co przedmiot pochłonęło: „z polarnej przestrzeni”, czyli po prostu białej („polarność” rozumiana jako znak tego właśnie koloru), z „białego raju”. Owe zasady zakorzenione są znów w surrealizmie, przez co zanegowany jest szereg „dyrektyw” dawnej sztuki, której celem było naśladownictwo, w rozumieniu Platonińskiej *mimesis*. Herbert w tym względzie słucha Bretona, który pisał:

w oczach artysty świat zewnętrzny stał się nagle pustynią, a przedmiot zewnętrzny, zdyskredytowany, odarty z wszelkiej wagi w swym konwencjonalnym kształcie, po prostu nagle przestał istnieć. W latach 1918–1921 na najbardziej wysuniętym, najsłabszym froncie poszukiwań artystycznych model przeżywa absolutny kryzys i prawie zupełnie zanika. Modelu dawnego, wziętego ze świata zewnętrznego, już nie ma i być nie może. Ten, który po nim nastąpi, model wzięty ze świata wewnętrznego, nie został jeszcze odkryty²⁹.

Cóż zatem robi Herbert? Odkrywa ów model i obiektywizuje go językowo w tekście wiersza, nakazując także czytelnikowi podjęcie „rzeczywistej” materializacji przedmiotu, choć można czytać nakaz podmiotu lirycznego jako zachętę do wyobraźniowej kreacji. Dzieje się to w momencie, w którym mówiący przewodnik radzi: wyjmij krzesło, a czytelnik, poprzez wyobrażenie, kreuje wygląd obiektu, który jest „piękny i bezużyteczny” i na który, za kolejną radą, kładzie „zmiętą

²⁹ A. Breton, *Geneza i perspektywa nadrealizmu*. Przeł. Z. Bieńkowski. Komentarz E. Grabska. W zb.: *Artyści o sztuce*, s. 485.

serwetę”. Zapewne obrazowe możliwości poezji są dużo bogatsze, ale nakaz mówi wyraźnie, by nowy przedmiot powstał „z surowych marzeń”, aby było to właśnie pospolite krzesło. Nie jest to zatem fantazja surrealisty, dzięki której powstały nowe kreacje, jak w wierszach *Stół-wilk* Victora Braunera czy *Futrzana filiżanka* Meret Oppenheim. Obiekt Herberta to efekt wyobraźni powściągliwej, zahamowanej, której celem nie jest szokowanie, lecz oswajanie na nowo rzeczywistości.

Przedmiot codziennego użytku ma być „piękny i bezużyteczny / jak katedra w puszczy”, która dzięki takiemu obrazowi poetyckiemu staje się rodzajem „przedmiotu” surrealistycznego. Idzie więc nie tyle o antyreligijny charakter sztuki nadrealistów, ile o wyraziste zaakcentowanie zderzenia dwu przestrzeni, co ma charakter jawnej ironii. Katedra w puszczy, prócz tego, że jest świątynią bez wiernych, jest budowlą artystyczną, której nie można ani zobaczyć, ani zwiedzić, co dla Herberta musi być oczywistym nonsensem. Jakby za głosem Bretona krzesło staje się, poprzez eksterioryzację modelu wewnętrznego z nieświadomości i rzutowanie w wyobraźnię, świadectwem „percepcji wewnętrznej” oka wewnętrznego³⁰.

połóż na krzesło
zmiętą serwetę
dodaj do idei porządku
ideę przygody [s. 279]

Mimo powściągliwości kreacji zachowane zostają dyrektywy nadrealizmu: połączone w jeden przedmiot składniki pochodzą z dwu odrębnych, nieopozycyjnych wprawdzie, ale względnie odległych przestrzeni. Płaszczyzną zaś (pozornego) nieporozumienia – konieczną, by doszło do powstania przedmiotu surrealistycznego lub kolażu – jest w tym przypadku wyobraźnia. Nie idzie tutaj jednakże o sztuczki wyobraźni. Przedmiot, poprzez przypisanie mu idei, przestaje być obiektem porządku wyłącznie artystycznego czy antyartystycznego i staje się świadectwem porządku ontologicznego, ufundowanego na podwalinach sztuki. Poeta mówił:

W okresie kiedy wszystko szalalo, zmienialo się, ja zwróciłem się do przedmiotów, żeby stworzyć sobie taką prywatną ontologię. [...] Ja jestem za wartościami. One muszą być stałe, nie można powiedzieć: „A, żyjemy w innej epoce, to wszystko się zmieniło”. Coś musi być stałego, bo wtedy ruch nie ma sensu³¹.

Opierając się na tej wypowiedzi możemy stwierdzić, że *Studium przedmiotu* to zapis procesu twórczego sztuki, zapośredniczony w manifestach artystycznych, ale wyrażający projekt filozoficzny, którego reprezentantem jest krzesło ze zmiętą serwetą, godzące dwie przeciwstawne perspektywy: porządku i przygody, tzn. niespodzianki, tego, co nie poddaje się przewidywalności i jest symptomem chaosu. „Idea przygody” obrazowo przedstawiona została przez „zmiętą serwetę” (jej przypadkowe załamania oraz umieszczenie w niespodziewanym miejscu).

Tak skonstruowany przedmiot nabiera ponownie znaczenia religijnego. Przedmiot radzi: „niech ma oblicze rzeczy ostatecznych”. Nie znaczy to, by przedmiot był „samoistnie” rodzajem nowego absolutu; wagę tę należy mu dopiero przypisać, zgodzić się na nią, przyznać mu („niech ma”) tę funkcję. Znaczy to, że stanie

³⁰ Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1985, s. 212.

³¹ Cyt. za: Górczyńska, *op. cit.*, s. 163.

się on wartością nie dlatego, że już ją posiada, lecz stąd, że wartościowość tej nowej wartości zostanie mu nadana na podstawie woli. Krzesło ma być więc świadectwem i dowodem wiary w możliwość istnienia; jest wyznaniem i celem wyznania zwerbalizowanym przez Herberta w tekście jako konkretne pragnienie:

prosimy wypowiedz o krzesło
dno wewnętrzznego oka
tęczówkę konieczności
źrenicę śmierci [s. 279]

Miejsce inwokacyjnego: „O, Panie!”, zajmuje zwrot skierowany do wyobrażonego przedmiotu ze świata ludzkiego. W podzięcie za akt kreacyjny krzesło teraz zaświadczyć ma o istnieniu tego, co je do bycia przywiodło – „oka wewnętrzznego”. I zaświadcza z medyczną dokładnością dno, tęczę i źrenicę, którym przypisane są funkcje swoistego widzenia granic. Między nimi rozciąga się możliwość istnienia – między dnem oka a czarną źrenicą śmierci. „Konieczność” widzenia i stworzenia przedmiotu jest próbą ocalenia tego, kto widzi: bo jeśli nie ma nic, to co zaświadczy o byciu? W przytoczonej już rozmowie z Renatą Górczyńską poeta ujął to następująco:

robić studium przedmiotu, nie siebie, kontemplować coś, co jest poza mną. Kontemplować, to znaczy rozważać, chłonąć oczami, doznawać jakichś dziwnych przeżyć, że jest coś poza mną. To zdziwienie filozoficzne, że coś jest, tak jak ja jestem³².

Innymi słowy, *Studium przedmiotu*, wykorzystując teksty o sztuce i czyniąc sztukę polem swych odniesień, ukazuje konieczność stworzenia nowego przedmiotu, by filozoficzne zdziwienie nie stało się przerażeniem, że – parafrazując słowa Herberta – skoro nic nie ma, to nie ma i mnie, tzn. że nie mam możliwości odnalezienia gruntu dla swego bytu. Postawa podmiotu nie jest, jak się zdaje, jednoznaczna. „Najpiękniejszy jest przedmiot, którego nie ma” – to zapewne zwrot ironiczny. Wyrażona w zakończeniu prośba – wyróżniona przesunięciem graficznym tekstu – także nosi cechy autoironii, wynikającej ze świadomości prowizorycznego statusu wyobrażonego przedmiotu: bóstwa, gwaranta porządku. Ironia płynie także z faktu, że w istocie nie dokonana została żadna zmiana: w miejsce przedmiotu, którego już nie ma, intronizowany został przedmiot surrealistyczny, którego celem jest zasłonięcie bezcielesnej pustyni³³.

Problem przedstawiony w *Studium przedmiotu* znalazł inną realizację w tym samym tomiku wierszy: w utworze *Czarna róża*, który nawiązując do założeń Strzemińskiego i jego teorii widzenia – nie do konkretnych obrazów – przedstawia zapis wyobrażonej percepcji powidokowej i przypisując jej znaczenie związane z wojną (a także z postulatem odbudowy rzeczywistości) wprowadza za pośrednictwem sztuki problemy ontologiczne. W wersji poetyckiej tej teorii powidokowi przydane są znaczenia związane z obrazem wojny: silnym źródłem światła jest nie słońce, lecz białe wapno, używane do przysypywania zbiorowych mogił, a płaszczyzną, na której powstaje powidok – substancja powietrza, dająca jakby oddech i paradoksalnie ożywiająca czarną, bo wypaloną w oczach przez wapno,

³² Cyt. jw.

³³ Prezentuję tu interpretację odmienną niż Rymkiewicz (*op. cit.*, s. 88), który uważa, iż Herbert, dając się uwieść „szatanowi poezji”, zapragnął osiągnąć kreacyjnych możliwości Boga.

różę. Spalony symbol piękna pojawia się w miejscu dawnego „centrum”, czyli słońca („pośród chaosu planet”, s. 239), stając się miejscem, wokół którego – lub z którego – trzeba odbudować świat. Podmiot liryczny, jak w *Studium przedmiotu*, zwraca się wprost do czytelnika: „dmuchając w małą fujarkę wyobraźni / wyprawdaj / kolory” (s. 239), a z nich przedmioty. Stwarzanie takie zachowuje zatem porządek malarski, w którym istnienie przedmiotów zależne jest od rysunku i koloru właśnie. Kolejny raz zatem sztuka jest nie tyle przedmiotem opisu walorów estetycznych, co narzędziem krytyki – nie w sensie negacji – rzeczywistości.

Poezja wobec sztuki

Przywołane wiersze, jako świadectwo wyobraźni powściągliwej, potwierdzają opinię Barańczaka o „antytetycznym mechanizmie wyobraźni poety”³⁴, operującego najczęściej oksymoronem, antytezą, i paradoksem, budującego świat „malarski” przez opozycje. Wydaje się przeto, że autor tekstu *Dlaczego klasycy* nie tyle maluje, ile rysuje słowem. „Wiersze o obrazach” Herberta rządzą się tymi samymi prawami co wiersze o innych przedmiotach, częstokroć powtarzają sensy wcześniej wyrażone, czyniąc to w nowy sposób i za pośrednictwem sztuki. Przyczyny tego stanu rzeczy rozjaśnia nieco sam poeta:

najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przeźroczystości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczystość semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczany i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem na rzeczywistość³⁵.

Herbert cenił poezję – co wynika z tego fragmentu – „niepoetycką”, której język funkcjonuje jak gdyby poza poetyckością, tzn. skupia się na tym, co, a nie jak jest komunikowane, niczym w zwyczajnej, komunikacyjnej funkcji języka. Ale cytowany fragment, odczytany literalnie, sprzeczny jest ze świadectwem, jakie przynosi poezja autora *Przesłania Pana Cogito*. Sprzeczność powstaje na poziomie języka. Otóż jeśli dosłownie rozumieć sformułowanie: „Słowo jest oknem na rzeczywistość”, to musielibyśmy uznać, że funkcję słowa stanowi m i m e t y c z n e o p i s y w a n i e r z e c z y w i s t o ś c i, że opis jest celem absolutnym, przez który czytelnik „widzieć” ma to, co pozajęzykowe, czyli realnie istniejące przedmioty. Jednak wiersze temu przeczą. Rzeczywistość musimy rozumieć tutaj nie jako zbiór przedmiotów i zjawisk, ale jako r e l a c j e między elementami zbioru zwanego rzeczywistością. Słowo prowadzi do sposobów, warunków i związków istnienia. Idzie raczej o Norwidowe: „odpowiednie dać rzeczy słowo”, o sens rzeczy, czyli precyzyjne uchwycenie komunikowanego pojęcia, bo też, jak zauważa Ewa Wiegandtowa, język poety jest językiem pojęciowym³⁶, prowadzącym nie do „sztuczek wyobraźni”, ale do filozoficznego dyskursu. Wyjaśnia to Herbertowe

³⁴ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa–Wrocław 2001, s. 105.

³⁵ Z. Herbert, *Poezja wobec współczesności*. W: *Poezje*, s. 8. Tekstowi temu, opublikowanemu wcześniej w „Odrze” (1972, nr 2), a tu pełniącemu funkcję wstępu do edycji, autor nadał rangę komentarza do całej swej twórczości poetyckiej.

³⁶ E. Wiegandtowa, *Eseje poety*. W zb.: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandtowa. Poznań 1995, s. 228.

uwielbienie tłumaczenia *idem per idem* (*Pan Cogito i wyobraźnia, Raport z obłąkanego miasta*), którego wynikiem są suche, pozbawione ornamentu poetyckiego opisy. Postulat ten w odniesieniu do sztuki wyraził Herbert w wierszu *Dlaczego klasycy*, a jego spełnieniem są te „wiersze o obrazach”, które przyjmując rolę nawiązania pretekstowego przywołują dzieło sztuki i werbalizując je w możliwie najprostszy sposób komunikują odczytane przez poetę sensy, przez co jego język poetycki nie oddaje różnicy między malarskimi poetykami. Herbert niemal całkowicie zarzuca tworzenie ekwiwalentów stylów malarskich za pośrednictwem środków poetyckich, na rzecz – jak ma to miejsce w wierszu *W pracowni* – „gromadzenia” słów oznaczających przedmioty, które w tym przypadku nie kojarzą się z pracownią romantycznego artysty (czajnik, przydeptane kapcie, okulary), oraz użycia konwencji baśniowej. Przykładowo: poeta nie przedstawia „fantazji dobroduszej” poetycko, lecz wprost nazywa ją tym właśnie określeniem i podaje jej świadectwa: malarz „podpiera człowieka radością”, „kwiat patykiem”, ale działania opisane w ten sposób przez poetę mogą jednocześnie odnosić się do wielu stylów malarskich. Dlatego też o stylach malarskich u Herberta możemy mówić w sensie użycia konwencji literackiej bądź nazywania przedmiotów, sytuacji, zjawisk adekwatnych do sposobu przedstawienia (przez konwencjonalną przyległość słowa do obrazu), a więc o stylu informuje nas wybór elementów, a nie sposób oznaczania.

Trzeba także zauważyć, że bardzo często obraz jest jednym z wielu tekstów, do których nawiązywał Herbert w swych wierszach o sztuce, i że to owe teksty werbalne, na równi z samym malarstwem, podpowiadały jego wyobraźni, jak interpretować poetycko malowidło. Mówiąc:

Żeby zrozumieć dzieło sztuki, trzeba z artystą nawiązać rozmowę, trzeba niejako z nim współpracować. Rozmowa ta wtedy będzie ciekawa i kształcąca, jeśli będziemy mieli choć minimalną wiedzę o epoce, w której twórca działał³⁷.

– nie tylko dał poeta świadectwo szacunku dla artysty i genezy dzieła, ale ujawnił rzecz charakterystyczną dla całej swej twórczości związanej ze sztuką. Jest ta twórczość w wielu miejscach świadectwem znawstwa epoki, tekstów o obrazach i artystach, które w sposób zasadniczy ważą na Herbertowej interpretacji, charakterystyce malarstwa i osoby twórcy. Wiersze Herberta nie są więc zapisem wyłącznie tego, co zobaczone lub raczej – co właśnie percypowane, lecz tego, co przeczytane i zrozumiane. Nie ma też dla tekstu poezji większego znaczenia, czy nawiązuje on dialog z oryginałem czy z kopią, z przedmiotem artystycznym czy z jego reprodukcją. Herbert-poeta nie jest malarzem słowa i eksploatatorem wyobraźni, ale erudyta, który swą interpretację („dialog” z innym prowadzący ku r o z u m i e n i u) osadza w rozmaitych tekstach kultury. Wydaje się przeto, że ważniejsze były dlań sensy wynikające z malarstwa niż same wyglądy estetyczne. Stąd też uprzywilejowanym sposobem prezentacji jest opis interpretujący, wykorzystujący enumerację, polegający na selektywnym wprowadzaniu do tekstu przedmiotów przedstawionych na obrazach, pomijaniu innych oraz na przydawaniu im znaczeń zgodnych z projektowanym sensem utworu. Sens ten jest najczęściej podyktowany ogólną wymową dzieła artystycznego, a raczej jego rozumieniem przez poetę.

³⁷ Z. Herbert, *Trudne pojęcie piękna*. W: *Węzeł gordyjski*, s. 335.

Zasada ta odnosi się także do imitowania wyglądom: pojawiają się one wtedy, gdy przez kreację słowną mogą być nośnikami znaczeń adekwatnych i spójnych ze znaczeniem całości utworu.

Poezja Herberta jako rysowanie słowem, choć oparta na opozycjach, nie oznacza operowania antynomiami „czarno-białymi” o raz ustalonym znaczeniu. W utworze *W pracowni* „zmarszczone czoło” obliczającego Boga jest obrazowym przedstawieniem kreacji świata na zasadach rozumu i obraz ten uzyskał walor (ironicznie) negatywny („świat doskonały w którym niestety nie można mieszkać”). Podobny obraz odnajdujemy w wierszu *Tomasz* (z tomiku *Epilog burzy*) o *Niewiernym Tomaszu* Caravaggia, w którym sceptyczne „czoło w bruzdach” zaświadcza o wątpleniu w prawdę nie poznaną zmysłowo i ma ono wyraźnie walor dodatni; ten sam obraz w dwu różnych utworach może pełnić odmienne funkcje znaczeniowe.

Analizowane przeze mnie wiersze odnoszą się do dzieł różnych epok, stylów i prądów artystycznych, nie faworyzując wyraźnie żadnej z poetyk. Błędem byłoby sądzić, iż „tłusta i niezbyt ładna” Mona Liza oznacza negatywny stosunek poety do dzieła Leonarda i malarstwa renesansowego, a przechodzenie w *Studium przedmiotu* od suprematyzmu do surrealizmu negacją malarstwa abstrakcyjnego i opowiedzenie się po stronie dokonań nadrealistów. Stosunek Herberta do sztuki ewoluował i jest raczej procesem niż stałym od początku działalności literackiej poglądem z jasno wytyczonymi podziałami na nurty i kierunki. O stosunku do sztuki decydują indywidualne cechy konkretnego dzieła, lecz nie przesądza to o ogólnej ocenie poetyki, nurtu lub stylu. Mówiąc o *Studium przedmiotu* jako procesie wychodzenia ze świata abstrakcji geometrycznej, trzeba zaakcentować nie tyle negowanie abstrakcji, co przesilenie tego nurtu i sam postulat przewyżczenia problemu granicy, do której doszedł swym obrazem *Białe na białym* Malewicz, oraz konieczność rozwoju i ewolucji sztuki. Rady „wewnętrznego oka” dotyczące się dawnych konwencji malarskich, które trzeba w jakiś sposób pokonać nowym malarstwem, mogą w 1961 r. odnosić się także do kwestii nieprzedstawialności, trwającej bez mała pół wieku. W artykule Przybosia *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?* pojawiają się dwie propozycje: pierwsza to malarstwo Strzemińskiego, druga zaś związana jest z Henrykiem Berlewim³⁸. Herbert znał tekst autora *Śrub* i ustosunkował się do niego w artykule *Po wystawie nowoczesnych*. W artykule tym uznaje owe propozycje za, jak to określa, „godne zastanowienia”, jednakże nie podaje własnego rozwiązania kwestii nieprzedstawialności ani też nie podpisuje się ostatecznie pod postulatami Przybosia³⁹. Istotne jest to, że Herbert pojmował owo wyjście z abstrakcji w szerokim i „mocnym” sensie, tzn. od abstrakcji do konkretności, jako powrót do rzeczywistości, a przecież ani Strzemiński, ani Berlewi „rzeczywistości” nie malowali⁴⁰. Trzeba jednak pamiętać, że jeszcze przed zatwierdzeniem na zjeździe katowickim Związku Polskich Artystów Plastyków (27–29 VI 1949) realizmu socjalistycznego jako jedynej słusznej poetyki twór-

³⁸ J. Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?* „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45, s. 5. *Studium przedmiotu* po raz pierwszy wyszło drukiem w „Życiu Literackim” (1961, nr 36), cztery lata po artykule Przybosia.

³⁹ Z. Herbert, *Po wystawie nowoczesnych*. „Twórczość” 1958, nr 1, s. 193–194.

⁴⁰ Wiegandtowa (*op. cit.*, s. 220) uważa, iż *Studium przedmiotu* i eseje poety są apelem o „powrót sztuki XX w. do zasady (nie stylów) mimetycznej kreacyjności”.

czej, w okresie tzw. sporu o realizm⁴¹, awangarda (a zwłaszcza abstrakcjonizm) była tym kierunkiem w malarstwie, który opierał się narzucanym coraz bardziej stanowczo dyrektywom, stając się dla jednych oazą wolności artystycznej, podejmującej czysto plastyczne zadania, dla drugich niebezpiecznym polem działania wrogich sił reakcji. W okresie socrealizmu awangarda milknie, znika z wystaw i galerii, a abstrakcyjne malarstwo trafia „do szuflady”. W *Liście do Tadeusza Boruty* Herbert wspomina:

W czasach socrealizmu, wyrzucony, czy raczej dobrowolnie rezygnując z uczestnictwa w życiu artystycznym, pisywałem recenzje plastyczne, próbując zwalczać socrealizm opowiadałem się (trochę wbrew sobie) za malarstwem abstrakcyjnym. W owych czasach była to forma sprzeciwu wobec Rokossowskiego na koniu, radosnych dojarek, Lenina w Poroninie. Ale w gruncie rzeczy marzyłem o czasach, kiedy młodzi ludzie przywrócą należne miejsce najbardziej ciekawemu i niewyczerpanemu tematowi – ludzkiego ciała⁴².

Można akcentować „trochę”, osłabiając „wbrew sobie”, lub podkreślać „wbrew sobie”, osłabiając „trochę”, ale wydaje się, że to wtrącone zdanie, jako całość, doskonale oddaje ówczesną sytuację odbiorcy malarstwa polskiego, a także niewdzięczną konieczność wprzęgnięcia sztuki w kierat kontestacji *de facto* ideologicznej. Jest to więc wybór podyktowany przekonaniem nie tyle artystycznymi, co etycznymi; musiał poeta czuć związek z „nowoczesnymi”, będąc jak oni wyłączonym z życia kulturalnego. Kiedy „odwilż” stała się faktem, można było na nowo podjąć przerwany proces rozwoju malarstwa. I w tym sensie *Studium przedmiotu* trzeba traktować jako postulat „wyjścia z abstrakcji” ku rzeczywistości i ku – jak mówi poeta – „tematowi ludzkiego ciała”. Pozostaje pytanie „jak?” Tego Herbert nie rozstrzyga, niczego nie podpowiada, świadomy zapewne trudności realizacji tematu, jeśli ma on być ukazany w nowy, nie powtarzający poprzednich rozwiązań sposób. Okres „odwilży” jest też momentem zwrotnym dla „malarskiej” przygody poety: w 1958 r. wyjeżdża on z kraju i poznaje arcydzieła dawnego malarstwa europejskiego, czego efektem będą zbiory znakomitych esejów, ale także coraz częstsze pomijanie w artykułach i całkowite porzucenie w esejach sztuki nowoczesnej. Ale czy jest to moment zmiany poglądów wobec awangardy? O stosunku Herberta do przedmiotu artystycznego decydują indywidualne cechy dzieła, a w kontekście nawiązań poetyckich – nie tyle jego estetyka, co znaczenie i walory etyczne. Ta właśnie perspektywa pozwala wyjaśnić sprzeczność w stosunku do dwu awangardowych instalacji, o których traktują *Nic ładnego* i *Przesłuchanie anioła* (o instalacji Władysława Hasióra pod tym samym tytułem). Oba obiekty sztuki powstały, co prawda, z „gotowych” elementów, na podobnych zasadach, ale instalacja „pana artysty” jako pusty gest przedstawiała świat uproszczony i miała dowodzić jedynie talentu twórcy. W przypadku Hasióra natomiast decydującą rolę odegrała spójna, ekspresyjna wizja cierpienia. Opowiadał się poeta za tą częścią sztuki awangardowej, która przynosi prawdę o świecie takim, jakim go sam rozumiał, i światopogląd nie był tu bez znaczenia. Jest to więc kryterium subiektywne

⁴¹ Zob. A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Wrocław 1983, s. 24–39. Zob. też: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988, s. 27–69.

⁴² Cyt. za: J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2002, s. 249, przypis. Pierwodruk *Listu*: „Arkusz” 1999, nr 1.

i polega raczej na zbieżności poglądów artysty i poety – nośnikiem poglądów jest dzieło – niż na świadomym narzucaniu przez Herberta własnych sensów. Narzucenie takie ma miejsce w *Monie Lizie*, ale jak starałem się wykazać, jest ono swoistą mistyfikacją. Wynika stąd, że sztuka nie jest działalnością bezcelową czy też działalnością polegającą wyłącznie na wywoływaniu w widzu przeżyć estetycznych. Piękno sztuki ma być środkiem do wyrażania sensów pozaplastycznych, ogólnych, które widz wyinterpretowuje z dzieła – ich zapisem są wiersze. W procesie interpretacji nie da się zawiesić swojego „ja” – jak chciał Kant – zatem należy je „zwrócić” w stronę przedmiotu artystycznego, otworzyć się na „dialog” z nim, a nie wsłuchiwać się w swój monolog.

Piękno w poezji Herberta związane jest ze światem sensualnym, apelującym przede wszystkim do zmysłu wzroku. Przechodzenie od malarstwa nieprzedstawiającego do malarstwa figuratywnego może świadczyć o postawieniu sztuce zadania ukazywania piękna widzialnego świata tu oto, w przeciwieństwie do Pięknego Obiektywnego, mającego przeświecać przez formy dzieła. Wydaje się, że Herbert nie chce się wypowiadać o Pięknie Obiektywnym, transcendentnym, do którego brak dostępu zmysłowego. Pamiętamy, że jedynie abstrakcyjny „przedmiot, którego nie ma”, jest piękny w najwyższym stopniu. To, co przedstawia artysta, musi pogodzić się z pięknem ziemskim, czyli nieobiektywnym, niedoskonałym, gdyż tylko ono jest mu dostępne. Ale można mówić o takim rodzaju „obiektywnego” piękna u Herberta, jakim jest intersubiektywne, nieświadome i przyrodzone wszystkim ludziom piękno estetyczne, uaktywniające się bądź pozostające w uśpieniu, gdy widz wchodzi w dialog ze sztuką. Może być ono rozwijane przez kontakt z dziełami, może też pomóc w weryfikacji tego, co piękne, i tego, co piękne nie jest. Poeta, próbując nawiązać rozmowę z czytelnikiem wierszy o sztuce, prowadząc go i doradzając, tworzy najmniejszą wspólnotę przekonań, opierającą się relatywizmowi i skrajnemu subiektywizmowi. W szerokiej kategorii estetycznej mieszczą się przedstawienia, które można by określić mianem przerażających (*Przesłuchanie anioła*), naiwnych (malarstwo Nikifora) i prymitywnych (twórczość Gauguina), słowem: przedstawienia różne i niekoniecznie mające – co wynika z Herbertowych interpretacji – budzić w widzu przyjemność. Ponadto różnorodność malowideł świadczy o tym, że piękno nie jest związane z mimetyzmem pojętym po platońsku jako kopiowanie, ale raczej z arystotelesowskim prawdopodobieństwem. Artysta o tyle naśladuje – w ujęciu Herberta – o ile czerpie z „rzeczywistości”. Jednak by wizja była przekonująca dla poety, musi być poprzez oko, umysł i fantazję (wyobraźnię) *p r e k s z t a ł c o n a*, dzięki czemu uzyskuje niepowtarzalne, oryginalne piętno konkretnego człowieka, z którym poeta „rozmawia”. Naczelną bowiem zasadą wierszy o sztuce jest dialog z Innym. Spośród trzech wymienionych elementów przetwarzających rzeczywistość w artystyczną wizję najistotniejsza wydaje się fantazja, niosąca poecie informację o wrażliwości i umysłowości twórcy. Zauważmy, że sam umysł – „mądra mina” artysty z *Nic ładnego* – jako źródło modyfikacji artystycznej zostaje zanegowany. Brak też przykładów wierszy, które opisywałyby lub interpretowały impresjonistyczną sztukę oka. Dlatego też wypośrodkowanie, połączenie wymienionych elementów może – nie musi – zagwarantować sukces artystyczny, pod którym podpisałby się poeta.

Warunki powstania oraz status „wierszy o obrazach” Herberta wynikają zasadniczo z dwóch rzeczy. Po pierwsze, obraz dla poety jest „generatorem” sensu,

miejszem objawiania się prawdy o świecie, doświadczaniem mowy Innego, z którym nawiązać trzeba dialog, by uczestniczyć, choćby w niedoskonały sposób, w niedoskonałym porządku. Po drugie, wiersz – poświadczając „niepewną jasność” objawienia, komunikowaną werbalnie przez tekst – podporządkowany jest dyrektywie powściągnięcia opisu, rezygnacji z ornamentu, zatem częściowemu odejściu od wyglądu, i skupieniu się na znaczeniu dzieła sztuki, które stanowi wynik interpretacji widza-autora wierszy. Owo znaczenie wyrażane jest w możliwie najprostszym sposobie po to, by nie zostało przesłonięte przez nadmiar poetyki, co nie znaczy, że możliwe staje się jej całkowite pominięcie i że Herbert odnalazł sposób na obiektywne uchwycenie jakiegoś zdarzenia. Powściągliwa relacja Tukidydesa w wierszu *Dlaczego klasycy* jest aprobowana przez poetę ze względów etycznych, a nie dla adekwatnego ujęcia „faktu” w opowieści. To samo znaczenie ma – widoczny niemal we wszystkich „wierszach o obrazach”, prócz *Mony Lizy* i *Uśnięcia* – spokojny, reportażowy, chłodny ton poety.

Przytoczmy kilka fragmentów egzemplifikujących i rozjaśniających te wnioski:

Pisząc nie staram się zadziwić czytelnika bogactwem porównań, niezwykłością języka czy wyszukaną rytmiką i o b r a z o w a n i e m. Chciałbym, aby w moich wierszach słowa, ich układy były przejrzyste. [...] To znaczy, żeby nie zatrzymywały uwagi czytelnika, żeby nie zmuszały go do okrzyku „Och, cóż to za majster”, ale żeby w sposób możliwie czysty i przejrzysty ukazywały rzeczywistość⁴³.

Znam dobrze, nadto dobrze, wszystkie męki i daremny trud opisywactwa, a także zuchwałość tłumaczenia wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisane są wyroki sądów i powieści miłosne⁴⁴.

Po spotkaniu z podważającym wartość malarstwa Gombrowiczem pisze Herbert o „rozmowie” z jońskimi filozofami:

Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kielkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypily do końca całej krwi rzeczywistości⁴⁵.

A w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (z tomu *Raport z obłąkanego miasta*) czytamy:

– dziękuję Ci że dzieła stworzone ku chwale Twojej
udzieliły mi cząstki swojej tajemnicy [s. 449]

Tekst sztuki przekazuje tajemnicę w „rozmowie”, a zatem on sam pobudza do dyskusji, ale zawsze „oczekuje” twórczej, nie biernej, postawy odbiorcy. Wyrażona przez poetę w pierwszym cytacie chęć prostego komunikowania istnienia rzeczy jest w zasadzie oznaczeniem granicy między opisem wyglądu malarstwa a jego interpretacją, granicy, która dzieli bogate malarskie opisy w esejach i skąpe opisy w poezji⁴⁶. Wynika to, jak można sądzić, z różnych ról obu rodzajów literackich u Herberta. Esej nie wymagał od swego twórcy zarzucenia poetyzowania i roz-

⁴³ Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*. W: *Węzeł gordyjski*, s. 51. Podkreśl. P. G.

⁴⁴ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*. Wyd. 2. Wrocław 1998, s. 109–110.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 110.

⁴⁶ Różnicę tę wykazała B. Carpenter (*Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*. Przel. M. Heydel. W zb.: *Poznawanie Herberta 2*. Wybór, wstęp A. Franaszek. Kraków 2000, s. 219).

budowanych opisów, natomiast w poezji bliżej Herbertowi do Różewicza niż do Harasymowicza i Gałczyńskiego. Ponadto sztuka, podobnie jak mit, jest dlań narzędziem „krytyki” rzeczywistości. Dlatego też w prozie mógł bez przeszkód, w miarę umiejętności, chwalić piękno sztuki, opisywać wygląd dzieła, jego genezę, życiorys twórcy, odwołując się do rozmaitych tekstów. Kiedy wprowadza sztukę do poezji, cała jego wiedza o danym obrazie i malarzu zostaje skumulowana w jednym tekście i natychmiast zauważamy rezygnację z ornamentu oraz powściągliwość słowa, co oznacza, że ważne będą przede wszystkim sensy, a opis ma być środkiem do celu, w możliwie najmniejszym stopniu przesłaniającym znaczenie komunikatu. Tak też należy rozumieć związek prawdy i piękna w twórczości autora *Potęgi smaku*. Nie idzie tu o epifanię Prawdy Absolutnej, ale raczej o epifanię prawdy rzeczywistości, w której się uczestniczy⁴⁷. Poeta staje się w momentalnym akcie epifanii uczestnikiem „prawdy” i jakkolwiek niepełnej, ułamkowej, do końca niepojętej, to pozwalającej prowadzić dialog ze sztuką i, potwierdzając ją, zaświadczać o jej istnieniu i znaczeniach, a przez to rozważać zdestabilizowany świat wartości, choćby na moment wartości te tworząc w tekście. Kiedy Herbert natknął się na *Martwą naturę z wędzidłem*, doświadczył takiego właśnie objawienia:

Od razu pojąłem, choć trudno byłoby to racjonalnie wytłumaczyć, iż stało się coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł. [...] Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie⁴⁸.

Obraz przemówił, nie ujawniając do końca swej tajemnicy. W poezji otrzymujemy świadectwa takich uniesień, ale bez ich werbalizacji. Dlatego pisze Herbert o „niepewnej jasności” (*Pan Cogito i wyobraźnia*), gdyż nigdy-już jasność (światło) nie będzie poznana, między nią a nami istnieje przecież „wielka przepaść” (*Struna, Struna światła*), możliwe jest wyłącznie kalekie, sprzeczne i niepewne objawienie. Dialog ze sztuką to dialog z rzeczywistością, a jego celem jest ustanowienie względnie stałych i rozpoznawalnych z nią związków. To próba zrozumienia także warunków bycia tu oto, by możliwe było ustalanie i poruszanie się wśród wartości. Poprzez obrazy właśnie interpretuje poeta Innego, a przez to siebie i świat. Rzecz znamienita, że gdy Herbert-sceptyk polemizował z arcybiskupem Życińskim w tekście *Tomasz* (z tomu *Epilog burzy*), odwołał się nie do *Ewangelii*, lecz do płótna Caravaggia, jak gdyby obraz o biblijnym sceptyku był bardziej wiarygodny. Rozumienie tego, co „poza” – zawsze niepełne i niedoskonałe – odbywa się w swoistym sprzężeniu zwrotnym: dzieło–podmiot, podmiot–dzieło, poezja zaś denotuje ów akt. Sprzężenie polega na dialogu: rozpoznawanie sensów dzieła (objawiających się), zatem poznawanie Innego, który – jak w wierszu *Mona Liza* – ocenia podmiot i prowadzi do jego samorozpoznania, samorozumienia. Znaczy to także, że nie jest to prosta relacja podmiot–przedmiot. Już w wierszu *Chciałbym opisać* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* wyznawał poeta:

tak się miesza
tak się miesza

⁴⁷ O roli epifanii w twórczości Herberta zob. R. Nyc z, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”. W: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001, s. 255.

⁴⁸ Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, s. 89.

we mnie
to co siwi panowie
podzielili raz na zawsze
i powiedzieli
to jest podmiot
a to przedmiot. [s. 87]

Podmiot liryczny mówi tu nie tyle, że nie może zrozumieć owego podziału w filozofii i że zamiast szukać abstrakcyjnych pojęć skłaniałby się do powiedzenia np.: drzewo, a nie: przedmiot, co w poezji autora *Uprawy filozofii* odgrywa jednak ważną rolę. Mówi w tym fragmencie o „mieszaniu we mnie”, zatem o odczuciu swoistego bycia w świecie, któremu relacja podmiot–przedmiot nie daje możliwości pełnego zrozumienia siebie, jako że ustanawia świat poza mną i mnie poza światem. 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 potwierdzone. Zapis takich aktów jest czytelniejszy, gdy potwierdzone w sztuce poglądy i postawy poety odnajdujemy w wierszach innych niż te o obrazach. W *Przysiędze* (z tomu *Rovigo*) Herbert pisał o „pannach i damach przelotnych”, a właściwie o sobie i swych poglądach: „Nie zapomnę was nigdy – czyste źródło radości – żyłem także / dzięki waszym sarnim oczom [...]” (s. 600). Istnienie jest zatem stałym potwierdzaniem poprzez m.in. wzrok Innego: jestem, ponieważ widzę, że jestem widziany, i świat, w którym istnieję, jest widziany, tak „jak ja go widzę”, przez Innego. Maurice Merleau-Ponty określił ten stan słowami: „Każdy ktoś inny jest innym mną samym”.

Patrzę na tego oto znieruchomiałego we śnie człowieka, który nagle się budzi. Otwiera oczy, wyciąga rękę w stronę leżącego obok kapelusza i podnosi go, by osłonić się przed słońcem. To właśnie przekonuje mnie wreszcie, że moje słońce należy także do niego, że widzi je i odczuwa jak ja i że obaj postrzegamy świat, co nie pozwalało mi na pierwszy rzut oka pojąć, że istnieje ktoś inny [...] ⁴⁹.

Dla Herberta słońcem – dosłownie i metaforycznie – jest rzeczywistość widziana oczyma Innego, zapisana w sztuce prawda istnienia, którą notuje, odnawiając wciąż rwące się z nią związki. Jeśli odczytujemy powtórzone sensory w różnych wierszach – i tych o stołku, i tym o Hasińskim *Przysłuchaniu anioła* – to jest to świadectwo upartego, ciągłego i koniecznego dialogu z otaczającym światem, by mógł on zaistnieć powtórzony w tekście i zaświadczyć o byciu i rozumieniu podmiotu. Obraz jako przedmiot rzeczywisty, ale przedstawiający inne przedmioty i zjawiska – porządkuje widzialny świat w wizję artystyczną, przydaje mu znaczenia i pozwala Herbertowi odnaleźć w chaosie przejawy sensu. Jest to główna funkcja „niemalarskich” wierszy o malarstwie.

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*. W: *Proza świata*. Warszawa 1999, s. 65, 67 (tłum. J. Skoczylas).

ZBIGNIEW HERBERT'S POETRY IN THE WORLD OF FINE ARTS

Zbigniew Herbert, in his *Poeta wobec współczesności* (*Poet and the Modern Times*), calls for poetry based on a word which is “a window open to reality”, a transparent sign. One of the implications of this conception is understanding of literature as a “transparent presentation” in which vividness is accentuated. In this context the present study is an attempt to answer the question about the painterly quality of this part of Herbert's poetry which enters into an intertextual dialogue with fine arts. It is also a question about a peculiarly Herbertian mode of intersemiotic translation. Those problems are discussed in *Interpretacje* – the first part of the study. The second part – *Poezja wobec sztuki*, based on the conclusions drawn from the former, is concentrated on the issue of transcending of descriptive lyrics in the context of aesthetic rule of “restrained imagination” on which Herbert formulates the postulate of coupling of aesthetics and ethics.