

Bożena Shallcross

Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (62), 61-78

2000

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.

Bożena SHALLCROSS

Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

Przyjacielu, potęga krwi w sercu
Przerazająca śmiałość sekundy porwy
Jej nie wykreśli sto lat przezorności

T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*¹

W wyrosłej z licznych podróży eseistyce Herberta wzrok autora skierowany jest ku ruinom, pejzażom, obrazom. Dreszcz dostąpienia tajemnicy i radosne uniesienie płyną jednak z patosu włoskich malarzy i powściągliwości małych mistrzów holenderskich. Jako eseista, Herbert ujawnia dwa pozornie tylko przeciwstawne poglądy o naturze prawdy utajnionej w dziele sztuki. Po pierwsze – że można do niej dotrzeć przez epifanię i po drugie, że powinno się uszanować stan wiecznej nieprzejrzystości prawdy, zazwyczaj nieosiągalnej lub, co najwyżej, ledwie przeczuwanej. Takie dwoiste ujęcie pozwala Herbertowi przekazać dramatyczne, lecz przy tym niewzruszone przekonanie o istnieniu stałego, metafizycznego rdzenia sztuki, którego nie można ani całkowicie zanegować, ani też zrekonstruować w sposób obiektywny. Nieuchwytna prawda, pojmowana jako zaszyfrowany tekst i uobecniona w epifanijnym zachwyceniu, zwiększa szanse autonomiczności dzieł sztuki, autonomiczności bardzo, wedle poety, ograniczonej, jako że widzi on je zazwyczaj silnie osadzone we własnej epoce, kulturze i środowisku twórcy. Zatem Herbertowe doświadczenie epifanii przez spotęgowanie momentu percepcji doprowadza do oderwania dzieła sztuki, aczkolwiek chwilowo, od jego historycznego i społecznego tła. Przejdźmy jednak do sedna sprawy, stawiając pytanie, czym jest epifania Herberta.

Epifanijne momenty, z definicji trwające oka mgnienie a przynoszące rozkosz bądź melancholię, nie sprowadzają się wyłącznie do poznawczego czy zmysłowego doświadczenia sztuki, gdyż często są to chwile objawiające transcendencję, choć

^{1/} Przeł. Cz. Miłosz.

trzeba zaraz zaznaczyć, że oczyszczoną z tradycyjnej religijności. Z wyjątkiem nielicznych mrocznych objawień, opisanych przez Herberta w terminach negatywnej estetyki i ciążących ku apofatyecznej teologii, w esejach poety brak świadectw przeżycia teofanijnego². Rozpatrywać więc trzeba epifanię jako intensywne i ekstazyjne objawienie lub uprzytomnienie sobie prawdy niewyraźnej w inny sposób niż przez sztukę, jako jej urzeczywistnienie, zaistniałe dzięki jej sile.

Nie każdy moment przeżycia nasyconego pięknem dzieła sztuki osiąga w esejach Herberta charakter epifanii, i nie każde arcydzieło, nawet najbardziej mistrzowsko wykonane, może wywołać olśnienie. Cóż więc stanowi o dziele epifanijnym? Nie bacząc na trudności wywoływane przez ulotność epifanii (która „pojawia się, spala się i odchodzi”, jak wyjaśnia jeden z jej zwolenników³), chciałabym określić, jakie dzieła sztuki budzą w esejach Herberta taki rodzaj reakcji. Nie ulega wątpliwości, że musi to być zawsze dzieło pierwszy raz widziane, odebrane w całym blasku nowości i nieprzewidywalności. Ale czy tylko?

Zajmujący się epifanią badacze zgadzają się co do tego, że struktura i materialne tworzywo sztuki są nieistotne w porównaniu z olśniewającym doświadczeniem, które wywołują⁴. Wydaje mi się jednak, że, w przeciwieństwie do uznanego stanu rzeczy, u Herberta dzieło sztuki decyduje o epifanii, determinuje ją i wzbudza. To znaczy, że musi to być dzieło szczególnie i tę właśnie szczególność oraz wzajemną zgodność między obrazem i odbiorcą doznającym epifanii chciałabym opisać na tych stronach. Przede wszystkim to nie przypadek, że Herbert doświadcza artystycznych objawień, znajdując się w drodze. Podróż wraz ze swą wizualną dynamiką stwarza odmienne, bo płynne ramy dla jego refleksji na temat sztuk plastycznych. Z tego powodu epifanijne epizody Herberta są wywołane przez te arcydzieła, w które wpisana jest *d y n a m i c z n a s t r u k t u r a z n a c z e n i a*. Ta ważność budowy dzieła sztuki i jego zrytmizowanych warstw odróżnia podejście Herberta od całej niemal tradycji pisania o epifanii⁵.

2/ Morris Beja twierdzi, iż właśnie to, co uniemożliwia przeżywającemu epifanię ujrzenie Absolutnego Bytu „czyni go podatnym... na materialny świat”. Zależność tę Herbert rozwiązuje w inny sposób, gdyż, chociaż obdarzony jest sensualną wrażliwością, stale przekracza jej ograniczenia. Zob. M. Beja *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle 1971, s. 125.

3/ T. Wolfe *Of Time and the River: A Legend of Man's Hunger in his Youth*, Garden City 1944, s. 55.

4/ Ryszard Nycz zastanawia się nad trywialnością i nieistotnością przedmiotu, który prowokuje epifanię, jako nad jej podstawowymi kryteriami. Zob. R. Nycz „A Closed Sliver of the World”. *On the Writing of Gustaw Herling-Grudziński*, w: *Renascence: Essays on Values in Literature*, ed. H. Filipowicz. A special issue on „Sacrum in Polish Literature” 1995 nr 3-4, t. XLVII, s. 219-227.

5/ O powiązaniach Herberta z innymi polskimi eseistami zob. studium Piotra Siemaszki *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996. Dla moich celów najbardziej znacząca jest relacja między Herbertem a Herlingiem-Grudzińskim, którą Siemaszko interpretuje w kategoriach wpływu Herberta. Krytyk znajduje także

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

Herbert, posługując się po raz pierwszy epifanią jako własną metodą percepcji w szkicu z podróży, *Labirynt nad morzem*⁶, sięgnął po chwyt wywodzący się z romantyzmu⁷, a więc dobrze ukształtowany, którego nowatorstwo i eksperymentalne ambicje należały już do przeszłości. W porównaniu z takimi nowoczesnymi powieściopisarzami, jak Virginia Woolf czy Thomas Wolfe, których dzieła składają się z łańcuchów epifanii, polski autor odwołuje się do swych nagłych duchowych objawień o wiele mniej często i z większą ostrożnością. Jego swoista reakcja na sztukę pozostaje entuzjastyczna, czasami nawet ekstazyjna⁸, ale rzadko nawiedza go epifanijna pewność, iż ukryta w dziele sztuki semantyka odsłoniła się przed nim w całej swojej głębi. Warto przyjrzeć się więc najpierw nieepifanijnym chwilom Herberta.

Nierozszyfrowalny kod

Herberta szczególnie interesuje dociekanie, jakim sposobem zdobywa się dostęp do tajemnicy dzieła sztuki i zarówno w swej poezji, jak w opowieściach z podróży, mówi o jej odkrywaniu. W wierszu *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* głosi pochwałę świata, którego różnorodnych cudów natury i sztuki można dostąpić, znajdując się w drodze. Spotkania podróżnika z arcydziełami wzbogacają go, ale czasami nastreczają problemy:

– dziękuję Ci że dzieła stworzone ku chwale Twojej udzieliły mi cząstki swojej tajemnicy i w wielkiej zarozumiałości pomyślałem że Duccio van Eyck Bellini malowali także dla mnie

a także Akropol, którego nigdy nie zrozumiałem do końca cierpliwie odkrywał przede mną okaleczone ciało.⁹

Odsłanianie tajemnicy Akropolu ma swoją ciągłość w czasie, jego trwanie współlistnieje z czasem percepcji. Próba uchwycenia najgłębszego sensu ruin jest procesem percepcyjnym nie mającym końca, czymś odnawiającym się z każdą po-

podobieństwa w silnym moralnym imperatywie obu autorów, w ich krytycznych opiniach na temat sztuki współczesnej i ogólnie biorąc historii sztuki, oraz w ich fascynacji Pierem della Francesca. Herling-Grudziński nie nadaje jednak tajemnicy charakteru tekstowego i oddziela swe epifanie od dynamiki doświadczenia podróżnego.

6/ Z. Herbert *Labirynt nad morzem*, „Twórczość” 1973 nr 2. Dalej cytaty w tekście oznaczone LNM i numerem strony.

7/ Romantyczne korzenie epifanii zostały przedstawione w studium Martina Bidneya *Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barret Browning*, Southern Illinois University Press 1997.

8/ Beja interpretuje związek między fizjologią i wizją duchową w dziełach Fiodora Dostojewskiego i Tomasza Manna jako sublimację orgazmu. Beja *Epiphany in...*, s. 42. Nie sądzę, by ten punkt widzenia przystawał do Herberta momentów nagłego wglądu; raz mówi on o „cielesnej unii” z dziełem sztuki, ale uważa to jedynie za możliwość.

9/ Z. Herbert *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 20.

Szkice

dróżą oka. W tym wypadku Pan Cogito czeka, niemal błagalnie, na przebłysk prawdy, jednak zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń – Akropol nigdy nie obwaja mu swojej całej prawdy. *Satori* znajduje się poza zasięgiem Pana Cogito. Akropol – niemal tak obsesyjnie ważny dla Herberta jak góra St. Victoire dla Cézanne'a, nigdy nie rezygnującego z jej malowania – został przez niego opisany w dwóch esejach, *Akropolu* oraz *Akropolu i duszyczce*. Wyrażona w nich wiara w przewagę bezpośredniego kontaktu ze sztuką nad substytutem reprodukcji, potrzeba dotyku i możliwość zjednoczenia z okaleczonym ciałem Partenonu nasuwają na myśl związek pomiędzy nagłą wizją duchową a fizjologią, obecny w dziełach Fiodora Dostojewskiego i Tomasza Manna. Nie sądzę jednak, by sublimacja orgazmu była źródłem iluminacyjnych chwil przeżywanych przez Herberta. Mówi on o erotycznym zespoleniu z dziełem sztuki tylko raz i to wyłącznie jako o przeczuciu nawiedzającym go przed pierwszym spotkaniem twarzą w twarz z Akropołem:

Skąd więc ta przemożna wola konfrontacji, ta pasja pchająca do zbliżenia fizycznego, pożądanie, aby położyć ręce, zjednoczyć się cielesnie, a potem oderwać się, odejść i unieść ze sobą co? Obraz? – dreszcz?¹⁰

„Oddające się spojrzeniu” ruiny wywołują moment szczęścia, wprawdzie nie zwińczonego iluminacją¹¹ i płynącego z poczucia przemijalności ich ciała, z niedostępnej rozumowi, stale rosnącej kruchości ich szkieletu. Przeżycie Akropolu poświadcza ową podstawową poznawczą trudność tak uporczywie obecną w dziele Herberta, o której opowiedziałam wcześniej. Nie zawsze udaje się wydrzeć dzieło sztuki „częstkę tajemnicy”, czasem należy ją uszanować, a jeśli zdarzy się moment olśnienia, to i tak ograniczenia języka nie sprzyjają wyartykułowaniu tego, czym jest owa częśćka. Poeta rozważa ten dylemat głównie w esejach, gatunku bardziej odpowiednim dla podobnych estetycznych refleksji. Równie dobitnie szkice te świadczą o czymś przeciwnym, a mianowicie o jego przemyślnym staraniu, by uchronić tajemniczą aurę emanującą z dzieła sztuki oraz by docenić pierwiastek tajemnicy w innych sferach życia.

W jaki sposób Herbert ściga to, co nieuchwytnie i często zapieczętowane w tajemniczej i nierozszyfrowalnej formie? Mówiąc o *Biczowaniu* Piera della Francesca, po prostu przyznaje, że dzieło „pozostanie na zawsze jednym z najbardziej nie poddających się interpretacji obrazów świata”¹². W innym eseju podważa autorytet całej szkoły badawczej, by wskazać wyższość architektury gotyku właśnie z powodu oporu, jaki stawia egzegezie: „Z początku poszukiwałem naiwnie formuły wyjaśniającej cały gotyk. To, co jest w nim zarazem konstrukcją, symboliką i metafizyką. Ale ostrożni uczeni nie dawali jednoznacznej odpowiedzi” (BO, s. 149). Oczywiście, Herbert nie poszukuje prostych rozwiązań, chociaż nie stroni od ra-

^{10/} Z. Herbert *Akropol*, „*Twórczość*” 1969 nr 1, s. 32.

^{11/} Z. Herbert *Akropol i duszyczka*, „*Więź*” 1973 nr 4, s. 8.

^{12/} Z. Herbert *Barbarzyńca w ogrodzie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 304. Dalej cytaty w tekście oznaczone BO i numerem strony.

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

cyjonalnych odpowiedzi podbudowanych intuicją. Obydwa te przeciwstawne podejścia szybko odślaniają swoją słabość jako metody krytyczne, ale odpowiadają dobrze Herberta upodobaniu do antynomii¹³. Jego dyskurs krytyczny, łączący obydwie, tradycyjnie sprzeczne ze sobą, reakcje na sztukę, osiąga niepewną równowagę w ich koegzystencji. Dwie rywalizujące ze sobą siły, sceptycyzm i impuls metafizyczny, znane nam ze strategii krytycznej T.S. Eliota, napierają na krytyczną personę w tekstach Herberta. Owa taktyka, jak zobaczymy później, powraca u niego w opozycji między dyscypliną znawcy a intuicyjnym oglądem artysty. Na przykład w *Liście*, centralnym tekście *Apokryfów*, ta pozornie nieprzekraczalna sprzeczność poznawcza jest rozważana z punktu widzenia Jana Vermeera van Delft, któremu Herbert przypisuje rolę czciciela tajemnicy: „Naszym [artystów – B.S.] zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadomienie ich sobie, pochylenie głowy przed nimi, a także przygotowanie oczu na nieustający zachwyt i zdziwienie”¹⁴. Czyniąc adresatem „listu” Vermeera Anthony’ego van Leeuwenhoek, siedemnastowiecznego holenderskiego uczonego, cenionego za prace nad soczewką, Herbert nie dąży do przeciwstawienia „szkiełka i oka”, lecz do połączenia obu perspektyw w dialogicznym współlistnieniu intuicji i racjonalizmu.

Chciałabym przyrzeć się bliżej temu, jak Herbert rozszerza obecność tajemnicy poza artystyczne dokonania. Tajemnica może ujawnić się w jakimkolwiek poznawczym przedsięwzięciu. Przykładem opowieść o rozwiązaniu przez Aleksandra Wielkiego gordyjskiego węzła. Herbert patrzy na ten epizod jako na akt pogwałcenia tajemnicy; ściślej mówiąc, Aleksander Wielki „zamordował tajemnicę” przecinając węzeł¹⁵. W tym punkcie rodzi się Herbertowa koncepcja wyjaśniająca historyczną dewaluację kategorii tajemnicy. Zgodnie z jego interpretacją tej opowieści, waga tajemnicy stopniowo się zmniejsza i skutkiem tego pomnaża się aksjologiczna pustka w sferze historii. Opisując ten proces, Herbert przerzuca pomost między własną wizją współczesnej kultury a rolą, jaką wyznacza tajemnicy w swoim dyskursie o sztuce.

Próby uchwycenia tajemnicy układają się w tekstach Herberta w stały wzór. Napotykać prawdę ukrytą w dziele sztuki, autor wpięrw stara się ją uchwycić, uciekając się do istniejących naukowych interpretacji. Powoduje to jedynie pogłębienie jego i tak imponującej erudycji, zaś ostateczny rezultat owych dążeń okazuje się bądź nieistotny, bądź dowodzi braku zgody wśród historyków i krytyków sztu-

^{13/} Antynomiczna struktura poetyckiego dzieła Herberta została zanalizowana przez S. Barańczaka; zob.: S. Barańczak *Uciekinier z Utopii*, Londyn 1984, zwłaszcza rozdział *Antynomie*.

^{14/} Z. Herbert *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 168. W dalszym ciągu książka cytowana jako MNW z numerem strony.

^{15/} „Niepojęte zaślepienie sprawiło, że wprowadził do procesu myślenia element siły. Jak mógł przeoczyć fakt, że rozwiązywanie węzłów i problemów nie jest popisem atletycznym, ale operacją intelektualną, a ta zakłada zgodę na błędzenie, bezradność wobec splecionej materii świata, cudowną ludzką niepewność i pokorną cierpliwość”, Z. Herbert *Węzeł gordyjski*, „Więź” 1981 nr 6, s. 45.

Szkice

ki. Nie mogąc więc znaleźć przekonujących odpowiedzi (a nic nie wzmacnia bardziej odczucia tajemnicy), Herbert zgodnie ze swym systemem wartości przyjmuje rolę szerzyciela tajemnic i niejasności. Dzięki przyznanej sobie roli mistagoga sztuki, Herbert może opowiadać o swych rozczarowaniach i frustracjach, płynących z prób ujarznienia wieloznaczności lub nieosiągalnej prawdy. Te emocje kryją się w autoportrecie z *Labiryntu nad morzem*, w którym przedstawia siebie jako nieudolnego interpretatora niepochwytnej tajemnicy.

Ten mało znany esej, opisujący wyprawę z Grecji kontynentalnej na Kretę we wczesnych latach siedemdziesiątych, łączą z *Barbarzyńcą w ogrodzie* pewne charakterystyczne cechy, zwłaszcza postępowanie się zmysłową percepcją świata. Przenika go zarówno nadzieja na wielką estetyczną (i ekstatyczną) przygodę, jak i pełna świadomość, czym jest spełnienie takiej przygody. Esaj zawiera także autoironiczny opis próby rozszyfrowania starożytnego pisma. Próba ta ma wyraziście ilustrować niewystarczalność metod naukowych w obliczu tajemnicy.

Pismo, o którym mowa, to zachowanych na glinianej tablicy, znalezionej na Krecie, czterdzieści pięć znaków (w tym kilka w formie ideogramów), do dziś nieodczytanych. Tablica, znana jako tak zwany dysk z Fajstos, jest pojmowana przez Herberta raczej jako *t e k s t u a l n a n i e w i a d o m a* niż typowy obiekt artystyczny. Do tej właśnie formy nie dającego się wyjaśnić znaczenia będziemy powracać, ponieważ odgrywa ona doniosłą rolę w dyskursie Herberta. Z relacji z pobytu na wyspie dowiadujemy się o niemal obsesyjnym pragnieniu autora, by złamać kod pisma pokrywającego dysk. Spotykające go niepowodzenie przedstawione zostaje jako nawiedzający go koszmar senny. Posługując się w tej relacji językiem emocji i marzenia sennego, Herbert sprowadza swe roszczenia mistagogiczne do podświadomości, a więc do wymiaru, gdzie może mieć nad nimi pewien rodzaj władzy.

Pasja Herberta do dokonywania odkryć w świecie sztuki lub też do ich ponawiania, które, jak ma nadzieję, winno wpłynąć na istniejący kanon, przybiera charakterystyczną postać w jednym z jego krótkich szkiców poświęconych Altichiero, wczesnorennesansowemu malarzowi fresków. Profesja pisarza odpowiada takiemu ryzyku:

Często się zdarza, że wielkie odkrycia w dziedzinie historii sztuki są dziełem pisarzy, a nie historyków. Tak było na przykład z odkryciem znakomitego Holendra – Vermeera, którego dokonał francuski dziennikarz i pisarz w wieku XIX.¹⁶

Ciekawe, że nazwisko Theophile'a Thoré-Burgera, odkrywcy Vermeera, nie zostaje tu wymienione. Podobnie Herbert maskuje własną tożsamość, podpisując szkic o Altichiero pseudonimem „Ptryk”, jak gdyby odsłonięcie prawdziwej wartości sztuki Altichiera wymagało odsunięcia w mrok innego nazwiska. Lecz kim był Altichiero? Źródło tak podstawowe jak *Encyclopaedia Britannica* portretuje go

^{16/} Ptryk Altichiero, „Zeszyty Literackie” 1990 nr 32, s. 143.

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty

jako założyciela szkoły werońskiej i najbardziej znaczącego artystę XIV wieku w północnych Włoszech¹⁷. Skąpa informacja, wyrazista hierarchia. Ten – według Herberta – zapomniany malarz zasługuje na przypomnienie, stąd podjęte w tym kierunku jego niewątpliwie szlachetne starania. Dla mojej interpretacji jednak bardziej istotne jest to, jak Herbert kształtuje wywód zmierzający do uczynienia Altichiera na powrót powszechnie znanym. Otóż kładzie on nacisk na niewytłumaczalny charakter jego twórczego procesu, mającego miejsce wśród przyziemnych okoliczności oraz na brak wiedzy o życiu osobistym artysty. Dodatkowego dramatyzmu dodaje temu zapomnieniu ponadindywidualny i metafizyczny charakter tego, co Altichiero stworzył. Herbert otacza Altichiera aurą tajemnicy, sięgając po te same tematy, które pojawiają się w innych jego esejach. W ten sam bowiem sposób próbuje on odczytać (i jednocześnie zatrzyć szlak wiodący do owego odczytania) postacię Piera della Francesca i Torrentiusa.

Nie tylko wyrafinowany smak i dramatyczny styl opisu wspomagają usiłowania Herberta, by przewartościować istniejący kanon sztuki. Świadom, że jego przedsięwzięcia mogą spalić na panewce, przyznaje: „spróbowałem swoich sił, w nadziei, że Altichiero doczeka się wreszcie należnego miejsca pośród najwybitniejszych twórców. I późniejszej sławy”¹⁸. Sedno jego krytycznego zadania zasadza się na swoistym poczuciu sprawiedliwości i misji zaznajomienia czytelników z malarstwem mniej znanym i mniej spopularyzowanym. Herbert, którego poglądy rozszadają przyjęte dogmaty, pojmuje swoje szkice o Altichierze i Torrentiusie jako przypomnianie zarzuconych tekstów kultury. Trudno byłoby jednak ocenić skuteczność starań Herberta, mających przywrócić do istnienia artystów, którzy zostali niesprawiedliwie odsunięci na bok; jeszcze trudniej byłoby zapewniać o jego sukcesie jako polskiego Thoré-Burgera.

Inną próbę złamania szyfru tajemnicy, tym razem dotyczącej zagmatwanego tekstu, jakim było życie Torrentiusa, stanowi również zawiła historia, opowiedziana w *Martwej naturze z wędzidłem*. Epizod opisany w tym esej u rozegrał się w rzeczywistości, w przeciwieństwie do koszmaru ze snu o dysku z Fajstos. Snując swą opowieść, Herbert twierdzi, że brak jakichkolwiek biograficznych informacji o Torrentiusie. Dochodzi do tej konkluzji w bardzo znamienny sposób: najpierw szuka niezbędnych szczegółów w rozmaitych łatwo dostępnych słownikach i encyklopediach, co jest podejściem osobliwym w badaniach nad siedemnastowiecznym holenderskim artystą, reprezentowanym tylko przez jedno płótno. Po dalszych poszukiwaniach natrafia na monografię o Torrentiusie, pióra znanego holenderskiego uczonego, Abrahama Brediusa, tego samego, który potwierdził autentyczność fałszerstw Van Megheerena. Dociera także do historycznych źródeł, wśród nich do *Uwag o malarstwie* Constantine’a Huyghensa, postaci współczesnej Torrentiusowi,

^{17/} Aczkolwiek, zdaniem Mario Praz, Altichiero nie był malarzem szczególnie wybitnym.

Zob. M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*.

Przel. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 82.

^{18/} Patryk *Altichiero*, s. 143.

zawierających wyczerpujący przegląd kariery i dzieł artysty¹⁹. Źródła te nie zmieniają jednak przekonań Herberta (elocwentny wywód potęguje tylko niewzruszoność jego poglądów), że życie Torrentiusa pozostaje niedostępną zagadką. Stopień tej niezbędnej dla eseisty niedostępności zmienia się zresztą. Herbert, aczkolwiek już nie trzymany w szachu przez domniemany brak naukowych źródeł, dalej jest zaintrygowany fragmentaryczną i tajemniczą materią biografii holenderskiego malarza. Żeby przydać więcej substancji życiu artysty, temu „splątane mu węzłowi wielu wątków” (MNW, s. 90), Herbert czuje się zmuszony do użycia terminów magicznych i do stwierdzenia, iż „nasz bohater wymyka się formułom, definicjom, tradycyjnym sposobom opisu – jakby jedyną jego pośmiertną ambicją było zwodzić” (MNW, s. 105). Zatem żywot malarza stanowi materiał literacki, którego znaczenia nie sposób przeniknąć. Możemy przypuścić, że Herbert wiedział od samego początku, że życie Torrentiusa, traktowane przezeń jako hermetyczny tekst, nie jest do rozszyfrowania. Mimo to próba jego wyjaśnienia była taktyczną koniecznością. Traktując treść tego życia jako umykającą konstrukcję tekstową (niemniej otwartą na różne odpowiadające Herbertowi rodzaje spekulacji), miał na celu przygotowanie gruntu do następnej poznawczej wędrówki.

Tym razem Herbert przygląda się starannie emblematycznemu tekstowi umieszczonemu na jedynym zachowanym olejnym obrazie namalowanym przez Torrentiusa, znanym jako *Martwa natura z wędzidłem*. Zanim jednak zaczniemy nasze własne dociekanie, warto krótko wspomnieć, na czym zasadza się emblematyczna interpretacja sztuki holenderskiej. Szkoła ta odrzuca, z powodu redukcjonistycznych tendencji, ogląd sztuki holenderskiej jako realistycznej (interesującą współczesną orędowniczką tej postawy jest Svetlana Alpers), kontynuuje natomiast starszą tradycję odczytywania ukrytego znaczenia, przedstawionego zresztą nie w formie napisu, motto, epigramu lub komentarza na płótnie. Współczesnym uczonym, takim jak Eddy de Jongh, oferuje „poprzez skomplikowany i przemyślnie ułożony koncept przekład rzeczy widzialnych na pojęcia intelektualne, oraz pojęć intelektualnych na rzeczy widzialne”²⁰.

Mieszczący się w poetyce emblematu napis Torrentiusa stanowi intrygujące wyzwanie dla Herberta-hermeneuty. Po dłuższym wykładzie na temat klasycznej literatury hermetycznej i po rozważaniach na temat powiązań między Torrentiusem a różokrzyżowcami, Herbert koncentruje się z nowym przypływem energii na na-

^{19/} Mnie samej udało się znaleźć kilka wzmianek o Torrentiusie w książce *Still-Life in the Age of Rembrandt* Eddy'ego de Jongha, wybitnego znawcy w dziedzinie holenderskiej martwej natury. Jedna z nich zwłaszcza mówi: „Martwe natury w formie tego, co zwykle określa się włoską nazwą tonda, nie były zbyt częste w siedemnastowiecznej Holandii. Wielkim wyjątkiem jest obraz Torrentiusa z Rijksmuseum w Amsterdamie. Mnij znanym wyjątkiem jest obraz Jana Olisa” (p.m. – B.S.), E. de Jongh, with the assistance of van Leeuwen, A. Gasten, H. Sayles *Still-Life in the Age of Rembrandt*, Auckland 1982, s. 101. Choć jest to tylko uwaga informacyjna, jasno wskazuje, że Torrentius nie jest całkowicie nieznanym artystą.

^{20/} S. Alpers *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 230.

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

malowanym u dołu *Martwej natury z wędzidłem* arkusza papieru z niejasnym dystychem napisanym po holendersku. Podaję go w tłumaczeniu poety:

To co istnieje poza miarą (ładem)
w nad-miarze (bezlądzie) zły swój koniec znajdzie.

[MNW, s. 114]

Herbert traktuje ten wiersz jako absolutną tajemnicę (w podobny sposób podszedł do dysku z Fajstos), wbrew faktowi, że poezja gnomiczna, do której należy dystych, zazwyczaj przedstawia zwięzłe moralizatorskie maksymy. Tłumaczenie tego wiersza z holenderskiego na polski pozwala Herbertowi skłaniać się ku rozumieniu całości martwej natury jako alegorii umiarkowania. Znaczenie wędzidla namalowanego na obrazie doskonale współbrzmi z rozumieniem płótna jako alegorii powściągliwości – interpretacja historycznie i ikonograficznie prawdopodobna. Herbert przyznaje, że te koncepcje potwierdza analiza przeprowadzona przez holenderskiego uczonego Pietera Fischera, po czym, cokolwiek przekornie, odrzuca tę egzegezę z przyczyny, jak powiada, jej „podejrzanej prostoty” (MNW, s. 115). Powód ten, wiele mówiący o metodzie krytycznej Herberta, pozostawia mroczne arcydzieło otwarte na niekończące się odczytania. Tak więc gnomiczny dystych, który Torrentius wpisał w swój obraz, kilka wieków później dotarł do obdarzonego wielką intuicją i wiedzą odbiorcy. Ten poświęcił wiele czasu, by dociec, na czym polega sens wiersza, po to tylko jednak, by po rozważeniu istniejących możliwości interpretacyjnych wstrzymać się od wniosków.

Herbert uznaje za niemożliwe rozszyfrowanie kodu dystychu, mimo że w porównaniu ze złożonością całości płótna przedstawia on względnie łatwy problem. Dlaczego poeta nie chce zaakceptować bardziej dosłownego rozumienia gnomicznego wiersza? W geście chroniącym wiersz, umieszczony na czarnym tondzie, tłumaczy, że do jego tajemnicy powinno zbliżać się ostrożnie. Niechętny zbyt dosłownej interpretacji, która „płoszy tajemnicę” (MNW, s. 114), poeta skłania się ku jej drugiemu biegunowi – ku wieloznaczności i niejasności. Cały ten wywód, jakże pociągający w swej przekerze, zdradza pragnienie, by uszanować tajemnicę, której efemeryczna wartość dawno zniknęła z obszaru badań nad sztukami plastycznymi. Poprzez swe uparte i konsekwentne zadanie poznawczej pokory wobec niewyraźnego, Herbert dociera do ostatecznego punktu swej poznawczej podróży, punktu stanowiącego swoiste *reductio ad mysterium* owej peregrynacji. Zaplątywanie rozciętych węzłów staje się jego specjalnością.

Należy podkreślić, że Herbert zazwyczaj pojmuje pierwiastek tajemnicy tkwiącej w dziele jako tekst, bez względu na to, czy badany przekaz jest werbalny czy wizualny. Dlatego, mówiąc o martwej naturze Torrentiusa, wyznaje uczucie znane czytelnikowi z jego wcześniejszych esejów: „Od początku towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się coś znacznie więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażone przedmioty łączą się jakby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera posłanie, z a k l ę c i e b y ć m o ż e,

Szkice

utrwalone literami zapomnianego języka” (podkr. – B.S.; MNW, s. 113). Tekstualizacja nierozszyfrowalnego przesłania obrazu pozwala na jego przesunięcie ze sfery chaosu i nieokreśloności do sfery form uporządkowanych. Nawet jeśli tajemnica emblematycznego dystychu lub tekstu życia pozostaje nieodczytana, to gramatyka owych enigmatycznych form przeciwstawia się bezformności i nadaje kształt temu, co niezrozumiałe. Wraz z nałożeniem na zagadkowe płótno obrazu siatki reguł językowych wzrastają szanse na jego pomyślne zdekodowanie. Dążność Herberta do wyposażania utajnionej prawdy, zawartej bądź w dziełach sztuki, starożytnym piśmie, bądź to w materiale życiorysowym, we właściwości t e k s t o w e nadaje jego romansowi z tekstami większej rozpiętości i, nie waham się użyć tego słowa, głębi. Metoda ta zakłada bowiem istnienie wielości niezależnych od siebie kodów, a tym samym otwiera pole niezmiernie kreatywności.

Wbrew determinacji, z jaką Herbert sięga po emblematyczną interpretację, u podstaw której kryje się zawsze zaszyfrowane znaczenie, jego wywód nie zawsze czyni ów sens przejrzystym. Toteż zdarza się mu przyznać, z dramatycznym poczuciem klęski, do negatywnego wyniku swoich dociekań: „Nie potrafiłem złamać szyfru” (MNW, s. 120). A wówczas czytelnikowi pozostaje wrażenie, że najbardziej intrygującą część dążeń Herberta stanowi meandryczna opowieść o poznawczej podróży, hermeneutyczny proces, podczas którego pracowicie szuka on odpowiedzi na kuszącą zagadkę, by nigdy nie doprowadzić do jej rozwiązania. Dynamiczne przeżycie dzieła sztuki może być więc tylko ponawianiem próby, ciągłą lekcją, nieustannym czuwaniem-otwarcie na tajemnice, z których największą okazuje się martwa natura *Torrentiusa*. Do niej jeszcze powrócimy.

Wtajemniczenie

Herbert jako znawca sztuk pięknych żywi skłonności rewindykacyjne, powodowany zamiarem stworzenia własnego wyrazistego kanonu malarskich arcydzieł. Pragnienie przewartościowania czy nawet odrzucenia tak powszechnie uznawanych mistrzów jak Jacob Ruisdael, wypływa z jego osobistej wrażliwości, gustu i z poczucia misji, mającej przypomnieć obrazy bytujące często na peryferiach sztuki. Ośrodkiem tej przewartościowującej pracy Herberta jest epifania, rodzaj probierza decydującego o losie dzieła sztuki w jego świecie. Chwila, w której po raz pierwszy zetknął się z malarstwem *Torrentiusa*, służy jako klasyczny przykład takiego olśniewającego odkrycia. Nagle, w nietzscheańskim okamgnieniu, Herbert doświadczył olśnienia i rozpoznał w holenderskiej martwej naturze arcydzieło. Podobne wtajemniczenie w dzieło staje się dla Herberta drogą wiodącą do świata sztuki najstarszej i najmniej nam dostępnej, bo splecionej z magią.

Ilustruje to epizod z *Barbarzyńcy w ogrodzie*. W latach sześćdziesiątych Herbert oglądał słynne freski z epoki kamiennej w grotach Lascaux. Kilka ustępów w eseju o Lascaux stanowi ważny element w Herbertowskim myśleniu o sztuce. W przedścionku przy wejściu do jaskiń narrator wspomina o ciężkich, zamkniętych drzwiach. To przed tymi drzwiami, w towarzystwie innych turystów jest zmuszony

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

stać „w mroku oczekując na wtajemniczenie” (BO, s. 6). Będąc już wewnątrz, pierwszym obrazem, jaki nagle spostrzeżga na ścianie w długiej procesji namalowanych zwierząt, jest dwurogie zwierzę, najoczywiściej owoc wyobraźni prehistorycznego artysty:

stwórz o [...] malej, przypominającej nosorożca głowie, niepodobny jest do żadnego z żyjących ani kopalnych zwierząt. Jego tajemnicza obecność zaraz na wstępie mówi nam, że nie będziemy oglądali atlasu historii naturalnej, ale jesteśmy w miejscu kultu, zaklęć i magii.

[BO, s. 8]

Przecucie wtajemniczenia łączy się w znaczący sposób z uwagami na temat dwuroga. Informują czytelnika o czymś, czego turyści w grotach, obsługiwani nędźnie przez miejscowego przewodnika, „dukającego objaśnienia” (BO, s. 7), mogą być całkowicie nieświadomi. Prehistoryczne malowidła z Lascaux nie powinny być oceniane na postawie *mimesis* lub czysto formalnie, gdyż stanowią ekspresję sakralnych formuł i obrzędów²¹. Choć do pewnego stopnia narrator uznaje wartość mistrzowskiej techniki i naśladowczej wirtuozerii jaskiniowych malarzy, początkowe wrażenie, jakie wywołało zagadkowe dwurożne stworzenie, nadaje ton całemu jego doświadczeniu. Odsłaniające się stopniowo przed widzem, posuwającym się w głąb jaskiń, freski tworzą nieprzenikniony system obrazów złożonych nie tylko z przedstawień figuratywnych, lecz także z pojawiających się na ścianach kolorowych geometrycznych znaków. Owe rozproszone kropki, plamki, kwadraty i koła tworzą szczególnie niedostępną konfigurację. Czym jest tajemny tekst pokrywający porowate ściany Lascaux? Pismem boga? A może raczej metafizycznym traktatem ludzi neolitu? Najstarszy język obrazów stworzonych przez człowieka opiera się zarówno przejrzystej komunikacji, jak i jednoznacznej interpretacji, funkcjonując bardziej jako zaszyfrowana abstrakcja wzmagająca poczucie misteryjności panującej w jaskiniach.

Galeria fresków ciągnie się dalej i zwiedzający wchodzi do absydy wychodzącej na skalny szyb. To tutaj zwiedzający spotyka „tajemnicę tajemnic” (BO, s. 14). Fresk wewnątrz szybu (zwanego też Studnią) zawiera pierwsze znane nam i niewątpliwie zagadkowe przedstawienie człowieka. Choć scena odmalowująca ludzką postać jest jednocześnie prosta i dramatyczna, jej sens pozostaje wciąż przedmiotem dyskusji. Przedstawia ona leżącego na ziemi człowieka i grupę zwierząt nieopodal: bizona przebitego włócznią, ptaka i wyraźnie oddalającego się nosorożca. Jaki sens można nadać tej scenie? Herbert, zaintrygowany jej niejasną ikonografią, daje przegląd istniejących teorii. Zgodnie z jedną, mamy tu do czynienia ze sceną z łowów, wedle innej, scena ta przedstawia szamana w ekstazie. Jako że Herbert nie stawia własnej hipotezy, czytelnikowi pozostaje sycić się nierozwiązywalną zagadką, „tajemnicą tajemnic”, której dostąpienie polega nie na

^{21/} Na temat obrazów obdarzonych specjalną siłą magiczną zob. studium D. Freedberga *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Szkice

mechanicznym zdobyciu wiedzy, lecz na nie wywołującym kryzysu poznawczego ogarnięciu rozmiarów niepoznawalnego.

W narracji Herberta wizyta w Lascaux ma wyraźnie zrytmizowaną, sekwencyjną strukturę. Przez serię zwierzęcych przedstawień i geometrycznych znaków czytelnik dociera do finałowej Sceny Studni, której ikonograficzna zagadka wyznacza punkt kulminacyjny pobytu w jaskiniach. Lascaux odsłania się spostrzegawczemu oku jako stopniowa, kilkuetapowa podróż w głąb narastającej tajemnicy. Dopiero na ostatnim stadium tajemnica może być przeżyta i celebrowana w całej swej pełni.

Poetyka olśnienia

Poznawcze podróże Herberta przybierają bardziej określony kształt dzięki iluminacji jako najwyższej i najbardziej upragnionej formie kontaktu ze sztuką. Błysk ekstazy wywołują zarówno spotkania autora z budowlami, czy będzie to Notre Dame w Paryżu, czy Binnenhof w Hadze, jak i przeżycie malarstwa Piera della Francesca i Jana van Eycka. We wszystkich tych sytuacjach nieprzewidywalność olśnienia pokazuje siłę sztuki, skłaniającą do pójścia śladem innego ekstatyka, Winckelmanna, w kierunku medytacji i studiów, bez których nie ma trwałej estetycznej satysfakcji. Na przykład przeżyte podczas pobytu na Krecie ekstatyczne olśnienie przewyższa rozczarowanie Herberta, wywołane sławną grupą minojskich fresków, a wśród nich tzw. *Paryżanka*, *Książę wśród lilij* i *Tauromachia*, które odmalowują różne aspekty kretańskiego życia i przyrody. Odnalezione przez sir Arthura Evansa podczas prac wykopaliskowych, zostały umieszczone w Muzeum Archeologicznym w Heraklionie i stanowią kanoniczną grupę malowideł z późnego okresu minojskiego. Spragnionemu autentyczności Herbertowi oferują jedynie rozczarowanie, połączone z nieufnością. Ten sam rewindykacyjny zapal, który skłania go, by odwrócił spojrzenie od wielu nadmiernie spopularyzowanych dzieł sztuki zachodniej, zmusza go do odrzucenia fresków. Tym razem jednak obiektem jego krytyki stają się nie typowe gusta turystów, lecz proces restauracji minojskich fresków, proces, który raz na zawsze uniemożliwił przeżycie fresków w jakikolwiek sensowny sposób. W przeciwieństwie do nieskazitelnie zachowanych malowideł ściennych z Lascaux, freski minojskie zostały poważnie zniszczone podczas wybuchu wulkanu, który położył kres starożytnej kretańskiej cywilizacji. Odrestaurowane w raczej dowolny sposób przez Evansa i dziwacznie połączone z jego wiktoriańską wrażliwością, malowidła te porównane są przez Herberta do chorych pacjentów, spodziewających się współczucia i zrozumienia.

Mimo iż freski minojskie są żalosnym szczątkiem, spotkanie z nimi było w pewnym sensie potrzebne, gdyż tym silniejsze okazało się następujące po nich olśnienie. Oczywiście, przychodzi ono nieoczekiwanie i niemalże zostaje udaremnione przez dzwonek sygnalizujący koniec muzealnego dnia pracy. Tym razem dziełem sztuki, które zainspirowało epifaniczny moment Herberta, jest wykonany z wapienia sarkofag z Hagii Triady. Z wyjątkiem całkowicie zniszczonej części górnej, określonej poetycko przez Herberta jako „biała chmura nieistnienia” (LNM,

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

s. 15), malowidła dekorujące ściany sarkofagu pozostały nienaruszone. Ręka wiktoriańskiego restauratora nie retuszowała tego dzieła sztuki, w znikomym zakresie dotknął je też czas, pozostało więc ono wiernym świadectwem swej epoki. Wolor całkowitości, rzadki w starożytnych dziełach sztuki, dodatkowo pobudza epifaniczną percepcję pisarza, wyznającego z radością: „doznałem olśnienia” (LNM, s. 14).

W stanie olśnienia próbuje on raz jeszcze ujrzeć ten skromny i prosty sarkofag takim, jakim rzeczywiście jest, by zbadać i zapamiętać go całego wraz z wszystkimi namalowanymi scenami, ich kolorystyką i stylem. Opisuje freski szczegółowo, gdyż w ten sposób ma nadzieję zachować swoje epifanijne doświadczenie. Utrzymuje, że w przeciwieństwie do fotograficznych reprodukcji, indywidualna pamięć wzrokowa może dokładniej zarejestrować obrazy i nadać im osobisty odcień. Tymczasem sarkofag opiera się systematycznej procedurze interpretacyjnej i Herbert porównuje jego opisywanie do rzeźnickiej jatki. Skoro malowidła na sarkofagu zostały mu objawione „w jasnym i nagłym świetle jednoczesnej obecności” (LNM, s. 15), akt ich opisywania nie może oddać sprawiedliwości owemu objawieniu. Mimo to Herbert podejmuje się opisanie serii scen pokrywających ściany z wapnia. Wbrew zapewnieniom, iż istota fresków jest niewyraźna, zdawana z najwyższą prostotą i precyzją relacja ewokuje z powodzeniem ich treść i liczne kolorystyczne subtelnosci. Herbert opisuje scenę po scenie, w sposób pozbawiony zbędnych ozdobników i przeniknięty pragnieniem należytego przybliżenia dzieła. Śledzi z zachwytem sceny starożytnego rytuału, przedstawione na ścianach sarkofagu i zapamiętuje wszystkie fazy cyklu, jego procesualność, której poszczególne stopnie wiodą od rzeczywistości ku „tamtemu” światu²².

Malowane panele opowiadają o kolejnych fazach rytuału należącego do kultu śmierci, począwszy od ofiarowania zwierząt i libacji aż po wywołanie ducha zmarłego. Ów końcowy akt zmartwychwstania, wedle Herberta dowód wiary starożytnych, że życie jest niezniszczalne, wywiera na nim najsilniejsze wrażenie. Przed opisaniem treści tej sceny przechodzi on od przyziemnego sprawozdania do natchnionej inwokacji: „dotykamy teraz samego serca sceny, tajemnicy tajemnic, mistycznej przyczyny” (LNM, s. 16). Dążność do obiektywności opisu i poetyckie oczarowanie są z reguły wpisane w ekfrazę Herberta. Poprzez podniosłą retorykę Herbert przygotowuje czytelnika do podzielenia się z nim swym cennym doświadczeniem, żądając empatii oraz spontanicznej reakcji. W końcu przechodzi do opisu wizerunku zmarłego: „Ma kształt posągu, hermy, owinięty w jasną szatę jak kokon, zagadkowy jak zjawą, konkretny jak kamień. [...] obojętny i wyniosły” (LNM, s. 16). Uderzony skutecznością magicznego rytuału, który zmusił zmarłego do powrotu na świat, Herbert nazywa to ostatnie stadium cyklu „tajemnicą tajemnic”. Tak dokładne powtórzenie słów użytych przy opisanie fresku w Lascaux

^{22/} M.A. Caws *A Metapoetics of the Passage: Architectures in Surrealism and After*, Hanover 1981. Caws podkreśla zaangażowanie oka w proces rekonstrukcji progów świadomości.

Szkice

łączy obydwie sceny, z których każda w swej pokorze wobec eschatologicznego misterium stanowi wyzwanie dla racjonalnego wyjaśniania.

By podkreślić więź między kretańskim sarkofagiem i egipską Księżką Zmarłych, a przede wszystkim w zgodzie z własnymi zmaganiem z różnymi zagadkowymi tekstami, Herbert przemianowuje sarkofag na minojską Księżką zmarłych. W księdze tej, jak sądzi, zawarła się summa antycznej cywilizacji, paradoksalnie objawiająca „szczęśliwy moment olśniewającej wiedzy i natchnionej trzeźwości” (LNM, s. 15). Sprzeczne wewnętrznie połączenie erudycji i wizji, którą Herbert przypisuje anonimowemu kretańskiemu artyście, uzewnętrznia dynamiczną zmienność relacji między znawcą a artystą, tak właściwą jego postawie wobec sztuki. Sam określa to połączenie jako zdarzenie „szczęśliwe”, a jest to niewątpliwie najrzadszy epitet w jego dykcjonarzu. Czy znaczy to, że Herbert, porwany radością, projektuje te dwie postawy na freski ze starożytnego sarkofagu? Niekoniecznie. Myślę, że raczej jesteśmy świadkami momentu przylegania aparatu krytycznego Herberta i przeżyć wyłaniających się z malowideł na sarkofagu. Oszczędna precyzja eschatologicznej wizji jako poetyka tego fresku odpowiada podejściu Herberta do tego dzieła, podejściu jednocześnie epifanijnemu i fenomenologicznemu. I tak koło się zamyka.

Porównanie przeżyć podrózniczno-estetycznych stanowi pouczającą lekcję. A przecież freski z Lascaux i freski minojskie dzieli przestrzeń, czas, indywidualna wrażliwość ich twórców, a nawet rozmiary. Malarze neolitu nie byli ograniczeni przestrzenią i rozpościerali swe freski na ścianach jaskiń o monumentalnych wymiarach, gdy tymczasem sarkofag z Hagii Triady jest niewielki. Wzbudza on jednak tę samą reakcję u odbiorcy, który znalazł się całkowicie we władzy jego tajemnicy.

Co jeszcze łączy te dwa przykłady? Czy tylko fakt, że obydwa przynależą do rodzaju sztuki obrzędowej? Choć ten czynnik odgrywa tu pewną rolę, wartość i rzeczywiste znaczenie owych świętych obrządków zostały prawie całkowicie zagubione i zapomniane, o czym Herbert nigdy nie omieszka wspomnieć. Czy jeszcze coś innego wiąże owe dzieła? Niewątpliwie dynamiczny i procesualny charakter obydwu fresków, tych z Lascaux i tych z sarkofagu z Hagii Triady. Utworzony przez naturę system korytarzy i komnat w jaskiniach i oparta na ich obiegu, przemyślnie wykorzystana przez artystów neolitu zasada kompozycyjna, oraz cykliczność kompozycji paneli sarkofagu, odtwarzają drogę prowadzącą od rzeczywistości ku tajemnicy śmierci. Stopniowe pojawianie się kolejnych malowideł, następujące w rytmie *stacatto*, prowadzi Herberta ku wtajemniczeniu.

Inne epifanie utrwalone w jego esejach potwierdzają, że procesualna struktura dzieła jest nieodzowna dla przeżycia epifanii. Wróćmy więc na krótko do *Martwej natury z wędzidłem* Torrentiusa, która wywołała ostatnią z epifanii poety. Jej moc skupia na sobie całkowicie uwagę i opisową werwę pisarza. W lirycznym uniesieniu Herbert przypomina sobie, co stało się w Królewskim Muzeum w Amsterdamie:

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

Od razu pojąłem, choć trudno byłoby to racjonalnie wytłumaczyć, iż stało się coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł. Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na oślnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie.

[MNW, s. 89]

Ekstaza, jej nagłość i irracjonalność, wywiera długotrwały wpływ na pamięć i stan umysłu Herberta. Toteż nadaje on temu momentowi kształt podobny do nawrócenia Szawła, który – według *Dziejów Apostolskich* – na drodze do Damaszku ujrzał Boga i usłyszał Jego głos. Wyobrażana przez takich mistrzów jak Caravaggio, który na swym płótnie uczynił konia jednym z głównych aktorów tego epizodu, niezwykła siła boskiej iluminacji zwała Szawła z wierzchowca. Herbert jest również w drodze, ale, w przeciwieństwie do Szawła, ma tylko wrażenie, iż słyszy jakiś głos, wrażenie, które pozostaje dwuznaczne i opatrzone rozważnie warunkowym trybem „jak gdyby”. Ten gest ostrożności stanowi doskonałą ilustrację różnicy, jaka dzieli jego epifanię od ściśle religijnych objawień.

Herbert, by przydać siły swemu pierwszemu wyznaniu, mówiącemu o jego zbliżonej do objawienia reakcji na płótno Torrentiusa, powraca do ekstatyczności owej chwili:

ja sam nie wiem, jak przetłumaczyć na język zrozumiały – stłumiony okrzyk, kiedy stanąłem po raz pierwszy oko w oko z *Martwą naturą*, radosne zdziwienie, wdzięczność, że zostałem obdarzony ponad miarę, strzelisty akt zachwytu.

[MNW, s. 109]

Później, w nastroju bardziej sceptycznym, poeta chce dokładniej zbadać przyczynę swojego wrażenia. Z poczuciem misji, wynikłym z niezapomnianej epifanii w amsterdamskim Rijksmuseum, rozpoczyna inną, hermeneutyczną podróż w głąb pojedynczej martwej natury. Mimo że nie doświadczył żadnego nawrócenia, czuje się wezwany do opowiedzenia o potęgze sztuki i objaśnienia jej czytelnikowi.

Pełne żarliwości wspomnienie epifanii zmusza pisarza do rozważenia ograniczeń języka i retorycznych środków przekazujących niewyraźne. Dwukrotnie podejmuje próbę oddania istoty tego doświadczenia, a tymczasem opisuje jedynie swoją bezpośrednią reakcję na tondo Torrentiusa, jako że istota tej epifanii nie poddaje się racjonalizacji i ekspresji językowej. Na końcu tej wędrówki oka Herbert spotyka tylko milczenie. Mimo że przeżył iluminację, pozbawiony jest możliwości przekazania substancji tego doświadczenia innym, a to niebagatelna sprawa w zawodzie pisarza. Treść jego iluminacji pozostanie ukryta – nie wyrażona, ponieważ jest niewyraźna.

Kiedy ulotna chwila objawienia mija, pozostaje jej ślad w pamięci i fizyczny przedmiot, dzieło sztuki, które ją wywołało. Brak jakiegokolwiek innego dowodu na to, co faktycznie się stało, powoduje nostalgiczne pragnienie, by przypomnieć sobie to przeżycie i zweryfikować je intelektualnie przez opis. Dlatego też chęć

Szkice

opanowania całkowitej wiedzy o dziele sztuki, które wywołało epifanię, stanowi jedną z charakterystycznych metod Herberta. Raz jeszcze przechodzi od ekstazy reakcji do obiektywnego opisu. Dokonuje wysiłku oddzielenia swego zachwyty od jego przyczyny, i w rzeczowy sposób daje klarowny opis tajemniczej martwej natury:

...po lewej, brzuchaty dzbanek z wypalanej gliny w kolorze nasyczonego, ciepłego brązu; pośrodku masywny, szklany kielich zwany *römer*, do połowy napełniony płynem; po prawej stronie, srebrnoszary cynowy dzbanek z przykrywką i dziobem. I jeszcze na półce, gdzie stoją te naczynia, dwie fajansowe fajki i kartka papieru z nutami i tekstem. U góry metalowe przedmioty, których zrazu nie mogłem zidentyfikować.

[MNW, s. 90]

Lista przedmiotów jest skromna. Emanują surową prostotą, pozbawioną wirtuozerii w oddaniu luksusu, widoczną na przykład na martwych naturach Hedy. Same przedmioty są pospolite. Można wyobrazić je sobie w rękach wesołej i rubasznej kompanii, która pije i śpiewa w hałaśliwej i zadymionej gospodzie gdzieś w siedemnastowiecznej Holandii – obrazy Adriaena Brouwera odtwarzają wiele podobnych scen. W pustce nie wypełnionej ludzką obecnością utensylia na płótnie Torrentiusa przywodzą na myśl przyjemności życia. Ich trywialność w stosunku do wzniesłego doświadczenia epifanii, jakie wywołały, wydaje się potwierdzać zasadę nieprzystawalności przedmiotów wywołujących to przeżycie, tak często wskazywaną w teorii epifanii. Stąd płynie wrażenie jednego z licznych dualizmów tego obrazu, gdyż mamy tu do czynienia zarówno z „przyziemną realnością” przedstawienia, jak i z „wysokim” dyskursem o epifanii²³.

Tymczasem tondo Torrentiusa nie stanowi najlepszego argumentu na rzecz samego gatunku martwej natury, uznawanego za jeden z „niższych” w sztuce²⁴. Zwyczajność rzeczy oznacza w tym przypadku coś więcej niż trywialność egzystencji. Surowa symetria ich ustawienia mówi o wyższym porządku i harmonii, przekraczających dalece życie codzienne. Niezwykła jakość obrazu leży w wyrazistym jawieniu się utensyliów na tle niezgłębionej czarnej pustki. W odczytaniu Herberta tondo Torrentiusa łączy przed-Kantowską estetykę *mimesis* z po-Kantowską wzniosłością. Nie ulega też kwestii warstwowa struktura płótna. Składa się ona z trzech wyraźnie określonych poziomów: kilka naczyń na pierwszym planie, „hieratyczna, groźna” (MNW, s. 112) uprząż w środku, i czarne, antycypujące obrazy Malewicza, tło²⁵, otwierające się na „perspektywy nieskończoności” (MNW, s. 90).

^{23/} N. Bryson *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990, s. 14.

^{24/} Zob. komentarze Brysona o gatunku martwej natury jako „wciąż odsuwanej na margines dzisiejszej historii sztuki” – *Looking...*, s. 10.

^{25/} Szerzej na ten temat piszę w mającej się ukazać w Northwestern University Press książce *Parallel Visions*, poświęconej epifanijnym podrzóm Herberta, Zagajewskiego i Brodskiego.

Shallcross Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

Oko patrzącego przechodzi od jednego poziomu do następnego, od świata przedmiotów do bezprzedmiotowości i w ten sposób rekonstruuje wewnętrzną dynamikę tej martwej natury.

Dotąd wskazałam pewne kompozycyjne i przestrzenne zasady kilku dzieł sztuki, które były źródłem epifanii Herberta. Można zauważyć, że martwa natura Torrentiusa nie pasuje całkowicie do tej konstelacji. Jeśli tak, to istnieje możliwość zlikwidowania tej pozornej niekonsekwencji. Próba ta wymaga przypisu z historii sztuki. Krótko mówiąc, gatunek martwej natury nie zrodził się, jak się często przypuszcza, w sztuce flamandzkiej na początku XVI wieku, lecz wcześniej, w czternastowiecznych Włoszech. Z kolei przedstawianie przedmiotów nieożywionych w ówczesnym malarstwie włoskim wywodzi się bezpośrednio z malarstwa starożytnego Rzymu. Charles Sterling udowadnia, że początki nowoczesnej martwej natury sięgają swymi korzeniami do rzymskiej formy malarskiej, zwanej *xenia*, czyli do przedstawień nieożywionych przedmiotów na malowidłach ściennych²⁶. Owoce, naczynia i warzywa układano na rzymskich freskach według pewnych schematów, które są także obecne w szesnastowiecznych flamandzkich martwych naturach. Ten fakt dostarcza brakującego ogniwa pomiędzy sztuką antyku i późnym średniowieczem na Północy.

Łączący je, według Sterlinga, schemat został później potwierdzony w strukturalnej analizie przeprowadzonej przez Normana Brysona²⁷. Omawiając rzymskie malowidła ścienne oraz ich wewnętrzny ruch – zaznaczony przez różne stadia i poziomy – ku teofanii, Bryson powołuje się na Villa dei Misteri, jako najbardziej znany przykład figuratywnego malowidła, przedstawiającego wszystkie stopnie inicjacji. Namalowani na ścianach Villa dei Misteri mężczyźni i kobiety odprawiają zagadkowy obrządek, być może odnoszący się do kultu Dionizosa. Bryson opisuje kolejne stadia rytuału w kategoriach wędrówki zaczynającej się „od przygotowań do obrzędu, mających miejsce jeszcze w rzeczywistym świecie, przez zbliżanie się uczestników orszaku do tajemnicy, aż do przełomowego momentu, w którym świadomość, przemieniona przez rytuał, otwiera się na inne wymiary i bogowie... objawiają się”²⁸. Bryson odnajduje wspólnotę między malowidłami typu *xenia* i malarstwem ściennym w Villa dei Misteri, w ich wewnętrznym teleologicznym ruchu. Tak więc ta sama strukturalna dynamika określa dwa odległe od siebie gatunki malarskie. By zacytować Brysona, „ustrukturywanie ich ruchu od tego, co realne, ku temu, co nierealne, przez serię precyzyjnie oznaczonych progów, stanowi ich zasadę konstrukcyjną”²⁹.

^{26/} Ch. Sterling *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*. Przeł. J. Pollakówna i W. Dłuski, Warszawa 1998. Wiele dowodów na związek rzymskich ściennych malowideł z późnym średniowieczem zostało zniszczonych wskutek łupiestwa.

^{27/} Bryson *Looking...*, s. 17.

^{28/} Tamże, s. 46.

^{29/} Tamże, s. 46.

Szkice

Słowem, *xenia*, pierwowzory nowożytnej martwej natury, przekraczają materialną rzeczywistość w ten sam sposób, co Villa dei Misteri, sarkofag z Hagii Triady i *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa. Wszystkie te malarskie teksty, niezależnie od ich wieku i pochodzenia, są powiązane ze sobą wewnętrznym ruchem od widzialnego do niewyraźnego. Podczas swych podróży Herbert napotkał zaledwie kilka podobnych obrazów, które przyczyniły się do jego epifanijnego doświadczenia. Dzieła te są natchnione przez neoplatońską wrażliwość, wyrażoną poprzez dążenie i ruch ku innej rzeczywistości. Podróżnik szczególnie się temu poddaje, ponieważ jego rzeczywistość – jak rzeczywistość każdego wędrowca – nieustannie się zmienia. Kiedy przydarza się spowodowana przez tę dynamikę epifania, jej szczęśliwa wyrazistość przekształca i scala poczucie tożsamości podróżnika. Podróż do zachwyty odbywa się na szlaku oznaczonym przez obrazy – osobliwe kamienie milowe mówiące więcej niż przebyta odległość.