Liryka i fenomenologia

Liryka i fenomenologia

Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej

Instytut Myśli Józefa Tischnera
Kraków 2016

BIBLIOTEKA PANA COGITO
pod redakcją J.M. Ruszara

REDAKCJA NAUKOWA
Józef Maria Ruszar, Dorota Siwor

RECENZENT NAUKOWY
Prof. ATH dr hab. Marek Bernacki

REDAKCJA
Dorota Siwor

KOREKTA I ADIUSTACJA
Paulina Bieniek

PROJEKT OKŁADKI
Marek Górny i Paweł Górny

ZDJĘCIE NA OKŁADCE
Auriga z Delf (fragment), fot. J.M. Ruszar

SKŁAD I ŁAMANIE,
PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
Anna Papiernik

INDEKS
Marta Migdał

Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Miejskiej Kraków

KRAKÓW
krakow.pl

krakow
CITY OF LITERATURE
UNESCO

INSTYTUT MYŚLI JÓZEFA TISCHNERA
Kraków 2016
ISBN 978-83-60911-16-7

Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów 9

Zamiast wstępu

JOLANTA DUDEK
Miejsce Romana Ingardena w badaniach literackich 15

Różewicz i fenomenologia

JAKUB Z. LICHAŃSKI
Tadeusz Różewicz *Wiersze*; perspektywa fenomenologiczna.
Wstęp do analizy 31

MICHAŁ JANUSZKIEWICZ
Fenomenologia hermeneutyczna i literatura.
Przypadek pewnego wiersza Tadeusza Różewicza 63

KRYSTYNA LATAWIEC
Ludzkie kryjówki w poezji Tadeusza Różewicza 77

Herbert i fenomenologia

AGNIESZKA ŁAZICKA
Wokół uznania realności świata.
Poezja Zbigniewa Herberta a fenomenologia Romana Ingardena 93

ANNA HAJDUK
Wiersz *Substancja* Zbigniewa Herberta w świetle szkicu
Człowiek i jego rzeczywistość Romana Ingardena 109

BEATA GARLEJ
Emocjonalny wymiar konkretyzacji estetycznej
w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* 121

Poezja ekfrazy i muzeum wyobraźni

TOMASZ TOMASIK
Ékphrasis. Między fenomenologią a hermeneutyką dzieła sztuki
(na przykładzie Zbigniewa Herberta) 137

ANNA STEC-JASIK
„Bez rosy ludzkiego strachu". O wierszu *Fra Angelico:*
Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana Zbigniewa Herberta 153

MAŁGORZATA PEROŃ
„Zgasić światło – słuchać”.
Rembrandt w poezji ks. Janusza S. Pasierba 169
MARTA SMOLIŃSKA
Herbert w gęstej pokrzywie wycieczki.
Uwagi o stosunku poety do muzeum 191
PIOTR SIEMASZKO
Piękno jako odpowiedź.
O malarskich fascynacjach Zbigniewa Herberta 207
AGATA STANKOWSKA
Między narracją a obrazem. Zbigniew Herbert jako antropolog historii 225
KAROL HRYNIEWICZ
Jak „kawałek deski”?
Kilka uwag o władzy wyobraźni w poezji Zbigniewa Herberta 249

Varia

RADOSŁAW SIOMA
„Zmysł udziału”. O kilku wierszach nie tylko Zbigniewa Herberta 263
MATEUSZ ANTONIUK
Dlaczego mowa Tersytesa była „kapitalna”,
czyli mała glosa do tematu „Herbert czyta Wyspiańskiego” 285
IZABELA PISKORSKA-DOBRZENIECKA
Poetyckie echa Tadeusza Różewicza i Jerzego Nowosielskiego
rozmów o sztuce 309
JÓZEF MARIA RUSZAR
Niemożliwe odpuszczenie grzechów.
Biel Tadeusza Różewicza z tomu *Nic w płaszczu Prospera* [1963] 329

Streszczenia i słowa kluczowe 349
Biogramy autorów 359
Od Wydawcy 365
Summaries and keywords 367
Indeks osobowy 379

Table of Contents

List of abbreviations 9

In place of an introduction:

JOLANTA DUDEK

The Place of Roman Ingarden in Literary Research 15

Różewicz and phenomenology

JAKUB Z. LICHAŃSKI

Tadeusz Różewicz *Poems*: A Phenomenological Perspective.
An Introduction to Analysis 31

MICHAŁ JANUSZKIEWICZ

Hermeneutic Phenomenology and Literature:
The Case of a Certain Poem by Tadeusz Różewicz 63

KRYSTYNA LATAWIEC

Human Hideouts in the Poetry of Tadeusz Różewicz 77

Herbert and phenomenology

AGNIESZKA ŁAZICKA

On Recognition of the World's Reality: The Poetry of Zbigniew Herbert and the Phenomenology of Roman Ingarden 93

ANNA HAJDUK

Zbigniew Herbert's *Substance* in the Context of Roman Ingarden's
Article *Man and His Reality* 109

BEATA GARLEJ

The Emotional Dimension of Aesthetic Concretization
in *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp* 121

The poetry of ekphrasis and the museum of the imagination

TOMASZ TOMASIK

Ékphrasis: Between the Phenomenology and Hermeneutics of a Work of Art
(Based on Zbigniew Herbert) 137

ANNA STEC-JASIK

'Without the dew of human fear': On Zbigniew Herbert's *Fra Angelico:*
The Martyrdom of Saints Cosmas and Damian 153

MAŁGORZATA PEROŃ
'Turn out the light – listen':
Rembrandt in the Poetry of Father Janusz S. Pasierb 169
MARTA SMOLIŃSKA
Herbert in the Thick Nettle of a Tour:
Notes on the Poet's Attitude towards the Museum 191
PIOTR SIEMASZKO
Beauty as an Answer:
On the Painterly Fascinations of Zbigniew Herbert 207
AGATA STANKOWSKA
Between Narration and Image:
Zbigniew Herbert as an Anthropologist of History 225
KAROL HRYNIEWICZ
Like a 'piece of board'? Several Remarks on the Power of Imagination
in the Poetry of Zbigniew Herbert 249

Miscellaneous articles

RADOSŁAW SIOMA
A 'Sense of Taking Part':
On Several Poems, Not Only by Zbigniew Herbert 263
MATEUSZ ANTONIUK
Why Thersites' Speech was 'Brilliant',
or a Short Note on 'Herbert Reads Wyspiański' 285
IZABELA PISKORSKA
The Poetic Echoes of Tadeusz Różewicz and Jerzy Nowosielski's
Conversations on Art 309
JÓZEF MARIA RUSZAR
The Impossible Forgiveness of Sins: Tadeusz Różewicz's *White* 329

Summaries and keywords (in Polish) 349
Author biographies 359
From the publisher 365
Summaries and keywords (in English) 367
Name index 371

Wykaz stosowanych skrótów

Tadeusz Różewicz

LIRYKA:

NIE – *Niepokój*. Wiersze z lat 1945–1946 [1947]
CZR – *Czerwona rękawiczka* [1948]
U – *Uśmiechy* [1945–2000]
PP – *Pięć poematów* [1950]
CZKI – *Czas który idzie* [1951]
WIO – *Wiersze i obrazy* [1952]
RÓ – *Równina* [1954]
SK – *Srebrny kłos* [1955]
PO – *Poemat otwarty* [1956]
F – *Formy* [1958]
RZK – *Rozmowa z księciem* [1960]
ZR – *Zielona róża* [1961]
GA – *Głos anonima* [1961]
NWPP – *Nic w płaszczu Prospera* [1963]
TT – *Twarz trzecia* [1968]
Z – *Złowiony* [1963–1969]
RE – *Regio* [1969]
BT – *Bez tytułu* [1971–1976]
D – *Duszyczka* [1977]
OT – *Opowiadania traumatyczne* [1979]
NPPIWŚ – *Na powierzchni poematu i w środku* [1983]
P – *Płaskorzeźba* [1991]
ZF – *zawsze fragment* [1996]
ZFR – *zawsze fragment. recycling* [1998]
NP – *nożyk profesora* [2001]
SZS – *szara strefa* [2002]
W – *Wyjście* [2004]
CZTŻWŚ – *Cóż z tego że we śnie* [2006]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w: Tadeusz Różewicz, *Utwory zebrane*:

P I – *Poezja 1*, Wrocław 2005.
P II – *Poezja 2*, Wrocław 2006.
P III – *Poezja 3*, Wrocław 2006.
P IV – *Poezja 4*, Wrocław 2006.

KKWW – *Kup kota w worku* (*work in progress*), Wrocław 2008.

PROZA:

PR I – *Proza 1*, Wrocław 2003.
PR II – *Proza 2*, Wrocław 2004.
PR III – *Proza 3*, Wrocław 2005.

TOMY SYLWICZNE:

NSB – *Nasz Starszy Bra*t, oprac. T. Różewicz, Wrocław 2004.

TEKSTY ROZPROSZONE:

MA – *Margines, ale…*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2010.

WYWIADY:

JT – K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.
WS – *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.

KORESPONDENCJA:

TRJN – *Tadeusz Różewicz. Zofia i Jerzy Nowosielscy. Korespondencja*, oprac. K. Czerni, Kraków 2009.

Zbigniew Herbert

LIRYKA:

SŚ – *Struna światła* [1956]
HPG – *Hermes, pies i gwiazda* [1957]
SP – *Studium przedmiotu* [1961]
N – *Napis* [1969]
PC – *Pan Cogito* [1974]
ROM – *Raport z oblężonego Miasta* [1983]
ENO – *Elegia na odejście* [1990]
R – *Rovigo* [1992]
EB – *Epilog burzy* [1998]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w:

Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

UR – *Utwory rozproszone* (*Rekonesans*), oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.

DRAMATY:

D – *Dramaty*, wstęp, przyp. J. Kopciński, oprac. G. Wroniewicz, Warszawa 2008.

ESEJE, PROZA, ARCHIWALIA:

BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.
MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
LNM – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
KM – *Król mrowek*, Kraków 2001.
MD – *„Mistrz z Delft" i inne utwory odnalezione*, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.

WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001.
AZH – Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej (Sygnatury według: *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008).

WYWIADY:

WYW – *Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.

KORESPONDENCJA:

ZHHE – *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.
ZHJZ – *Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja*, red. P. Kądziela, Warszawa 2002.
ZHJT – *Zbigniew Herbert – Jerzy Turowicz. Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Kraków 2005.
ZHSB – *Zbigniew Herbert – Stanisław Barańczak. Korespondencja* (*1972–1996*), red. B. Toruńczyk, Warszawa 2005.
ZHCM – *Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006.
KZ – *Herbert i „Kochane Zwierzątka". Listy Zbigniewa Herberta do Przyjaciół Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*, oprac. M. Czajkowska, Warszawa 2006.
KR – *Zbigniew Herbert. Korespondencja rodzinna*, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Lublin 2008.
ZHHM – *Listy do Muzy* [Haliny Misiołek], Gdynia 2000.

Cytowane utwory Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza nie są już uwzględniane w bibliografiach podmiotowych z wyjątkiem przypadków cytowania z wydań innych niż wymienione powyżej.

Zamiast wstępu

Jolanta Dudek

Uniwersytet Jagielloński

Miejsce Romana Ingardena w badaniach literackich

Roman Ingarden[1], wybitny i autonomiczny w swych poglądach uczeń fenomenologa Edmunda Husserla[2], profesor Uniwersytetu im. Jana Kazimierza we Lwowie (1933–1941) oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (w latach 1946–1949 oraz 1957–1963)[3], należy dziś do światowej czołówki filozofów o trwałym dorobku w dziedzinie ontologii, epistemologii, a zwłaszcza estetyki, w tym literaturoznawstwa, w której to dziedzinie – jak pisał Henryk Markiewicz – „z upływem czasu rósł zasięg i siła oddziaływania Ingardena"[4].

W zasięgu oddziaływania myśli Romana Ingardena, który „przyznaje pierwszeństwo źródłowemu kontaktowi człowieka z rzeczywistością przed abstrakcyjną, filozoficzną spekulacją"[5], wychowało się i ciągle jeszcze pozostaje wielu polonistów[6]. Jego analiza językowej specyfiki, sposobu istnienia, budowy oraz procesu poznawania i wartościowania

---

1 Urodzony w 1893 roku w Krakowie, zmarł w 1970 roku tamże.

2 Zob. M. Gołaszewska, *Reinterpretacja estetyki Ingardena* [w:] *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy w stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993, s. 45.

3 Zob. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987 (biogram autora z tyłu okładki). Por. *Roman Ingarden* [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/ [dostęp: 30.09.2015].

4 Zob. H. Markiewicz, *Wiedza o literaturze* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 304. Por. *Roman Ingarden* [w:] *Stanford Encyclopedia…*

5 Zob. F. Chmielowski, *Problem tożsamości dzieła sztuki – Ingarden a Gadamer* [w:] *Estetyka Romana Ingardena…*, s. 89.

6 Książki Ingardena, zwłaszcza jego *Szkice z filozofii literatury* (1947, 2000), są nadal komentowane na zajęciach z Poetyki i Teorii Literatury i stanowią istotny punkt odniesienia dla zdobywanej przez studentów polonistyki wiedzy i analitycznych umiejętności z zakresu literaturoznawstwa (zob. R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, red. W. Stróżewski, Kraków 2000).

dzieła literackiego była – w dobie przemożnego oddziaływania najpierw marksizmu, a potem strukturalizmu – cenną alternatywą metodologiczną, wolną od ideologicznych i doktrynalnych zobowiązań. Ingardenowskie uzasadnienie dla wielości równouprawnionych odczytań utworu literackiego i opartych na nich interpretacjach również i dziś stanowi metodologiczne zaplecze dla badaczy chcących zachować miarę obiektywności[7] oraz niezależność od aktualnych tendencji i mód panujących w literaturoznawstwie[8].

Punktem wyjścia dla proponowanej przez Ingardena metody badań literackich jest koncentracja na roli odbiorcy i przekonanie o konieczności poznawania indywidualnego dzieła literackiego w wielokrotnej, uważnej lekturze, która – szanując specyfikę oraz kontekst wewnętrzny i zewnętrzny utworu – tworzy solidny punkt wyjścia dla wszelkich dalszych uogólnień, jakimi trudnią się potem filozofia literatury, poetyka, teoria oraz historia literatury, a w pewnym stopniu również krytyka literacka.

Do lektury dzieł Ingardena zachęcił mnie niegdyś profesor Robert Auty, mój promotor z Uniwersytetu w Oxfordzie, który po przeczytaniu *O poznawaniu dzieła literackiego*[9] uznał ostatnią książkę krakowskiego filozofa za summę najważniejszych dwudziestowiecznych nurtów literaturoznawczych, włącznie z tymi, jakie pojawiały się na początku lat 70. Wymienić tu można[10] eseje T.S. Eliota dotyczące tradycji, wieloznaczeniowości i poznawczej funkcji utworu literackiego, ściśle związanej z nadrzędną funkcją estetyczną; koncepcję emotywnego języka literatury Ivora Armstronga Richardsa oraz uprawianą na uniwersytetach zachodnich metodę dokładnej, analitycznej i kontekstualnej lektury indywidualnych tekstów literackich, zwaną *close-reading*, zainicjowaną w połowie XX wieku przez przedstawicieli New Criticism;

---

7 Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976, rozdz. V (*Rzut oka na niektóre zagadnienia krytycznego badania poznania dzieła literackiego dzieła sztuki*), s. 323, 343–352.

8 Zob. A. Nowak, *O „Estetycznej" tożsamości. Szkic z Ingardenem w tle* [w:] *Estetyka Romana Ingardena…*, s. 163.

9 R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968. Jest to wersja znacznie poszerzona w stosunku do pierwotnej polskiej wersji z 1937 roku (zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 3–249; por. R. Ingarden, *O poznawaniu…*, 1976).

10 Zachowując porządek chronologiczny.

dalej niemiecką szkołę interpretacji w wersji Ericha Auerbacha[11] oraz *Teorię literatury* René Welleka i Austina Warrena (1949, wyd. pol. 1970), książki Wolfganga Isera (*Der Akt des Lesens*, 1976; *The Act of Reading*, 1978) oraz niemieckich teoretyków estetyki recepcji, powstałe z inspiracji Romanem Ingardenem[12]. Dzieła pokrewne: to studia o wyobraźni i fenomenologii obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda[13]; teoria udawanych (John R. Searle) i naśladowczych (Richard Ohmann) aktów mowy; hermeneutyka Hansa-Georga Gadamera[14] i Paula Ricœura[15]; prace Umberta Eco[16], a także niektóre metaforyczne uwagi Martina Heideggera o poznawczym, „odkrywczym" charakterze dzieła sztuki, które to uwagi – w odczuciu Władysława Stróżewskiego – zbliżone są do słynnej koncepcji „jakości metafizycznych" Ingardena: „Chodzi tylko o to – pisze Stróżewski – by przez metaforyczny język tego tekstu (Heideggera) wyczytać myśl o odkrywczym charakterze dzieła sztuki, którego objawiająca funkcja nie zatrzymuje się na nim samym, lecz odnosi się do »bytu jako takiego«, a może nawet – jak chce Heidegger – do bytu w całości"[17].

Za trwały wkład Ingardena w dziedzinę nauki o literaturze[18] zwykło się uważać: koncepcję ontologii dzieła literackiego jako złożonego tworu intencjonalnego, uzależnionego w swym istnieniu od medium języka (jako prymarnego tworu intencjonalnego) oraz od wytwórczo-odbiorczych aktów świadomości autora i czytelnika[19]. Warto tu przypomnieć, że

---

11 E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* (1946), Warszawa 1968.

12 Zob. R. Fieguth, *Poetyka* [w:] *Słownik pojęć…*, s. 189.

13 Zwłaszcza *Poetyka przestrzeni* (1961). Zob. G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris 1961.

14 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej* (1961), tłum. B. Baran, Kraków 1993.

15 P. Ricœur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, tłum. K. Rosner, P. Graf, Warszawa 1989.

16 U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych* (1979), tłum. P. Salwa, Warszawa 1994; U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja,* tłum. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996.

17 Zob. W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne* [w:] *Słownik pojęć…*, s. 131.

18 R. Ingarden, *Nauka o literaturze (Dodatek)* [w:] tegoż, *O poznawaniu…*, 1976, s. 450–466.

19 Tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (*Das Literarische Kunstwerk*, 1931), tłum. M. Turowiczowa, Warszawa 1960.

punktem wyjścia refleksji Ingardena jako fenomenologa-realisty[20] nad dziełami sztuki jako wytworami bytowo niesamoistnymi było jego przekonanie o obiektywnym, niezależnym od naszej świadomości istnieniu świata materialnego oraz wszelkich przedmiotów danych nam w bezpośredniej percepcji (takich jak na przykład zardzewiały, obozowy „nożyk profesora" z wiersza Tadeusza Różewicza). Podobny obiektywny status bytowy przysługuje też przedmiotom i jakościom idealnym oraz jakościom metafizycznym, wszczepionym w samą naturę bytu, które uobecniają się w dziełach sztuki słowa.

O idealnym przedmiocie estetycznej kontemplacji marzył – jak pamiętamy – podmiot wiersza Zbigniewa Herberta pod tytułem *Studium przedmiotu* (SP). Niezniszczalny przedmiot miłości pragnął nadaremnie stworzyć z materii snów *Pan Błyszczyński*, tytułowy bohater poematu Bolesława Leśmiana[21]. Okazało się jednak, że przedmiotom wytworzonym przez człowieka przysługuje jedynie niepełny rodzaj bytu, podobny temu, który Roman Ingarden określił mianem bytu intencjonalnego. Intencjonalne wytwory człowieka mają wprawdzie swą materialną podstawę bytową (jak kartka papieru pokryta atramentowymi znaczkami, zapis nutowy, taśma magnetofonowa z utrwaloną ścieżką dźwiękową; bryła marmuru, malowidło na płótnie), nad którą to podstawą materialną czytający / słuchający / czy też patrzący odbiorca, posługując się wewnętrznymi zmysłami wyobraźni i określonym kodem językowym, nadbudowuje obraz literacki lub malarski, fugę muzyczną czy rzeźbę przedstawiającą na przykład grupę Laookona. Intencjonalny status bytowy ma także „napisana" (na kartce papieru) „sarna", która „biegnie przez napisany las" z wiersza *Radość pisania* Wisławy Szymborskiej[22]. Wszystkie przedmioty intencjonalne w swoim istnieniu zależne są od trwałości swej materialnej podstawy bytowej oraz od ciągłości aktów wytwórczo-odbiorczych świadomości człowieka, posługującego się znanym jego interlokutorom językiem. Zależne są także od idealnych pojęć i jakości, które gwarantują tożsamość rozumienia znaczeń poszczególnych słów i zdań. Dzieło literackie, jak każdy przedmiot

20 W odróżnieniu od transcendentalnego idealisty Edmunda Husserla.

21 B. Leśmian, *Pan Błyszczyński* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. 229–235.

22 W. Szymborska, *Radość pisania* (SP) [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 115.

intencjonalny, może ulec całkowitemu unicestwieniu wówczas, gdy zniszczona zostanie jego podstawa materialna lub gdy umrze język, w którym zostało utrwalone, lub gdy ustaną akty wytwórczo-odbiorcze świadomości człowieka[23]. Tak unicestwione zostały dziewczyna i ogród, który Pan Błyszczyński z poematu Leśmiana „stworzył błyszczydłami swych oczu" i „rozścielił na podśnionej drzewom trawie" i tylko na chwilę zdołał – mocą swego pragnienia – podtrzymać w istnieniu.

Dobrze znana jest również Ingardenowska teoria dwuwymiarowej budowy dzieła literackiego: fazowej i warstwowej (*quasi*-czasowej i *quasi*-przestrzennej)[24]. Wymiar fazowy (linearny) tworzą następujące po sobie słowa i zdania, zgrupowane w ustępy, zwrotki, rozdziały. Wymiar warstwowy (nielinearny) współtworzą zaś konkretyzowane podczas lektury brzmienia i znaczenia języka oraz przedstawione za pośrednictwem intencjonalnych sensów słów i zdań „trzymane w pogotowiu" wyglądy uschematyzowane, poprzez które przejawiają się przedmioty przynależne do świata przedstawionego utworu. W tym specyficznym (fikcyjnym) świecie uobecniają się też z całą mocą tak zwane jakości metafizyczne pokrewne emotywnym, dostępne w wewnętrznym przeżyciu odbiorcy. Koncepcja budowy dzieła literackiego Ingardena nawiązuje do studium o czasowości i przestrzenności różnych rodzajów sztuk Gottholda E. Lessinga (*Laokoon*)[25] do dwudziestowiecznej filozofii języka, a także do *Poetyki* Arystotelesa, który wyodrębnił sześć składników tragedii[26] i stwierdził, że istotą tragedii jest przeżycie tragizmu, czyli takiego aspektu ludzkiego życia, który budzi w odbiorcy / widzu uczucie litości i trwogi. Dla Ingardena, podobnie jak dla Maxa Schelera[27], tragizm jest jedną z jakości metafizycznych[28], wszczepionych w samą naturę realnego bytu, która podobnie jak inne tego typu jakości umyka naszej uwadze w pospiesznym życiu codziennym. Tragizm staje się natomiast kategorią estetyczną, czyli sposobem przeżywania i kontemplacji

23 R. Ingarden, *O dziele literackim…*, cz. III, rozdz. XIV (*Miejsce dzieła literackiego w bycie*), s. 439–451.

24 Tamże, cz. II (*Budowa dzieła literackiego*), s. 52–388.

25 Zob. tenże, *Lessinga „Laokoon"* [w:] tegoż, *Studia z estetyki…*, s. 359–370.

26 Zob. tenże, *Uwagi na marginesie „Poetyki" Arystotelesa*, tamże, s. 319–358.

27 Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, red. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976.

28 Zob. A. Tyszczyk, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena,* Lublin 1993.

indywidualnego losu człowieka za sprawą dzieła sztuki, wówczas gdy zostanie naocznie pokazany na przykład przez Sofoklesa w *Królu Edypie*.

Odkrywcza jest Ingardenowska teoria *quasi*-sądów – czyli zdań na pozór twierdzących, które stanowią językową podstawę fikcyjnej rzeczywistości[29]. Jawi się ona jako prekursorska wobec sformułowanych znacznie później – pod wpływem teorii aktów mowy Johna L. Austina[30] – koncepcji Johna R. Searle'a dotyczącej „udawanego" statusu wypowiedzi fikcyjnej[31] i Richarda Ohmanna, wedle którego wypowiedzi obecne w dziele literackim są równocześnie rzeczywistymi lokucjami i naśladowanymi illokucjami[32]. W obydwu ujęciach są one zatem odpowiednikami wspomnianych *quasi*-sądów, które w rozumieniu Ingardena stanowią podstawę językową fikcji literackiej[33].

Szczególne znaczenie dla badaczy poszukujących możliwie obiektywnej metodologii, ma tak zwany antypsychologizm Ingardena. Opiera się on na odróżnieniu dzieła literackiego jako schematycznego tworu artystycznego, pełnego miejsc niedookreślonych lub miejsc niedookreślenia[34], czyli białych plam, widocznych zwłaszcza w warstwie przedmiotów przedstawionych i uschematyzowanych wyglądów[35], lecz dostępnego w intersubiektywnym poznaniu – od jego indywidualnych konkretyzacji, które mają charakter subiektywny i decydują o długim lub krótkim trwaniu tegoż dzieła literackiego. Punktem wyjścia dla nauki o literaturze powinno więc być usilne dążenie badacza do rekonstrukcji owego pełnego pustych miejsc schematu dzieła, a następnie

29 R. Ingarden, *O dziele literackim*…, cz. II, rozdz. V, § 25, 26.

30 Zob. J.L. Austin, *Jak działać słowami* [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

31 Zob. J.R. Searle, *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej* (1975), tłum. H. Buczyńska-Garewicz [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. 2, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, tłum. B. Kowalik i in., Wrocław 1988, s. 24–35.

32 Zob. R. Ohmann, *Literatura jako akt* (1973), tłum. B. Kowalik, W. Krajka [w:] tamże, s. 7–23.

33 Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*…, § 25, 26, 52.

34 Tamże, rozdz. VIII, § 38. Por. W. Iser, *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, Baltimore–London 1978, s. 170–178, 182 (*places of indeterminacy*). Zob. tenże, *Apelatywna struktura tekstu*, tłum. M. Kłańska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą,* t. 4, cz. 1, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 97–125.

35 Czyli zapośredniczonych przez język, zmysłowo uchwytnych cech przedmiotów przedstawionych (zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*…, rozdz. VIII, IX).

wskazanie jego możliwych czy też dopuszczalnych konkretyzacji, które mogą powstać na tej podstawie. Należy jednak pamiętać, że Ingarden przeciwstawi się stanowczo bezrefleksyjnemu wypełnianiu przez niekompetentnego czytelnika / badacza wszystkich miejsc niedookreślenia, gdyż może to zniszczyć artystyczny styl i wymowę dzieła[36].

Odróżnienie dzieła literackiego jako tworu artystycznego, dostępnego dla wielu czytelników (podmiotów) w procesie uważnej lektury, od jego poszczególnych konkretyzacji pozwala uniknąć pułapki całkowitej subiektywizacji badań literackich. Umożliwia też ograniczenie sporów, które dotyczą zwykle jednostkowych, subiektywnych konkretyzacji, stanowiących podstawę interpretacji, oraz sądów wartościujących poszczególnych badaczy. Wnikliwa, Ingardenowska analiza procesu poznawania dzieła literackiego w akcie lektury, która zainspirowała niemieckie badania nad recepcją i która współbrzmi z nurtem tak zwanej *reader's* (*aesthetic*) *response criticism*, uwzględnia również problematykę równouprawnienia, hierarchii oraz konfliktu interpretacji; odróżnia intencję tekstu od intencji autora i intencji czytelnika; stara się uchwycić granicę między interpretacją adekwatną, która jest „oddaniem sprawiedliwości dziełu"[37], a pragmatycznym użyciem / wykorzystaniem go do celów ideologicznych[38]. Z punktu widzenia fenomenologii Ingardena ważne jest bowiem dostosowanie procesu poznawania (i przeżywania) dzieła do jego specyficznej, schematycznej budowy artystycznej, która jawi się czytelnikowi i prowadzi go podczas lektury[39]. Dopiero na tej intersubiektywnie dostępnej, artystycznej kanwie dzieła indywidualny odbiorca konstytuuje, do pewnego tylko stopnia, swój własny przedmiot estetyczny oraz dokonuje jego waloryzacji[40].

W swej koncepcji przeżycia estetycznego Ingarden wyodrębnia zatem materialną podstawę dzieła, schematyczny przedmiot artystyczny oraz przedmiot estetyczny, który jest konstruktem czytelnika, wykreowanym na bazie konkretyzacji, mniej lub bardziej adekwatnej wobec utworu. Istotną czynnością poznawczą w jej powstawaniu jest wychwytywanie przez czytelnika / badacza istotnych cech artystycznej

36 R. Ingarden, *O poznawaniu…*, 1976, rozdz. IV (*Odmiany poznawania literackiego dzieła sztuki*), § 27, s. 277–278 i nn.

37 Tamże, s. 319.

38 Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja…*

39 R. Ingarden, *Wstęp* [w:] tegoż, *O poznawaniu…*, 1976, § 3.

40 Tenże, *O poznawaniu…*, 1976, rozdz. IV, § 24.

budowy poszczególnych warstw dzieła[41]. Poczynając od percepcji znaków graficznych i tak zwanych charakterów emocjonalnych brzmień wyrazów oraz nazw przedmiotowych i osobowych, które mogą mieć jakieś szczególne emocjonalne zabarwienie – na przykład złowrogie lub komiczne; poprzez budowę zdań: jasną lub zawikłaną; analizę wyglądów (takich jak na przykład barwy pastelowe lub jaskrawe, obrazy przyrody dzikiej jak puszcza lub ucywilizowanej jak park czy ogród); aż po świat przedstawiony, nasycony swoistymi jakościami estetycznie wartościowalnymi, które mają swą podstawę w zapośredniczonych przez język naocznych wyobrażeniach zmysłowych (wyglądach): wzrokowych, słuchowych, smakowych, węchowych, dotykowych, ruchowych, emocjonalnych. Współtworzą one tak zwany obrazowy aspekt dzieła[42], znacznie poszerzony przez Ingardena o dane płynące nie tylko od zmysłu wzroku, lecz także od pozostałych zmysłów, we współbrzmieniu z emocjami i refleksją. Na podłożu konkretnych cech artystycznych poszczególnych warstw utworu powstają w świadomości odbiorcy zestroje[43] jakości estetycznych (na przykład łagodne lub ostre), które potem kształtują i szczególnie zabarwiają świat przedstawiony. Bowiem „jakości estetyczne nie są […] relatywne, są one absolutne, dane bezpośrednio w percepcji"[44].

Uchwycenie przez odbiorcę dość specyficznie pojętej przez Ingardena idei dzieła literackiego wiąże się więc z uchwyceniem właściwego dlań „polifonicznego zestroju jakości estetycznie doniosłych"[45]. Jak proponuje Ingarden,

> ogólnie można jednak powiedzieć tak: ideę literackiego dzieła sztuki stanowi konkretnie w nim, albo przez nie unaoczniony, pokazany syntetyczny związek istotny zestrojonych ze sobą estetycznie doniosłych jakości, które prowadzą do naocznego ukonstytuowania się określonej wartości estetycznej, przy tym ta wartość w ścisłej jedności z podbudowującą ją podstawą – właśnie z samym dziełem sztuki – tworzy całość, która co najmniej w przypadku wielkich, prawdziwych dzieł sztuki jest niepowtarzalna, obecna jako jedyna (w swoim rodzaju) i niedająca się naśladować[46].

41 Tamże, rozdz. I.

42 Zasługą Ingardena jest oczywiście znaczne poszerzenie (w duchu nowoczesnej estetyki T.S. Eliota) kategorii obrazowości, która, jak wiadomo, stanowi jeden z głównych wyznaczników literatury.

43 R. Ingarden, *O poznawaniu…*, 1976, rozdz. IV, s. 196.

44 M. Gołaszewska, *Wartość estetyczna – Jakość estetyczna* [w:] *Słownik pojęć…*, s. 294.

45 R. Ingarden, *O poznawaniu…*, 1976, rozdz. II, s. 105.

46 Tamże, rozdz. I, s. 86.

Dopiero taka syntetyczna konkretyzacja zasługuje na miano „adekwatnej, sprawnej artystycznie i sprawiedliwej wobec dzieła”[47]. Towarzyszy jej przeżycie skupione na niepowtarzalnej wartości estetycznej, unaocznionej w danym dziele (jak pogoda, głębia, wzniosłość).

Adekwatna konkretyzacja stanowi też podstawę dla uzasadnionej oceny dzieła, której może dokonać nie tylko badacz, lecz także każdy wrażliwy i kompetentny czytelnik, obeznany z arcydziełami, którego nie ogranicza aktualny horyzont czasowy i kulturowy jego własnej epoki[48], ktoś – jak mówi Ingarden – wychowany do sztuki i/lub wychowany do nauki o literaturze:

> Początek tego wychowania stanowi poznawanie poszczególnych literackich dzieł sztuki za pośrednictwem poprawnie przeprowadzonego czytania oraz adekwatnego i płodnego przeżywania estetycznego, które prowadzi do wiernych i wartościowych konkretyzacji estetycznych. Wszystkie dalsze zagadnienia nauki o literaturze – których oczywiście jest bardzo wiele i bardzo skomplikowanych i których wcale nie należy nie doceniać […] – zależą od tego początku. To był również jeden z powodów, które skłoniły mnie do zajęcia się tym poznawaniem[49].

Wychowany do sztuki czytelnik potrafi przekraczać własny horyzont czasowy i kulturowy, by przeżywać i poznawać arcydzieła. Stanowi on przeciwieństwo człowieczka o skarlałej duszy, skupionego na samym sobie, który nagle znalazł się na Akropolu[50], czy też podobnego mu bohatera z wiersza T.S. Eliota *Animula* (1929)[51]. W przeciwieństwie do tych postaci autor książki *O poznawaniu dzieła literackiego* każdym słowem udowadnia, że jest nie tylko znakomitym uczonym, ale też wrażliwym i kompetentnym czytelnikiem literatury, którą analizuje i do której nieustannie odwołuje się w swoich dziełach. Wystarczy przywołać tu dwa bliskie odbiorcom polskim przykłady: mistrzowską analizę nakładających się na siebie perspektyw czasowych w *Lordzie Jimie* Josepha Conrada[52] oraz błyskotliwą analizę fenomenu ponadczasowej teraźniejszości uobecnionej przez Kazimierza Wierzyńskiego

47 Tamże, rozdz. v, s. 404.

48 Tamże, rozdz. v, s. 403.

49 Tamże, s. 406.

50 Zob. szkic Zbigniewa Herberta, *Duszyczka* (1974, LNM, s. 83–91).

51 T.S. Eliot, *Animula* (1928), tłum. K. Boczkowski [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. K. Boczkowski, W. Rulewicz, tłum. K. Boczkowski i in., Wrocław 1990, s. 204–207.

52 R. Ingarden, *O poznawaniu…*, 1976, s. 126–128.

w wierszu z *Pamiętnika miłości*, w którym podmiot nie nazywa wprost przejawów swego uczucia, lecz dyskretnie je pokazuje[53].

Podsumowując refleksje na temat miejsca Romana Ingardena we współczesnych badaniach literackich, nie sposób nie zauważyć, że był on także dzieckiem swojej epoki, burzliwej epoki nowoczesności, którą jednak znacznie przerastał – podobnie jak przerastało ją grono wychylonych w przyszłość najwybitniejszych myślicieli, uczonych i artystów XX wieku, do którego przynależał. Może więc właśnie ową wspólnotą myśli, uczuć, lektur i doświadczeń należałoby wyjaśniać fakt, że Ingardenowska koncepcja dzieła literackiego jako „organizmu" złożonego z niejednorodnych elementów, podporządkowanych naczelnej funkcji życiowej, której odpowiednikiem jest funkcja estetyczna[54], zadziwiająco współbrzmi z koncepcją T.S. Eliota utworu literackiego jako „przedmiotowego ekwiwalentu / korelatu" (*objective correlative*) dla niewyrażalnych stanów myśli i uczuć, ukazywanych przez najwybitniejszych nowożytnych artystów. Preferowaną formą artystycznego przekazu jest dla nich e w o k a c j a, naoczne pokazywanie. Przykładem, na który powołuje się Eliot, jest Szekspir, który usiłował odkryty przez siebie, nienazwany jeszcze stan ludzkiego ducha naocznie pokazać za pośrednictwem uczuć, myśli oraz działań postaci, które powołał do życia w dramacie *Hamlet*[55].

Z pomysłami T.S. Eliota współbrzmi również wspomniana już, poszerzona koncepcja obrazowości, przedstawiona przez Ingardena przy okazji analizy warstwy wyglądów uschematyzowanych w rozprawie *O dziele literackim*[56]. Koncepcja ta jest zastanawiająco zbieżna ze stanowiskiem autora eseju o angielskich poetach XVII wieku[57], których spadkobiercami są według Eliota symboliści francuscy i trudni współcześni poeci. Łączy ich „zjednoczona wrażliwość"[58] (*unified sensibility*), odpowiednik wyobraźni, w której różnorakie doznania zmysłowe: smakowe, węchowe, dotykowe, ruchowe, wzrokowe, słuchowe, myśli oraz

53 Tamże, s. 131.

54 R. Ingarden, *O dziele literackim*…, § 52.

55 T.S. Eliot, *Hamlet* (1919) [w:] tegoż, *Selected Essays*, London–Boston 1980.

56 Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*…, rozdz. VIII (*Warstwa wyglądów uschematyzowanych*).

57 T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921) [w:] tegoż, *Selected Essays*…

58 Przeciwieństwo rozszczepionej wrażliwości / wyobraźni (*dissociated sensibility*) innych poetów. Tamże.

uczucia łączą się ze sobą, współtworząc rozmaite zestroje jakości estetycznie walentnych[59]. W efekcie powstaje skomplikowany znaczeniowo utwór artystyczny, który może wzbogacić i uczynić bardziej ludzkim nasz osobisty sposób przeżywania świata.

Zanalizowany przez Romana Ingardena proces poznawania dzieła literackiego, z którego wyłania się fenomenologiczno-hermeneutyczna metoda jego badania w akcie uważnej lektury[60], ma – w zamierzeniu autora – pomagać czytelnikom i badaczom wybitnych dzieł artystycznych w procesie odkrywania owej złożonej rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej, która językiem sztuki przemawia do naszej wrażliwości i jednoczy ją wokół niepowtarzalnej wartości estetycznej, unaocznionej w danym dziele.

Bibliografia podmiotowa:

Ingarden R., *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987.
Ingarden R., *Lessinga „Laokoon"* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
Ingarden R., *Nauka o literaturze (Dodatek)* [w:] tegoż, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowiczowa, Warszawa 1960.
Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, red. W. Stróżewski, Kraków 2001.
Ingarden R., *Uwagi na marginesie „Poetyki" Arystotelesa* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
Ingarden R., *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.

59 Zob. J. Dudek, *Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota* [w:] tejże, *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008, s. 13–122.

60 R. Ingarden, *O poznawaniu…*, 1976, rozdz. IV i V.

Bibliografia przedmiotowa:

Komentarze

Chmielowski F., *Problem tożsamości dzieła sztuki – Ingarden a Gadamer* [w:] *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy w stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993.

Fieguth R., *Poetyka* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena,* red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.

Gołaszewska M., *Reinterpretacja estetyki Ingardena* [w:] *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy w stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993.

Gołaszewska M., *Wartość estetyczna – Jakość estetyczna* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena,* red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.

Markiewicz H., *Wiedza o literaturze* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.

Nowak A., *O „Estetycznej" tożsamości. Szkic z Ingardenem w tle* [w:] *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy w stulecie urodzin*, red. L. Sosnowski, Kraków 1993.

Roman Ingarden [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/ [dostęp: 30.09.2015].

Stróżewski W., *Jakości metafizyczne* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena,* red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.

Tyszczyk A., *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena,* Lublin 1993.

Teksty pomocnicze

Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* (1946), Warszawa 1968.

Austin J.L., *Jak działać słowami* [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

Bachelard G., *La poétique de l'espace* (1957), Paris 1961.

Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.

Dudek J., *Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota* [w:] tejże, *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008.
Eco U., *Lector in fabula, współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994.
Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose C., *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996.
Eliot T.S., *Animula* (1928), tłum. K. Boczkowski [w:] tegoż, *Wybór poezji,* red. K. Boczkowski, W. Rulewicz, tłum. K. Boczkowski i in., Wrocław 1990.
Eliot T.S., *Hamlet*, tłum. H. Pręczkowska [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
Eliot T.S., *Hamlet* (1919) [w:] tegoż, *Selected Essays*, London–Boston 1980.
Eliot T.S., *Poeci metafizyczni*, tłum. M. Żurowski [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje,* Kraków 1998.
Eliot T.S., *The Metaphysical Poets* (1921) [w:] tegoż, *Selected Essays*, London–Boston 1980.
Eliot T.S., *Tradition and the Individual Talent* (1917) [w:] tegoż, *Selected Essays*, London–Boston 1980.
Eliot T.S., *Tradycja i talent indywidualny* (1917), tłum. H. Pręczkowska [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej* (1961), tłum. B. Baran, Kraków 1993.
Iser W., *Apelatywna struktura tekstu*, tłum. M. Kłańska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą,* t. 4, cz. 1., red. H. Markiewicz, Kraków 1992.
Iser W., *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, Baltimore–London 1978.
Ohmann R., *Literatura jako akt* (1973), tłum. B. Kowalik, W. Krajka [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. 2, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, tłum. B. Kowalik i in., Wrocław 1988.
Ricœur P., *Język, tekst, interpretacja*, tłum. K. Rosner, P. Graf, Warszawa 1989.
Scheler M., *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, red. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976.

Searle J.R., *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej* (1975), tłum. H. Buczyńska-Garewicz [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. 2, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, tłum. B. Kowalik i in., Wrocław 1988.

Różewicz i fenomenologia

Jakub Z. Lichański

Uniwersytet Warszawski

Tadeusz Różewicz *Wiersze*; perspektywa fenomenologiczna

Wstęp do analizy

…opukiwanie starych idei ludzkości, aby
ustalić, czy i gdzie brzmią pustym dźwiękiem.

Zbigniew Herbert

poezja współczesna
to walka o oddech

Tadeusz Różewicz

Wprowadzenie

O fenomenologii część filozofów nie miała ongiś dobrego zdania. Wilhelm Jerusalem zwrócił uwagę, iż jest to „kierunek bezpłodny"[1]; podobnie uważali Wilhelm Wundt czy Teodor Ziehnen[2]. Jednakże wcześniej Jerusalem trafnie opisuje „metodę fenomenologiczną" i podkreśla, iż „poznanie ejdetyczne", mimo że może być niezależne od doświadczenia, to jednak umożliwia wgląd w „czyste przeżycie" oraz zapewnia „poznanie poprzez uchwycenie jego treści"[3]. Chodzi bowiem – jak podkreśla za Edmundem Husserlem Jerusalem – o rozróżnienie pomiędzy „wiedzą faktów a wiedzą istotności"[4]. Mowa oczywiście o tej drugiej – tylko nauka ejdetyczna daje nam – zdaniem Husserla – możliwość dojścia do

1 W. Jerusalem, *Wstęp do filozofii*, tłum. J. Dicksteinówna, Lwów 1926, s. 108.
2 Tamże, s. 106.
3 Tamże, s. 104–105.
4 E. Husserl, *Ideen*, t. 1.1–2, „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" 1913, s. 12–13 i nn.; W. Jerusalem, *Wstęp do filozofii*…, s. 96–97.

„prawd bezwzględnych, które nie tylko posiadają powszechną ważność i wewnętrzną konieczność myślową, ale zarazem dają podstawy i normy dla wszelkiego myślenia opartego na doświadczeniu”[5].

W ten sposób możemy uzyskać poznanie istoty, a raczej „wgląd w istotę”, dlatego chcę spojrzeć na poezję Tadeusza Różewicza w tej właśnie perspektywie! Może z przekory, a może po to, aby dowieść, iż metody, jakie proponuje ta szkoła filozoficzna, jednak pozwolą coś ważnego o tekstach poetyckich powiedzieć.

Najpierw o metodzie

Gdy mówimy o fenomenologii, to najczęściej zwracamy uwagę, iż[6] po pierwsze – możemy ją rozumieć – jak u Immanuela Kanta – jako naukę o zjawiskach jako dostępnych poznaniu aspektach rzeczywistości; to głównie rozważania z *Krytyki czystego rozumu* oraz *Krytyki praktycznego rozumu*. Dziś jednak ten sposób podejścia do opisu świata, poznania może budzić, i słusznie, wiele wątpliwości.

Po drugie – możemy ją rozumieć – za Gottfriedem Wilhelmem Friedrichem Heglem – jako naukę o fazach rozwoju świadomości (w oryginale – ducha, ale wolałbym tego pojęcia nie wprowadzać) od poznania subiektywnego z bezpośrednich danych przez świadomość ponadindywidualną (według Hegla – ducha obiektywnego) do wiedzy absolutnej (*Fenomenologia ducha* 1807, wydanie polskie 1963).

Po trzecie – jest to kierunek filozoficzny – zainicjowany przez Edmunda Husserla – który postulował metodę filozofowania polegającą na „powrocie do rzeczy”, to jest uzyskaniu bezpośredniego doświadczenia tego, co dane, a w czym przejawiają się przedmioty; danymi tymi, wg fenomenologii są między innymi: wartości, wytwory kultury, a także istota rzeczy (tzw. nastawienie ejdetyczne) i idee, umożliwiające poznanie; fenomenologia głosi postulat metodologiczny, tzw. redukcji fenomenologicznej, to jest „zawieszenia” naturalnego przekonania

5 E. Husserl, *Ideen*…, s. 18 i nn.; W. Jerusalem, *Wstęp do filozofii*…, s. 98.

6 Wspomniane tu poglądy filozofów omawiane w: E. Husserl, *Ideen*…; W. Jerusalem, *Wstęp do filozofii* …, s. 94–108; 374–375; R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, tłum. A. Półtawski, Warszawa 1974; D.W. Smith, *Phenomenology* [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, http://plato.stanford.edu/ [dostęp: 6.07.2015].

o istnieniu świata realnego, w celu poznawczego dotarcia do tzw. czystej świadomości oraz *eidos*, czyli istoty rzeczy; głównym zadaniem filozofii ma być, według fenomenologii, analiza i opis przeżyć („aktów intencjonalnych") czystej świadomości[7].

Tak kwestie te przedstawiają się w ujęciach słownikowych i encyklopedycznych i podobnie prezentował je w swoich wykładach *Wstęp do fenomenologii Husserla* sam Roman Ingarden[8]. Oczywiście interesować mnie będzie wyłącznie trzecie z zaprezentowanych rozumień fenomenologii[9].

W ujęciach badawczych związanych z analizą dzieł literackich najczęściej sięgać trzeba będzie do dorobku Romana Ingardena[10]. Teoria ta jest *de facto* dość prosta i da się sprowadzić do oczywistych sądów, takich jak:

> każde dzieło literackie jest językowym tworem dwuwymiarowym. Z jednej strony występują w nim cztery różne, jakkolwiek ściśle z sobą powiązane warstwy: 1) brzmień słowno-językowych oraz tworów i zjawisk brzmieniowo podobnych, 2) sensów zdań i jednostek znaczeniowych wyższego rzędu, 3) wyglądów uschematyzowanych, a wreszcie 4) przedmiotów przedstawionych. Z drugiej zaś strony należy odróżnić następstwo części (rozdziałów, scen, aktów) i specyficzną *quasi*-czasową strukturę dzieła od jego początku do końca[11].

To podstawowe z narzędzi badawczych (jak je stosować, pokazuje sam Ingarden między innymi w cytowanym studium *O dziele literackim*); kolejnymi

---

7 Jak powiada się na przykład w hasłach encyklopedycznych (D.W. Smith, *Phenomenology…*): „Przedstawicielami fenomenologii byli (poza Husserlem) m.in.: N. Hartmann, M. Scheler, E. Stein, w Polsce – R. Ingarden; fenomenologia stanowiła inspirację dla ukształtowania się egzystencjalizmu (zwłaszcza M. Heideggera), wywarła wpływ na wszystkie ważniejsze kierunki filozoficzne XX w.; metodę fenomenologiczną stosowano w różnych dziedzinach, m.in. w badaniach literackich, nad muzyką, filmem, architekturą, estetyką, ontologią sztuki, w psychiatrii, religioznawstwie, socjologii, teorii prawa".

8 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii…*

9 *Fenomenologia Romana Ingardena*, red. Z. Augustyniak, Warszawa 1972 (wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych"); R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii…*; D.W. Smith, *Phenomenology…*

10 R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960; *Problemy teorii literatury*, seria 1, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1967; *Fenomenologia Romana Ingardena…*; D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Warszawa 1992; *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001.

11 R. Ingarden, *O dziele literackim…*, s. 462.

będą narzędzia metody filologicznej oraz narzędzia wzięte z teorii retoryki i krytyki retorycznej oraz z *Filozofii formy literackiej* Kennetha Burke'a.

Jako przedmiot badań wezmę *Wiersze* Tadeusza Różewicza, jego tom poetycki z roku 1974 przygotowany przez poetę i opatrzony wstępem mojego śp. Ojca, Stefana Lichańskiego. Tom ten został następnie wznowiony w 1988 roku; oba wydania spotkały się życzliwym – żeby nie powiedzieć entuzjastycznym – przyjęciem. Czy do wypowiedzianych wtedy uwag można wnieść coś istotnie nowego, czy warto w ogóle zajmować czas ponownymi analizami – i to w ujęciu fenomenologicznym – rzeczy doskonale znanych?

Dotychczasowa literatura przedmiotu

Badacze, których opinie na temat poezji Różewicza znalazły się między innymi w tomie trzecim wydawnictwa *Z problemów literatury polskiej xx wieku*, tacy jak na przykład Ryszard Matuszewski, Janusz Sławiński czy Jacek Trznadel zwracają uwagę na pewien fakt, który trzeba będzie przeanalizować[12]. Chodzi o coś, co Matuszewski określił jako „zwątpienie ocalające"[13]. Powiada on, iż w tomie *Nic w płaszczu Prospera* Różewicz „generalnie wątpi w słowo poetyckie", acz przytacza opinię Andrzeja Kijowskiego, który akcentuje, iż owo zwątpienie jest „wyrazem sprzeciwu i buntu", jest wyrazem postawy moralnej[14]. Janusz Sławiński podkreśli „poetycką moralistykę" oraz wskaże na fakt, iż „bohater liryczny Różewicza jest… posłuszny wobec chaosu"[15]. Natomiast Jacek Trznadel pisze, iż

> Różewicz podkreśla niejako w kompozycji swoich utworów zasadę zupełnej i całkowitej rzeczywistości, obiektywności słów i obrazów. Odrzuca rozmaite powiązania i przejścia między słowami, związki między obrazami muszą być

12 R. Matuszewski, *Moraliści, „słowiarze" i mitotwórcy* [w:] *Z problemów literatury polskiej xx wieku*, t. 3. *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 233–236; J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *Z problemów literatury…*, s. 264–267; J. Trznadel, *Wobec Różewicza* [w:] *Z problemów literatury…*, s. 278–298.

13 Nieco symptomatyczne jest, iż przeciwstawił poezję Różewicza Szymborskiej (por. R. Matuszewski, *Moraliści…*, s. 236).

14 Tamże, s. 235 (A. Kijowski tam przytaczany).

15 J. Sławiński, *Próba porządkowania…*, s. 264, 266.

> często dopracowane przez czytelnika. Ani jednego słowa istniejącego dla samej konwencji poetyckiej […]. Widzimy tylko to, co jest obnażone ostrym światłem tej poezji. Są to wartości skrajne. Jest to liryka – wbrew pozorom – ostatecznie napiętej struny[16].

Zbliżone do zacytowanych opinie pojawiają się w tekstach i innych badaczy dorobku poetyckiego Różewicza. Jednak analiza tych wypowiedzi stawia nas w bardzo kłopotliwej sytuacji. Przywołam tu tylko kilka opracowań, głównie te, które – z różnych przyczyn – będą mi potrzebne w dalszych rozważaniach.

Wskażę najpierw na opracowanie Małgorzaty Gajek-Toczek, która przytaczając różne opinie tyczące się poety (Kazimierz Wyka nazwał go „antytradycjonalistą, burzycielem wzorów i obowiązujących norm, tym, który podważa wartości dawnej kultury, ale nowej nie dowierza"[17]), powiada, iż w odniesieniu do jego twórczości mówić by należało nie „o ogrodzie, a o śmietniku sztuk"[18]. I stara się pokazać dystans, jaki przyjmuje poeta wobec tradycyjnie pojmowanego toposu Arkadii – jako symbolu sztuki. Lecz nie wiem, czy w pełni dostrzega, iż to nie poeta dystansuje się od klasycznie pojmowanej sztuki, lecz to ona dla nas, jego czytelników, już nic nie znaczy? W zasadzie zbliżoną opinię znajdziemy i w tekście Seweryny Wysłouch[19]; jednak zaskakuje w nim konkluzja tekstu, gdy badaczka powiada: „Różni je [wiersze Różewicza i Szymborskiej na temat malarstwa Rubensa – J.Z.L.] tylko materia użytych znaków. A ze znakami można zrobić wszystko"[20]. Otóż nie ma zgody na tę uwagę, ale do tej kwestii powrócę w dalszej części rozważań. Wskazane głosy jednak – z całym szacunkiem – ale uzupełniają wcześniejsze opinie Ryszarda Matuszewskiego, Janusza Sławińskiego, Andrzeja Kijowskiego czy Jacka Trznadla.

Istotne znaczenie ze względu na nowe wątki w badaniach dorobku artystycznego poety ma tom zbiorowy przygotowany pod redakcją

---

16 J. Trznadel, *Wobec Różewicza…*, s. 278–279, 294.

17 K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977, s. 11.

18 M. Gajak-Toczek, *Różewicz w ogrodzie sztuk*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2006, nr 8, s. 355.

19 S. Wysłouch, *Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szymborska*, „Polonistyka" 2007, nr 6, s. 6–11.

20 Tamże, s. 11.

Józefa Marii Ruszara *Ewangelia odrzuconego*[21], w którym część autorów chce postrzegać dorobek poety jako swoiste dziedzictwo „sztuki po Auschwitz"[22]. Ostro zabrzmiało to w tekście Józefa Marii Ruszara *Spóźniony na Paruzję? Posępna „kraina bez światła" Tadeusza Różewicza*, gdy badacz wręcz mówi: „Biblijne obrazy i archetypy albo przez swój dobór, albo przez przekształcenie prowadzą do ponurej wizji aksjologicznego upadku"[23]. Jednak i te głosy korespondują z przywoływanym wcześniej sądem Janusza Sławińskiego. Czy warto w tej sytuacji podejmować jeszcze próbę opisu poezji Różewicza, aby znaleźć w niej inne tony?

Nim odpowiem na to pytanie, przywołam uwagi Stefana Lichańskiego, które pozostają w swoistym dialogu z przytoczonymi wcześniej opiniami. Zwrócił on bowiem uwagę na coś niezwykle istotnego; jego zdaniem

> poezja jako przeżycie, którego integralnym elementem staje się emocja estetyczna, i poezja jako artystyczna transformacja owego przeżycia […] to […] spór […] o autonomistyczne czy funkcjonalistyczne traktowanie sztuki, a w ostatecznych konsekwencjach spór o partykularystyczne czy uniwersalistyczne pojmowanie kultury. Ten spór wskrzesza Różewicz […], sięgając do poezji przeżywanej, traktuje ją nie w duchu Rousseau, ale Pascala […]. Za jego antyestetyzmem […] kryje się […] pasja moralisty, który podejmuje rewizję podstaw życia duchowego epoki[24].

Te słowa przyjmuję za wskazówkę metodyczną; a zatem – metoda fenomenologiczna jest wręcz konieczna w analizie tych wierszy (choćby ze względu na wskazaną – na kilku zaledwie przykładach i na zasadzie *pars pro toto* – komplikację w opisie semantyki tychże wierszy)! Problem „sięgnięcia ku rzeczom samym" wydaje się wręcz palący, najistotniejszy, aby w pełni zrozumieć, „w czym przejawiają się przedmioty" i jak „postrzegam je w swej świadomości"[25].

---

21 *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.

22 Tamże, s. 229.

23 Ruszar J.M., *Spóźniony na Paruzję? Posępna „kraina bez światła" Tadeusza Różewicza*, „Świat i Słowo" 2014, nr 2 (23), s. 231–243.

24 S. Lichański, *Poezja naszego czasu* [w:] T. Różewicz, *Wiersze*, wstęp S. Lichański, wyd. drugie poszerzone i poprawione, Warszawa 1988, s. 7–9.

25 E. Husserl, *Ideen…*; W. Jerusalem, *Wstęp do filozofii …*, s. 94–108, 374–375; R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii…*; D.W. Smith, *Phenomenology…*

Tom *Wiersze* wydany w 1974 roku w opracowaniu autora – mimo pozornej prostoty – sprawia sporo kłopotu w interpretacji (na co wskazują przytoczone na jego temat opinie krytyków), ale posłuży mi jako próba pokazania, iż poeta jest nie tylko „prorokiem zagłady". Mimo wspomnianej literatury przedmiotu przywołanej w olbrzymim wyborze spróbuję raz jeszcze, sam, stosując metodę fenomenologiczną, przyjrzeć się wierszom z tego tomu. Czyli – „uzyskać mam bezpośrednie doświadczenie tego, co dane, a w czym przejawiają się przedmioty"[26], tu: wiersze.

Rozpoznać trzeba będzie akty werbalne (obok Ingardena niech pojawi się i Kenneth Burke)[27], a następnie warstwy: znaczeń, przedmiotów i wyglądów[28]. Wszystko ujęte w pewnym procesie, którego cechą dominującą jest t e m p o r a l n o ś ć[29].

Próba opisu

Jak poprowadzić taki opis? W 1974 roku czy szczególnie w 1988 roku inaczej nieco czytano te wiersze; dziś – widzimy je w dodatkowej perspektywie zmienionego czasu[30], wzbogaceni przytoczonymi opiniami, mądrzejsi o przeczytane lektury, także filozoficzne. Oraz decyzją Autora o całkiem innym układzie; omawiany tom burzy dotychczasowe nasze przyzwyczajenia lekturowe i… możemy popróbować p o z n a n i a e j d e t y c z n e g o[31].

Jak to jednak uczynić? Jak sugeruje Ingarden, jedną z cech takiego poznania jest:

26 E. Husserl, *Ideen…*, s. 12–13 i nn., 18 i nn.; W. Jerusalem, *Wstęp do filozofii…*, s. 98, 104–105.

27 K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, [1941]; K. Burke, *Filozofia formy literackiej*, tłum. E. Rajewska, Gdańsk 2014.

28 R. Ingarden, *O dziele literackim…*, s. 99–363.

29 Tamże, s. 29–32, 462.

30 Zwracam uwagę na puenty, które „dopisał" czas publikacji. Pierwsza data to w sumie „wczesny Gierek" i wiersze Różewicza można było czytać jako ironiczny komentarz do „naszej małej stabilizacji". Data druga to schyłek poststanu wojennego (*de facto*, a nie *de iure*, gdyż skończył się on formalnie 22 lipca 1983 roku), gdy lektura wierszy była wręcz tragicznym, acz niezamierzonym, komentarzem do zbrodni na narodzie.

31 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii…*, s. 145–163.

> skontrastowanie indywidualnego, przypadkowego przedmiotu, który mógłby być inny, mógłby być gdzie indziej i w innym czasie – oraz jego istoty. Istota ta jest właśnie taka, że przepisuje przedmiotowi, aby był właśnie taki, albo umożliwia mu bycie innym[32].

Po tych przypomnieniach sięgnijmy do wiersza *Zdjęcie ciężaru*:

> Przyszedł do was
> i mówi
>
> nie jesteście odpowiedzialni
> ani za świat ani za koniec świata
> zdjęto wam z ramion ciężar
> jesteście jak ptaki i dzieci
> bawcie się
>
> i bawią się
>
> zapominają
> że poezja współczesna
> to walka o oddech
> (1959)[33]

Zacznę od wskazania, iż jako „nauka o świadomości fenomenologia"[34] nakierowuje naszą uwagę na przedmiot i czyni to w dość specyficzny sposób. W analizowanym wierszu jesteśmy oto w sytuacji spotkania z innym, który coś orzeka. Nie jest istotne na razie, kto to jest ani kim my jesteśmy; ważna jest sytuacja, która okazuje się „zdjęciem z ramion ciężaru odpowiedzialności". Co to ma oznaczać?

Po pierwsze, spotykamy się, a zatem istnieje jakaś sytuacja egzystencjalna. My jesteśmy i jest jeszcze ktoś, kto coś do nas mówi. Kwestia,

---

32 Tamże, s. 149.

33 T. Różewicz, *Wiersze…*, s. 231. Pozwalam sobie zwrócić uwagę, iż w analizie fenomenologicznej podobnie jak w analizie filologicznej należy brać pod uwagę całość tekstu wraz z takimi jego elementami jak: tytuł, data, wszelkie dodatkowe, a pochodzące od autora i zachowane w edycji inne elementy, w tym na przykład rysunki, szkice, jak w edycji między innymi *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II z 2003 roku czy *Płaskorzeźby* Tadeusza Różewicza z 1991 roku.

34 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii…*, s. 145.

czy potrafimy ów cudzy stan psychiczny – w wierszu tylko zasygnalizowany – w jakikolwiek sposób poznać, pozostaje otwarta[35].

Po drugie, mieliśmy na ramionach złożony ciężar i była to odpowiedzialność (zwracam uwagę, iż związek frazeologiczny odwołuje się i do zwykłej sytuacji fizycznej, i do swoistej metafory)[36]. Zatem byliśmy w jakiejś sytuacji zobowiązań, co najmniej aksjologicznych (ich charakter nie ma znaczenia), które były nałożone na nas – w naszym przekonaniu – z powodów natury epistemologicznej i być może ontologicznej. „Odpowiedzialność za świat i za koniec świata" to zwrot sugerujący podwójne uwikłanie, na które wskazałem. Data zamykająca wiersz wyraźnie tę kwestię podkreśla; oczywiście – nie odpowiedziałem jeszcze na pytanie ani o przedmiot, ani o jego istotę. Zasugerowałem tylko początek redukcji ejdetycznej i transcendentalnej.

Pytanie o przedmiot nastręcza sporych kłopotów; może to być ów *KTOŚ*, może chodzić o *NAS*, którzy jesteśmy *JAK PTAKI I DZIECI*; oczywiście – jest jeszcze *POETA*. Za każdym razem jest dokładnie tak, jak orzekł Ingarden – wszystko może być inne, wszystko może być przypadkowe. Analiza każdej z możliwości pokazuje, iż znaczenia tekstu ułożą się – za każdym razem – inaczej. Przedstawię to w postaci tabeli:

35 Por. uwagi na ten temat: *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pietruszczak, Toruń 2003, s. 283–328 (cz. *Edyta Stein i Roman Ingarden. Fragmenty psychoontologii*).

36 Jak to jest „robione" u Różewicza (i że nie jest to jakiś zabieg nadzwyczajny tylko w tym wierszu) pokazuje na drobnym przykładzie Ewa Sowa (por. taż, *Problem literackiej metafory* [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena…*).

	Przedmiot	Istota	Konsekwencje epistemologiczne	Konsekwencje ontologiczne
1.	*KTOŚ*	Ktoś, kto decyduje?	Ktoś, kto wie	Jest równy bytowi
2.	*MY*	Audytorium, ale i uczestnicy życia (historii?)	Jesteśmy (określa nas tylko fakt bycia)	Jesteśmy tylko istotami podporządkowanymi
3.	*PTAKI, DZIECI*	Swobodni, niemający zobowiązań	Określa je tylko fakt istnienia – pełna zależność	Jesteśmy tylko istotami podporządkowanymi
4.	*POETA*	Obserwator i komentator	Ktoś, kto ma prawo oceny	Sędzia
5.	*1959*	Data	Usytuowanie w historii	Usytuowanie w bycie

Jak postrzegam wskazane w wierszu sytuacje[37]? Muszę uwzględnić takie elementy jak:

i. intencję aktu (postrzeżeniowego),
ii. wyglądy,
iii. doznawanie owych wyglądów,
iv. przeżywanie aktu, które jest w nim zawarte,
v. dane wrażeniowe,
vi. odczuwanie danych wrażeniowych.

Jednoznacznie zatem widać, iż kluczowym punktem jest tu akt intencjonalny, który odnosi się do czegoś (określenie tego jest zarazem zrozumieniem *eidos* – istoty rzeczy, która określa pola znaczeniowe tekstu).

Czy mogę coś powiedzieć na temat intencji aktu (postrzeżeniowego)? Ale którego, skoro mamy je co najmniej cztery:

a. Postrzegam przyjście i mówienie,
b. To mówienie dotyczy „uwolnienia" od odpowiedzialności,
c. Postrzegam zabawę dzieci (?),
d. Wreszcie – postrzegam sztukę jako „walkę o oddech".

Czy wyglądy mogą wnieść coś do postrzegania sytuacji? Nie, bo są one „egzemplaryczne", nie mają charakteru indywidualnego, są ogólnymi opisami konkretnych sytuacji. Poza jednym, jakże istotnym. Oto ci, którzy są „jak dzieci i ptaki", wykonują jednak jedną czynność: „zapominają".

Natomiast takie czynności jak zarówno doznawanie owych wyglądów i przeżywanie aktu mają spore znaczenie i coś mogę o nich orzec. Mimo swoistego „braku konkretu" doznaję ulgi (zdjęto ze mnie odpowiedzialność), a sam akt przeżywam jako swoiste „wyzwolenie" od zobowiązań. Także zarówno dane wrażeniowe, jak i odczuwanie danych wrażeniowych są dookreślone, bowiem budzi się we mnie, wprawdzie nieuzasadnione, poczucie „uwolnienia i swobody". Jednak do czego odnosi się akt intencjonalny? Kluczowa jest tu uwaga: „poezja […] to walka o oddech". Możemy akt ów pojmować całkiem dosłownie, ale także jako synonim wolności. Tyle na początek

37 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii*…, s. 119.

o postrzeganiu sytuacji opisanej w wierszu. Jest ona „uwikłana" w inne wiersze z omawianego tomu, ale wspomnę o tym dalej.

Nim postąpimy krok naprzód, zatrzymajmy się jednak przy filologii oraz Kennecie Burke'u.

Ekskurs filologiczny

Paralela z wierszami: Stanisława Wyspiańskiego *Był u mnie ktoś, direkt von Wien…* oraz fraszkami Jana Kochanowskiego z księgi pierwszej: *O żywocie ludzkim* (1.3 i 1.25)[38] narzuca się niejako automatycznie[39]. Paralele te na razie zostawię na uboczu i zajmę się zarówno sugestią Burke'a, jak i samego Ingardena.

Jak wygląda sam akt werbalny / warstwa brzmieniowa tekstu? Nie stwarza to żadnych trudności: przekaz jest czysto – na pozór – referencjalny. Ale – pojawia się słówko „odpowiedzialni" w kontekście „za świat […] za koniec świata". A także zwrot:

> zdjęto wam z ramion ciężar
> jesteście jak ptaki i dzieci

Dosłowność dystychu nie wchodzi w rachubę; jest to związek frazeologiczny, który ma różne znaczenia. Tu istotne jest „zwolnienie z odpowiedzialności za kogoś, coś". Całość czterowiersza ulega zmianie; jest to prawie rytualne uwolnienie od czegoś, na przykład od winy?! Jednak pojawia się pytanie, kim jest osoba (?), która może to zrobić?

Tu aż prosi się o ciąg dalszy rozważań fenomenologicznych. *Eidos* – jeśli przyjmiemy wcześniejsze uwagi – wskazuje, iż zostajemy „ustawieni" w sytuacji wyborów aksjologicznych, z których zostajemy arbitralnie wyzwoleni (?!). Przez kogo i jakim prawem[40]; tu znów powracamy

---

38 Fraszka 3 ma incipit: *** [*Fraszki to wszytko, cokolwiek myślemy…*], a fraszka 25 – *** [*Wieczna Myśli, któraś jest dalej niż od wieka…*].

39 Także i „klasyczna" interpretacja, w której zwraca się uwagę, iż po 1945 roku poezja przestała być łączona z funkcją walki o niepodległość (por. W.J. Podgórski, *Poeta. Nauczyciel. Uczeń. Studia nad odbiorem poezji współczesnej*, Warszawa 2006, s. 101–102 i nn.). Wskazany wiersz Różewicza jest uznawany za wiersza autotematyczny, za poezję o poezji.

40 Wśród interpretacji pojawia się i taka, iż to sam Poeta jest tym Kimś, kto zdejmuje odpowiedzialność (por. W.J. Podgórski, *Poeta. Nauczyciel…*, s. 100–101 i nn.):

do pytań o redukcję ejdetyczną, co jest bowiem istotą oraz znaczeniem tego fragmentu?

Spróbujmy zatem powrócić do filologii i zapytajmy teraz o referencje. Jak się okazuje – poza zwrotem na pół przysłowiowym „jesteście jak ptaki i dzieci" – nie ma tu żadnych referencji poza… jeszcze jedną. Zwrot „walka o oddech" ma bardzo dosłowne i czasem bolesne odniesienie do sytuacji, gdy się dusimy[41]. Wiersz zatem stawia nas w niezwykle trudnej sytuacji; jest zapewne zwrotem do odbiorcy, aby zastanowił się nad czymś zupełnie innym – nad odpowiedzialnością właśnie! Lecz nie ma ona żadnej reprezentacji; przywołane są tylko pojęcia ogólne, a sugerowane obrazy („i bawią się") nawiązują do wskazanych na samym początku wierszy. W pierwszym chodzi o obraz kogoś, kto przynosi poecie iluzję możliwej sławy w Wiedniu; w drugim pojawia się obraz Boga, który śmieje się z naszego, dziecięcego, gonienia za zabawkami[42]. Jest oczywiście i daleka aluzja biblijna do ptaków, o które dba sam Bóg (Mt, 6,26–34).

Zwracam także uwagę na formy bezosobowe: „przyszedł", „mówi", „zdjęto". Coś stało się, coś uczyniono „jakby poza świadomością tych, których to dotyczy". Mamy zaburzenie w percepcji (nie w opisie!) powstałej sytuacji; można wskazać na swoisty paradoks tego. Dlaczego? Przyjmuje się, iż posługiwanie się formami bezosobowymi to „spychanie odpowiedzialności", „manipulacja". Jest to także odwracanie uwagi od roli, jaką ktoś pełni(ł) w konkretnej sprawie. Używa się ich również, gdy

„Tadeusz Różewicz zdejmuje ciężar. Byłaby to pomyłka. Ciężar jest zdejmowany z Różewiczów-poetów. Przez Boga? Przez historię? Ten szczegół należy do mniej ważnych" [wyróżnienie – J.Z.L.]. Sądzę, iż jest to bardzo poważny błąd interpretacyjny, ale do kwestii tej powrócę w dalszych rozważaniach. Teraz mogę tylko powiedzieć, iż niewypowiedziany, ale domniemany zaimek nieokreślony KTOŚ jest tu rozstrzygający; to nie jest osoba nazwana przez poetę, ale właśnie – ktoś. Mamy zatem do czynienia z tak zwanym podmiotem domyślnym (por. Z. Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1963). Jak dalej wskażę, jest jeszcze jedno, dość zaskakujące ukonkretnienie tego zwrotu!

41 Proponuję odrzucić wszelkie „walki o…", które były tak lubiane przez propagandę w latach 1945–1955, a czasami i później (por. J. Bralczyk, *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Uppsala 1987).

42 W późniejszej twórczości Różewicza, jak podkreśla między innymi Karol Hryniewicz, kwestie te zostają przedstawione daleko bardziej dramatycznie (por. tenże, *Poezja Tadeusza Różewicza i dyskurs estetyczny późnej nowoczesności. Próba rozpoznania* [w:] *Ewangelia odrzuconego…*, s. 231–243).

nie chcemy albo nie możemy podać wykonawcy czynności[43]. Postaram się jeszcze wrócić do wymienionych tu problemów.

W ten sposób wskazałem i na warstwę przedmiotów, i wyglądów oraz zasugerowałem znaczenia, jakie niesie tekst Różewicza. Podkreślę tylko, iż wszystkie one są tylko aluzjami, które winniśmy rozpoznać i zinterpretować samodzielnie. Zarazem fundujące owe aluzje zwroty, obrazy, słowa są potraktowane jak najbardziej dosłownie, wręcz potocznie. Na ten fakt zwrócili wcześniej uwagę między innymi Kazimierz Wyka, Ryszard Matuszewski i Jacek Trznadel (i do pewnego stopnia Seweryna Wysłouch). Chodzi zatem o taką cechę poezji Różewicza, którą on sam określił wcześniej w *Poetyce*[44]:

> On [poeta – J.Z.L.] omija cmentarzyska
> słów i obrazów
> Rozgarnia szkoły rekwizyty
> dotyka serc i rzeczy
> pisze wiersze proste

Przyjmuję to jako zasadę, której starał się poeta być wierny. W analizowanym wierszu kłopot sprawia jego prostota, która jednak – jak się okazało – opiera się na związkach frazeologicznych oraz aluzjach literackich.

I jeszcze jedna uwaga: oto Konstanty Jeleński w opublikowanym w 1954 roku eseju o twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego napisał[45]:

> [Gałczyński zmarł] w zenicie swej twórczości, gdy poezja jego była w Polsce jednym z rzadkich elementów o d ż y w c z y c h i o d d y c h a l n y c h [wyróżnienie – J.Z.L.].

To tyle w kwestii „walki o oddech".

I jeszcze problem dat. Część wierszy z omawianego tomu ma daty, w tym oba cytowane wiersze. Daty te są dookreśleniem temporalności tekstów; można je także potraktować jako odpowiedniki wymienionego przez Ingardena „następstwa czasowego"[46], ale teraz odnosiłoby się ono do odległości czasowej pomiędzy momentem napisania wiersza,

43 Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, *Słownik terminologii językoznawczej*, Warszawa 1968, s. 79–80.

44 T. Różewicz, *Wiersze…*, s. 111. Stąd motto wzięte od Zbigniewa Herberta, które wskazuje na bliskie związki obu poetów!

45 K. Jeleński, *Bluzka z błękitnych pereł*, „Kultura" 1954, nr 1–2, s. 99–103.

46 R. Ingarden, *O dziele literackim…*, s. 462.

momentem jego publikacji bądź kolejnej publikacji – wreszcie – momentu, *resp.* momentów naszej lektury![47]

Tyle podpowiada filologia.

Po ekskursie powrócę do rozważań fenomenologicznych. Najpierw jednak – wedle reguł Romana Ingardena.

Ekskurs Ingardenowski

Nim przejdę do próby opisu *stricte* fenomenologicznego, warto przyjrzeć się utworowi Różewicza w perspektywie zaproponowanej przez Romana Ingardena[48]. Czy do już poczynionych uwag można dodać coś na temat warstwy brzmień słownych? Jak sądzę – o czym wspomnę dalej – uderzającą cechą jest *quasi*-prozaiczność wypowiedzi poetyckiej, a zarazem jej wewnętrzna dynamika (związana z dużą liczbą form czasownikowych!). Kolejną cechą jest też bezosobowość pojawiających się w wierszu podmiotów, która wiąże się z formami czasownikowymi, w tym z czasownikami zwrotnymi.

Jakie znaczenia zostają ufundowane na tak skonstruowanym języku poetyckim? Jak już zasugerowałem, znaczenia są – w pewnym sensie – niejasne. Trudno nam wskazać, kto konkretnie coś mówi – a jest to istotne, bowiem uchylona zostaje odpowiedzialność – obraz bawiących się jest zarazem i konkretny, i niekonkretny. Jedyne „solidne" znaczenie pojawia się w zakończeniu, gdy poeta mówi o poezji jako walce o oddech. Poezja – jak mówi w *Poetyce*[49] –

> Czysty jest śpiew
> poety

---

47 Wtedy pojawia się sugestia, iż wiersze zgromadzone w danym tomie stanowią całość, a zatem poszczególne utwory możemy potraktować jako części, rozdziały i tym podobne. Tezy tej nie będę teraz rozwijał, wskażę tylko na problem, iż tak rozpatrywane są między innymi cykle poetyckie (por. R. Fieguth, *Zur Komposition von F.D. Kniaźnins Zyklus „Żale Orfeusza nad Eurydyką" (1783)* [w:] *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800; IV Polsko-Niemiecka Konferencja Polonistyczna*, red. J.Z. Lichański i B. Schultze, Warszawa 1997, s. 101–122).

48 R. Ingarden, *O dziele literackim*…; R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.

49 T. Różewicz, *Wiersze*…, s. 111.

który służy
dobrej sprawie

Walka o oddech odnosi się bowiem do dotykania serc i rzeczy[50]; a wtedy musimy walczyć o oddech, aby zachować wierność temu, cośmy sami orzekli o poezji.

Jednakże obie kolejne warstwy – warstwa wyglądów i warstwa przedmiotów – są tylko zaznaczone. Można powiedzieć – ledwo zarysowane; poeta nie określa ani przestrzeni, ani *de facto* czasu, w którym dzieje się to, o czym opowiada w wierszu. Data – 1959 rok – to jedyny konkret, lecz zbyt wątły, aby na nim cokolwiek budować. A jednak Roman Ingarden zwraca uwagę w studium *W sprawie budowy dzieła literackiego*, iż

> tym, co przede wszystkim dochodzi do przedstawienia w dziele literackim, jest „fabuła" [w sensie Arystotelesa – J.Z.L.], tzn. procesy i zdarzenia, w które uwikłani są ludzie i rzeczy[51].

Jakie są owe „procesy i zdarzenia"? Oto ktoś przychodzi, mówi, zdejmuje z nas brzemię odpowiedzialności, a my, wolni jak ptaki i dzieci, bawimy się. Owe zdarzenia są tylko nazwane, ale ich waga okazuje się zasadnicza. Wynika to z faktu, iż

> twory językowe występują w dziele literackim w podwójnej roli. Po pierwsze, stanowią narzędzia, które służą […] przede wszystkim do wytworzenia pozostałych składników dzieła […], nadto do ukształtowania ich w sposób umożliwiający pojawienie się w tych warstwach wartości artystycznych, a w konsekwencji i możliwości wartości estetycznych. Druga ich rola polega na tym, iż one same są składnikami dzieła, które swą obecnością i właściwościami odgrywają nieraz doniosłą rolę w ukształtowaniu artystycznego oblicza dzieła przez wprowadzenie do dzieła specyficznie językowych jakości estetycznie doniosłych[52].

Można dodać tylko, iż wskazana „maniera" języka poetyckiego Różewicza ma pomóc właśnie w dobrym odegraniu tej podwójnej roli, na którą wskazuje Ingarden. A zarazem zadanie odkrycia i wartości artystycznych, i jakości estetycznie doniosłych zależy, w dużej mierze,

50 Tamże.

51 R. Ingarden, *W sprawie budowy dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 421.

52 Tamże, s. 319.

od czytelników. Sądzę, iż Andrzej Kijowski trafnie określił wskazaną specyfikę warstwy brzmień słownych oraz fundowanych na niej warstw znaczeń jako „wyraz sprzeciwu i buntu”[53]. Należy tylko sprecyzować – opisując następne warstwy dzieła literackiego – przeciw czemu i w imię jakich innych norm oraz wartości jest ów „sprzeciw i bunt”[54].

Zatem czysto Ingardenowskie spojrzenie na wiersz Różewicza pozostawia nas nadal z pytaniami, na które nie umiemy znaleźć odpowiedzi. Szukać jej trzeba zatem poprzez redukcję ejdetyczną i redukcję fenomenologiczną.

Próby opisu ciąg dalszy

Zarówno próba opisu filologicznego, jak i bardzo wstępny zarys opisu fenomenologicznego pokazały trudności, przed jakimi postawił nas Różewicz. Okazuje się, iż poeta, w sposób nieświadomy, ale jednak narzuca nam konieczność przeprowadzenia analizy filozoficznej. Sugestia Stefana Lichańskiego, iż jest to zachęta i do postawy Blaise'a Pascala, i do „rewizji podstaw duchowych epoki”, okazuje się trafna. Jednak w tych działaniach czytelnik nie jest prowadzony przez poetę[55].

Dotąd pokazałem, iż konieczne jest wniknięcie w intencję aktu postrzeżeniowego (wiersz jest takim aktem)[56]. Pierwsza trudność, z jaką mamy do czynienia, wiąże się z tym *kimś*, kto „przyszedł” i „mówi”. W zależności od tego, jak rozpoznamy ów przedmiot[57] i jego istotę, tak

53 A. Kijowski cytowany za Ryszardem Matuszewski (por. R. Matuszewski, *Moraliści…*).

54 Niezwykle instruktywna jest analiza fragmentów *Wesela* Wyspiańskiego, jaką Ingarden przedstawił w studium *Funkcje artystyczne języka* (por. R. Ingarden, *Studia z estetyki…*, s. 366–378), gdzie zwraca uwagę na zbliżone do opisanych zabiegi językowe.

55 Nie jest to jednak konkretyzacja, tę bowiem, zgodnie z sugestią samego Ingardena, musielibyśmy odrzucić (R. Ingarden, *O dziele literackim…*, s. 48–51); jest to właśnie zachęta do uczynienia tego, co przedstawię dalej w rozprawie.

56 Pomijam szczegółowe uzasadnienie, bowiem podane przez Romana Ingardena w jego studium *O dziele literackim* uznaję za wystarczające (por. R. Ingarden, *O dziele literackim…*).

57 Nie mogę rozstrzygać, czy mam do czynienia z przedmiotem (w sensie fizycznym), czy z osobą; pozostaję przy terminie „przedmiot”, acz mam świadomość pewnej niedogodności w posłużeniu się nim. Por. też wcześniejsze uwagi na temat problemu, jaki nasuwa używanie form bezosobowych.

odczytamy cały tekst. Czy można zastosować tu klucz historyczny? Tak, ale wtedy wiersz sprowadzamy do płaskiego pamfletu politycznego (i nie ma to nic wspólnego z redukcją ejdetyczną!). Redukcja ejdetyczna z kolei prowadzi nas ku sytuacji prawie archetypicznej, gdy temu KOMUŚ nadajemy cechy co najmniej *quasi*-osobowe, *resp. quasi*-bytowe.

Drugą trudnością związaną z owym KIMŚ jest fakt, iż ten ktoś i „przychodzi", i „mówi". Wykonuje zatem czynności, które są przypisane: po pierwsze, osobie, po drugie, osobie, która ma prawo czynić to, co czyni. Nic o nim nie wiemy, a już obdarzyliśmy go wielką władzą; nie wykonaliśmy redukcji ejdetycznej, a już przyjmujemy, że jest to osoba, którą obdarzyliśmy bardzo silnymi atrybutami (por. tabela).

Stajemy przed wyborem i to wyborem niełatwym; ten, kto przyszedł i mówi, zarazem wie, iż mamy/niesiemy „na ramionach ciężar odpowiedzialności" (zapewne „za świat" i za „koniec świata"). Redukcja ejdetyczna nie jest zatem prosta, bowiem dotyczy różnych spraw:

i. Może chodzić o nas samych, naszą odpowiedzialność (zapewne „za świat" i za „koniec świata"),
ii. Może chodzić o tego, który „przychodzi i mówi", a ponadto
iii. Może „zdjąć ciężar odpowiedzialności".

Za każdym razem stajemy wobec innej sytuacji aksjologicznej, a ta z kolei przywołuje odmienne konteksty epistemologiczne oraz ontologiczne (te ostatnie dlatego, iż niejako automatycznie warunki i.–iii. określają inne uwarunkowania bytowe nas („człowiek miarą rzeczy" – jak orzekł kiedyś Protagoras z Abdery[58]), tego kogoś (istnieje jakiś parametr ukryty), istnienia sytuacji, które nakładają odpowiedzialność, która może zostać zdjęta[59]). Samej analizy nie będę przeprowadzał, bowiem jej wynik jest dość oczywisty. Wskażę tylko, iż za każdym razem nasza redukcja ejdetyczna musi odnieść się do czegoś, co już tak redukowalne,

58 Por. Platon, *Teajtet*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1959, 152a2.

59 Taka dziwna sytuacja deterministyczna, którą „można obejść" – w części pierwszej prawie buddyjskie prawo karmy, lecz część druga sugeruje, iż nie my naszym wysiłkiem moralnym, ale ktoś za nas usuwa konsekwencje karmiczne naszego postępowania! Z filozoficznego punktu widzenia – prawie *contradictio in adiecto* (sprzeczność w przymiotniku); jednocześnie powiedzieć trzeba, iż nie jest to oksymoron. Przypominam, iż chodzi o zwrot: „nie jesteście odpowiedzialni / ani za…, ani za…".

jak wskazałem, nie jest. Jest to coś bądź ktoś raczej, kto posiada wskazane atrybuty, a zarazem kogo nie wiążą wskazane w punktach i.–iii. ograniczenia. Że nie jest to – jak sugeruje część badaczy – poeta, Bóg bądź historia – uzasadnia końcowy dystych: „poezja współczesna // to walka o oddech". Może to być zatem ktoś, kto uzurpuje sobie wskazane atrybuty i komu w swej naiwności wierzymy bądź chcemy, aby zdjął z nas odpowiedzialność! To może być *eidolon*; Poeta mógł zetknąć się z nim choćby przy lekturze *Iliady* Homera czy poezji naszych bądź niemieckich romantyków. Najświetniejszy obraz działania takiego „ducha"/„zjawy" zostawił nam Juliusz Słowacki w *Kordianie*, gdy bohatera „uwodzą" Strach i Imaginacja. Dochodzimy do następujących konstatacji:

> i*. Ten ktoś to próba samooszukiwania – nadal pozostajemy odpowiedzialni,
> ii*. Jest ktoś, kogo uważamy za władnego uwolnić nas od odpowiedzialności,
> iii*. Zakładamy, że istnieje rytuał uwalniania od odpowiedzialności (nie od winy!)[60].

Możemy oczywiście przyjąć w redukcji ejdetycznej, iż chodzi o połączenie wszystkich trzech spraw: zarówno i.–iii., jak również i*.–iii*. Dlatego uznałem, iż sprowadzenie wiersza do prostej konstatacji, że jest to wyrażenie nieufności wobec pierwszego sekretarza, byłoby zabiegiem zgoła trywialnym (acz tkwi w tym pewien czar prostych guseł[61]). To jest też odpowiedź na pytanie, skąd Jacek Trznadel wziął swoje sądy o poezji Różewicza. Tymczasem, jak sądzę, to nie jest tak, iż „Różewicz podkreśla zasadę zupełnej i całkowitej rzeczywistości, obiektywności słów i obrazów"[62]. Poeta pokazuje jakąś sytuację, lecz wskazane przez Trznadla cechy jego poezji to pułapka na naiwnego odbiorcę.

Jednak przed nami redukcja transcendentalna, a zatem między innymi poznanie samego aktu spostrzegania, w którym dochodzimy do

60 Poeta świadomie mówi o „odpowiedzialności"; kwestia winy w ogóle się tu nie pojawia. Odpowiedzialność „ustawia" nas w sytuacji, gdy na przykład Bóg przekazał nam odpowiedzialność za świat (por. Rdz, 1,28), a zatem możemy niejako tę odpowiedzialność „oddać" Bogu – zaskakująca koncepcja.

61 Na takie gusła zwraca uwagę i ostrzega przed nimi Matka Gisson w *Kusicielu* Hermanna Brocha, powieści wydanej w oryginale w 1953 roku, a po polsku w 1970 roku.

62 J. Trznadel, *Wobec Różewicza*…, s. 278–279.

poznania rzeczy fizycznych. Innymi słowy – to, co wykonaliśmy jako opisy i.–iii. oraz i*.–iii*. było tylko wstępem do właściwego procesu poznania, *resp.* poznawania tekstu literackiego.

Wśród możliwych postępowań Ingarden wskazuje, iż winniśmy „zwrócić się ku badaniu sposobu, w jaki on [przedmiot – J.Z.L.] jest dany w odnośnych przeżyciach"[63]. Lecz – jak pokazałem w zarysie redukcji ejdetycznej – mamy kłopot z jednoznacznym określeniem przedmiotu i, co najwyżej, możemy wskazać na grupę przedmiotów, a następnie każdy z nich przeanalizować. Jako problem do analizy wybieram sytuację ii. oraz ii*. jako potencjalnie najbardziej złożoną (wiązać to można i trzeba także z wcześniej wspominaną strukturą czasowości, którą winniśmy lub nie brać pod uwagę w trakcie analizy).

Problem, jaki mamy do rozstrzygnięcia, wiąże się z kwestią niedookreśloności podmiotu. Spójrzmy na początek wiersza:

Zdjęcie ciężaru

Przyszedł do was
i mówi

nie jesteście odpowiedzialni […]

Przedmiot jest dany w sposób niezwykle niejasny[64]; w postaci bezosobowej „przyszedł […] i mówi nie jesteście […]". Zatem jest jakiś on, *resp.* ktoś, kto porusza się i umie mówić. W moim przeżyciu wiersza Różewicza, *resp*. dowolnego tekstu dana jest informacja tylko o tym, iż „coś mi powiedziano". Nawet wiem co: „Nie jestem odpowiedzialny za…" Jednak ów przedmiot jest dany w sposób nieokreślony; nie wiem, kto to jest, skąd przyszedł ani czy ma prawo mówić to, co mówi. Ostatnia uwaga wynika stąd, iż ów ktoś mówi coś bardzo ważnego: określa moją sytuacją i aksjologiczną, i epistemologiczną (co do ontologicznej – zamilczę, ale tylko na razie). Zwrot „nie jesteście odpowiedzialni" orzeka, że nie muszę martwić się o kwestie norm, wartości i tym podobnych (aksjologia). Zapewne – z epistemologicznego punktu widzenia – nie ma sytuacji, które zawsze i z konieczności wiążą jakiekolwiek działanie właśnie z normami czy wartościami. Oznacza to moją sytuację bytową jako komfortową – oto moje działania odbywają

63 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii…*, s. 181 i nn.

64 Por. wcześniejsze uwagi!

się w przestrzeni, w której nie powstaje zobowiązanie, a zatem sytuacja winy bądź nagrody[65].

Kluczowe znaczenie ma zatem niewypowiedziany zaimek, *resp.* rzeczownik, który możemy związać z czasownikiem „przyszedł". Męska forma sugeruje, iż jest to jakiś on/ktoś. Przedmiot zatem dany jest nie w przeżyciu bezpośrednim, ale mocno zapośredniczonym. Po pierwsze, poprzez zrozumienie struktury gramatycznej zdania, po drugie, poprzez przyjęcie, iż chodzi o zaimek osobowy, lub po trzecie, że chodzi o zaimek bezosobowy. Wcześniej zgłoszona przez badaczy obojętność w kwestii, „jak dany jest przedmiot w przeżyciu", okazuje się poważnym błędem[66]. To, co część badaczy przyjęła jako „napięcie struny"[67], „zwątpienie w słowo poetyckie"[68] bądź nawet „posłuszeństwo wobec chaosu"[69] czy „ten szczegół należy do mniej ważnych"[70], okazuje się tylko zdaniem relacji z przeżyć własnych badaczy, którzy tak dostrzegli przedmiot poetycki w swoich badaniach.

Tymczasem trzeba się zastanowić, czym jest ów niewypowiedziany zaimek, *resp.* rzeczownik, który możemy związać z czasownikiem „przyszedł". Świadomie piszę, *resp.* mówię, „czym jest", zanim bowiem określimy go jako osobę, trzeba się najpierw zastanowić, czy na pewno chodzi o osobę[71]. Zwracam jednak uwagę, iż zwrot: „przyszedł… i mówi" oznacza, że musi być jakoś postrzegany. A skoro postrzegamy, to ten, kto „przyszedł… i mówi" musi (dlaczego?!) istnieć. To przecież my w akcie postrzeżeniowym nadajemy owemu komuś cechę osoby!

Zwróciłem wcześniej uwagę, iż „może to być zatem ktoś, kto uzurpuje sobie wskazane atrybuty i komu w swej naiwności wierzymy" bądź „chcemy, aby zdjął z nas odpowiedzialność! To może być

65 Nie rozważam tu prawdziwości, *vs.* fałszywości powyższej konstatacji; wskazuję tylko implikację powstałej i opisanej w wierszu sytuacji.

66 R. Matuszewski, *Moraliści*…, s. 233–236; J. Sławiński, *Próba porządkowania*…, s. 264–267; J. Trznadel, *Wobec Różewicza*…, s. 278–298; J.W. Podgórski, *Poeta. Nauczyciel*…, s. 100–101 i nn.

67 J. Trznadel, *Wobec Różewicza*…, s. 278–298.

68 R. Matuszewski, *Moraliści*…, s. 233–236.

69 J. Sławiński, *Próba porządkowania*…, s. 264–267.

70 J.W. Podgórski, *Poeta. Nauczyciel*…, s. 100–101.

71 Na zbliżone problemy (między innymi posługiwanie się różnymi formami i trybami czasownika), ale w odniesieniu do prozy Marcela Prousta, zwrócił uwagę Paul de Man (por. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004).

eidolon"[72] – ale teraz możemy tę ogólną uwagę uzupełnić. Jak wspomniałem, poeta mógł zetknąć się z tą ideą choćby w trakcie lektur bądź klasycznych, bądź romantycznych (por. *Dziady, część III i IV* Adama Mickiewicza, *Kordian* Juliusza Słowackiego bądź *Erlkönig* Johanna Wolfganga Goethego, że nie wspomnę Edgara Allana Poego czy Gustava Meyrinka), bądź w trakcie lektur filozoficznych[73]. Uwaga ta nie jest, w sposób oczywisty, redukcją ejdetyczną, a tylko pewną sugestią możliwości takiej redukcji.

Przypomniałem wcześniej kwestie elementów, jakie wyróżnił Ingarden w procesie postrzegania[74]. Zastanówmy się zatem raz jeszcze nad kwestią wyglądów oraz doznawania owych wyglądów (do pozostałych składowych postrzegania odniosę się później). Otóż, jak już wcześniej powiedziałem, nic nie mogę orzec ani o wyglądach, ani o doznawaniu owych wyglądów, wiemy bowiem tylko tyle, iż „przyszedł do was // i mówi". Jednak w przeżywaniu aktu zawiera się treść tego, co zostało powiedziane: „nie jesteście odpowiedzialni". A zatem w moim przeżyciu pojawia się możliwość zdjęcia ze mnie odpowiedzialności za coś, co – to tylko domysł, ale w pełni uzasadniony treścią wiersza – zapewne zrobiłem[75]. Dalsza analiza jest dość oczywista i przejdę do konkluzji.

Zasugerowałem, iż cechę *quasi*-osobowości może posiadać między innymi wspominany *eidolon*, czyli mówiąc niezbyt precyzyjnie, zjawa. Romantycy wręcz natrętnie analizowali to zjawisko; poza przywołanym Juliuszem Słowackim czynili to i wspominali o tym Adam Mickiewicz, Johann Wolfgang Goethe, E.T.A. Hoffmann, a także Edgar Allan Poe (żeby wskazać tylko kilka nazwisk). Zawsze była to jednak sytuacja postrzegania, w której mimo że intencja aktu była jasna

---

72 To także swoiste uosobienie „myślenia życzeniowego"; tej kwestii nie będę jednak analizował i tylko wskazuję na możliwość jej pojawienia się w wierszu. Należy dodać, iż jest to nie osoba, ale zjawa, urojenie, jakiś twór naśladowczy (por. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1990, x.602c–608c; także A. Zawadzki, *Symploke jako figura Platońskiej mimesis*, „Wielogłos" 2007, nr 1, s. 54–68).

73 Dziś pewnie przywołalibyśmy koncepcję symulakrum wprowadzoną przez Rolanda Barthesa, a następnie Jeana Baudrillarda.

74 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii…*, s. 119.

75 Na trzydzieści osiem słów w wierszu dziesięć to czasowniki; sugeruje to jakąś zmianę, ruch, napięcie, oraz podsuwa czytelnikowi jakieś wyglądy przedmiotów (por. R. Ingarden, *W sprawie budowy dzieła…*, s. 422–423).

(zrozumienie jakiejś sytuacji aksjologicznej bądź epistemologicznej), to już sprawa wyglądów, doznawania owych wyglądów, nie przedstawiała się jasno. Co innego z przeżywaniem aktu, danymi wrażeniowymi czy odczuwaniem owych danych – te z reguły były niezwykle silne, jak na przykład śmierć jednego z bohaterów (tego, który postrzega i owego aktu postrzegania nie przeżywa) w balladzie *Erlkönig* Goethego.

Zmieszałem tu redukcję ejdetyczną z uwagami filologicznymi, a też częściowo propozycją Kennetha Burke'a, bowiem – na co zwracał zresztą uwagę sam Ingarden[76] – zachowanie „czystości" postępowania w analizie fenomenologicznej tworów takich jak teksty literackie jest niezwykle kłopotliwe.

A zatem – jak sądzę – Różewicz wskazuje w analizowanym wierszu na to, iż to jakiś *eidolon* (przybył zapewne na nasze życzenie; nasza aktywność ujawnia się w słówku „zapominają") o czymś nas przekonuje i do czegoś namawia. Nawet niezbyt precyzyjne badanie fenomenologiczne ukazało, iż znaczenia, jakie niesie poezja Różewicza, są osadzone w czymś, co sam w *Poetyce* określił następująco:

> Myślałem
> że słowa są lekkie […]
> Były w moim życiu
> słowa pożegnania
> i słowa nienawiści
> a potem słowa miłości […]
> Wszystkie one były
> jednoznaczne […]
> Ale miały w sobie moc sądzenia
> i moc wzrostu
> i miały moc tworzenia.
> (1951)[77]

Zatem wprowadzenie słów, a raczej nazw nieokreślonych jest znaczące: ono ma ostrzec przed czymś, ma nasze postrzeganie i towarzyszący mu akt intencjonalny, który odnosi się do czegoś,

76 R. Ingarden, *O dziele literackim*…; R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii*…, s. 119, 143 i nn.

77 T. Różewicz, *Wiersze*…, s. 112–113.

uchwycić w postrzeżeniu[78]. Można powiedzieć jednak więcej, bowiem, jak sądzę, opisana sytuacja ma znaczenie kluczowe w analizie fenomenologicznej. Ów akt intencjonalny, w tym wypadku, wskazuje na postrzeganie, iż jesteśmy w sytuacji wyboru, w którym poza wiernością sobie i swoim poglądom, wartościom, normom, być może, nie będziemy mieli żadnego innego oparcia.

Dyskusja tez

Pierwszy problem, jaki nasuwa przedstawione studium, to że zająłem się praktycznie jednym wierszem; pozostałe stanowią tylko dalekie tło prowadzonych tu rozważań. Wynika to nie z przebiegłości rozumu fenomenologicznego, a z konieczności. Taką analizą trzeba by objąć wszystkie teksty; w efekcie studium stałoby się potężnym tomem. Jednakże druga przyczyna jest bardziej racjonalna – chodziło raczej o przykład, dlatego omawiany wiersz jest niewielki, a jego dotychczasowe interpretacje – dość oczywiste. Dopiero analiza fenomenologiczna ujawnia całą złożoność tekstu i jego komplikacje semantyczne. Czy jednak analiza fenomenologiczna – jako metoda analityczna – okazała swoją przydatność?

Nim odpowiem na to pytanie, muszę odnieść się do nawet tego szczątkowego stanu badań, który przypomniałem wcześniej. Mógłbym go zakwestionować, opierał się on bowiem na innych schematach analitycznych niż zaproponowany. Byłaby to jednak ucieczka od odpowiedzi, których wręcz trzeba udzielić. Kwestia pierwsza dotyczy problemu owego nieszczęsnego „śmietnika sztuk", druga – apokaliptycznych wizji i generalnie problemu sztuki po Auschwitz oraz aksjologicznego upadku, trzecia – czy faktycznie ze znakami można zrobić wszystko? Na trochę inaczej sformułowane, ale zbliżone pytania odpowiedział już, i to w pełni je potwierdzając, między innymi Tadeusz Drewnowski, który wskazywał, iż poeta „woli nawet potworną czy obrzydliwą

78 Zwracam uwagę, iż można je postrzegać jako nazwy czy raczej *quasi*-nazwy; coś określają, ale nie ma pewności, co to może być. Tylko końcowa „walka o oddech" jest jasno określona! (por. M. Cyzman, *Osobowe nazwy własne w dziele literackim z perspektywy jego ontologii*, Toruń 2009, s. 136 i nn.).

prawdę niż zakłamane czy zwodnicze piękno"[79]. Czy zatem warto raz jeszcze wracać do tych spraw? Czy nie unieważniają one – w części – przeprowadzonej analizy?

Nie i to z kilku powodów. Jak sądzę, widać, iż niepokojącym elementem, jaki ujawniliśmy w poezji Różewicza, jest odkryty w trakcie analizy fenomenologicznej *eidolon*, który został przez nas zaakceptowany. Kwestia ta wymagałaby szerszego rozważenia. Śmietnik sztuk, wizje apokaliptyczne czy upadek aksjologiczny to konsekwencje zaufania owej odkrytej przez nas zjawie; interesujące byłoby bliższe jej rozpoznanie i opisanie[80].

I ostatnia uwaga – nie, ze znakami nie można zrobić „wszystkiego". Badaczka powiada:

> Sztuka malarska pasożytuje na prawach wizualnej percepcji, tak samo jak literatura pasożytuje na języku naturalnym. Obie korzystają z konwencjonalnego „słownika" znaków i powszechnie przyjętych reguł ich łączenia, więc obie są systemami drugiego stopnia, a jako takie są w pełni porównywalne[81].

Autorka ma rację i nie ma racji; uwaga o systemach znakowych jest prawdziwa, sugestia „pasożytowania" nie, podobnie jak i kwestia porównywania czy wreszcie owo „ze znakami można zrobić wszystko" – to są błędne interpretacje. Różewicz nie postrzega języka literatury jako systemu znakowego, który „pasożytuje" na języku naturalnym. On wykorzystuje język naturalny (por. *Poetyka*) jako język wypowiedzi artystycznej. Odrzucenie jest świadome; czy zatem możemy dokonać porównania dwóch systemów znakowych, z których jeden jest odrzucony?!

I dlaczego ze znakami nie można „zrobić wszystkiego"? Bo istnieją reguły, na przykład gramatyczne, które na to nie pozwolą, bądź – które zastosowane do analizy tekstu[82] – pokazują, jak „wiążą" one ręce

---

79 T. Drewnowski, *Na odsiecz Warszawie (laudacja)* [w:] tegoż, *Porachunki z XX wiekiem. Szkice i rozprawy literackie*, Kraków 2006, s. 25.

80 Nie to jest jednak przedmiotem niniejszych rozważań. Aby podjęć tę kwestię, najpierw należałoby udowodnić, iż ów *eidolon* pojawia się (i) nie tylko we wskazanym wierszu Różewicza, a następnie (ii) spróbować określić jego naturę. Pierwszą interpretację potwierdzają między innymi wskazani badacze, ale i tak wymaga ona szczegółowej analizy.

81 S. Wysłouch, *Dwa spotkania*…, s. 11.

82 Na zbliżony problem zwracał uwagę Paul de Man w tekście *Retoryka perswazji*, który jest jednym z rozdziałów jego studium *Alegorie czytania*…, rozdz. VI, a szcze-

(i wyobraźnię) artysty. Trzeba wielkiego wysiłku, aby takie więzy – z zachowaniem czytelności tekstu! – potargać (*casus* Jamesa Joyce'a) bądź raczej – jak pokazuje właśnie Różewicz – wykorzystać. Zgodnie z Norwidowskim „zyskaniem na nieprzyjacielu"[83].

Na pewno metoda fenomenologiczna jest przydatna w jednym celu: oto pozwala określić pewien element, który w analizie zaproponowanej przez Burke'a w *Filozofii formy literackiej* jest nieco niejasny. Chodzi o trzeci etap analizy, gdy określamy to, co indywidualne, oraz to, co powszechne. Metoda fenomenologiczna pozwala dostrzec granice pomiędzy obydwoma: to, co indywidualne, to wynik właśnie analizy fenomenologicznej (z jej obydwiema redukcjami). Można powiedzieć jeszcze, iż treść indywidualną zawiera wiersz *Poetyka*, acz w jego zakończeniu pojawia się próba uogólnienia. Tę jednak mamy w wierszu *Zdjęcie ciężaru*, bo to, co powszechne, to efekty spojrzenia na badany tekst w perspektywie porównawczej bądź na tle historyczno-literackim czy intersemiotycznym.

W odniesieniu do omawianych wierszy (które są elementami wspomnianego tomu z 1974 i 1988 roku) chodzi o wskazanie, czy sądy – zapewne prawdziwe w odniesieniu do analizowanych wierszy – znajdą potwierdzenie w odniesieniu do pozostałych tekstów. Uważam, że znajdą, wynika to bowiem ze sposobu wykorzystania języka przez Różewicza – o czym wspominałem już i na co zwrócił uwagę Roman Ingarden (oczywiście w sensie ogólnym, a nie w odniesieniu do autora *Nic w płaszczu Prospera* – por. dalsze uwagi).

---

gólnie ta część, w której badacz „obserwuje grę pewnego rdzenia czasownikowego »setzen«". Uwagi de Mana bardzo przypominają rozważania Romana Ingardena (por. R. Ingarden, *O dziele literackim…*, s. 57–99; por. też J.Z. Lichański, *Uwagi do Romana Ingardena teorii dzieła literackiego*, „Studia Filozoficzne" 1973, nr 4 (89), s. 75–78).

83 C.K. Norwid, *Vade – Mecum*, wyd., opr. J.W. Gomulicki, Warszawa 1962, s. 85. Tu aż prosiłaby się paralela Norwid – Różewicz i to w odniesieniu do tego właśnie jednego wiersza Norwidowego *Fatum*. Kwestię tę jednak tylko wskazuję i pozostawiam do późniejszego rozpatrzenia.

Konkluzje

Konkluzje nie są ani takie oczywiste, ani takie proste, jakby się wydawało. Oto analiza fenomenologiczna okazała się przydatna, lecz zarazem pokazała swoje „drugie oblicze". Jest nim objętość takiej analizy.

Wynika ona nie z chęci „zrobienia wierszówki", a z konieczności. Oto musimy zrozumieć i obiekt naszych badań, i naszą drogę do owego obiektu zrozumienia. Z reguły nie jest to prosta analiza, lecz, jak przypomina Ingarden, „zwrócenie się ku badaniu sposobu, w jaki on [przedmiot – J.Z.L.] jest dany w odnośnych przeżyciach"[84]. Problem tkwi nie w tym tylko, aby „określić, co stanowi, względnie może stanowić »efektywny składnik« przeżycia", ale iż „można by również rozstrzygnąć, co – jeśli w ogóle istniało – n i e może być »efektywnym składnikiem« przeżycia"[85]. I nie chodzi tu o „utajoną" formę *close-reading*; chodzi o wskazanie odczytań autentycznie błędnych. I wynika to nie z chęci czy widzimisię badacza, a jest pochodną poprawnie przeprowadzonych redukcji fenomenologicznych.

Ten wynik jest raczej sporym zaskoczeniem – przynajmniej dla mnie[86].

Kolejnym rezultatem analizy jest wskazanie na przydatność połączenia analiz fenomenologicznych i filologicznych, także retorycznych, ale w kształcie zasugerowanym przez Kennetha Burke'a. Ten wynik nie powinien być zaskakujący, ponieważ, jak starałem się pokazać, opis fenomenologiczny musi być „wspomagany" ustaleniami właśnie filologicznymi i retorycznymi. Wiązać to można z uwagą poczynioną przez Romana Ingardena przy okazji analizy problemu tłumaczeń. Badacz przypomniał, iż

> wobec naczelnej funkcji dzieła literackiego polegającej na oddziaływaniu na czytelnika przede wszystkim w sposób emocjonalny, celem obudzenia w nim przeżycia estetycznego i umożliwienie mu obcowania z wartościami estetycznymi dzieła w konkretyzacji, a dopiero pośrednio celem wpływania na jego takie lub

84 R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii*…, s. 181 i nn.

85 Tamże.

86 Na taką możliwość wskazywał wcześniej co prawda już Henryk Markiewicz, jednakże w sposób tak kategoryczny nie sformułował swego sądu (por. H. Markiewicz, *Roman Ingarden a rozwój badań literackich* [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*…, s. 307–322).

> inne przekonania – w percepcji dzieła wybija się na czoło warstwa przedmiotów przedstawionych[87].

To tłumaczy też, pośrednio, wybranie przez Różewicza formy wypowiedzi. Jest ona najprostsza, aby w pełni ułatwić przeżycie estetyczne. Co więcej, aby „wymusić" jego intensywność. Dzięki tej cesze języka poetyckiego udało się zresztą zrealizować główny cel niniejszego studium, a mianowicie wskazanie, że obie redukcje: ejdetyczna i transcendentalna prowadzą do pełnego uchwycenia istoty znaczenia tekstu poetyckiego. W wypadku analizowanego wiersza Różewicza – co nie jest zapewne zaskoczeniem – chodzi o fakt, iż udało się pokazać całą komplikację przesłania tegoż wiersza (i jak śmiem twierdzić – wszystkich wierszy z analizowanego tomu!). Tkwi ona w zastosowaniu przez poetę prostego zabiegu posłużenia się formami bezosobowymi grup czasownikowych z jednej strony oraz zdań bezpodmiotowych z drugiej strony (poprzez zbudowanie w sposób najprostszy warstwy przedmiotów przedstawionych), a także prawie prozaizmów w funkcji poetyckiej. Stąd też ostrość konkluzji wiersza.

Okazuje się – nieco wbrew dotychczasowej literaturze przedmiotu – iż ustalenie, kto mówi i że jest to *eidolon*, jest istotne, a także iż poeta nie poddaje się chaosowi, ale kiełzna go i opanowuje. Wskazana na początku niniejszych rozważań uwaga, iż w badaniu fenomenologicznym chodzi o rozróżnienie pomiędzy „wiedzą faktów" a „wiedzą istotności"[88] zyskała pełne potwierdzenie. Faktem jest chaos i być może „śmietnik sztuk"; istotnością, iż zapanował nad nami *eidolon*. Okazało się też, iż ważny jest sposób, w jaki Różewicz sugeruje postrzeganie przedmiotów przez naszą świadomość. Złudzeniem jest bowiem, iż to tylko on tak je postrzega. Poeta jest wyłącznie medium, dzięki któremu możemy „zobaczyć świat".

Wskazana przez Stefana Lichańskiego paralela z Pascalem jest niezwykle trafna, bowiem chodzi przede wszystkim o pewien „zdrowy" sceptycyzm w ocenie rzeczywistości. Oraz akceptację postawy wierności wobec norm i wartości, nawet gdy nie ma gwarancji, iż taka postawa będzie dla nas zyskiem. Lecz tylko ona jest coś warta, gdyż:

---

87 R. Ingarden, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, red. D. Gierulanka, Warszawa 1972, s. 126.

88 E. Husserl, *Ideen*…, s. 12–13 i nn.; W. Jerusalem, *Wstęp do filozofii*…, s. 96–97.

siedziałem między
stołem i trumną
bezbożny chciałem cudu
w przemysłowym zdyszanym
mieście w drugiej połowie
xx wieku

ta rzecz płacze
wyjęta za mnie
na światło[89]

Wtedy pozostaje już tylko Pascal… i dalekie cienie redukcji ejdetycznej.

Bibliografia podmiotowa:

Norwid C.K., *Vade – Mecum*, wyd., opr. J.W. Gomulicki, Warszawa 1962.
Różewicz T., *Wiersze*, wstęp S. Lichański, wyd. drugie poszerzone i poprawione, Warszawa 1988 (wyd. pierwsze: Warszawa 1974).

Bibliografia przedmiotowa:

Bralczyk J., *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Uppsala 1987.
Burke K., *Filozofia formy literackiej*, tłum. E. Rajewska, Gdańsk 2014.
Cyzman M., *Osobowe nazwy własne w dziele literackim z perspektywy jego ontologii*, Toruń 2009.
Drewnowski T., *Na odsiecz Warszawie (laudacja)* [w:] tegoż, *Porachunki z xx wiekiem. Szkice i rozprawy literackie*, Kraków 2006.
Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
Fenomenologia Romana Ingardena, red. Z. Augustyniak, Warszawa 1972 (wydanie specjalne „Studiów Filozoficznych").
Fieguth R., *Zur Komposition von F. D. Kniaźnins Zyklus „Żale Orfeusza nad Eurydyką" (1783)* [w:] *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800; iv Polsko-Niemiecka Konferencja Polonistyczna*, red. J.Z. Lichański, B. Schultze, Warszawa 1997.

89 T. Różewicz, *Wiersze…*, s. 321.

Gajak-Toczek M., *Różewicz w ogrodzie sztuk*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2006, nr 8.
Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1999.
Gołąb Z., Heinz A., Polański K., *Słownik terminologii językoznawczej*, Warszawa 1968.
Hryniewicz K., *Poezja Tadeusza Różewicza i dyskurs estetyczny późnej nowoczesności. Próba rozpoznania* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
Husserl E., *Ideen*, t. 1.1–2, „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" 1913.
Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. D. Gierulanka, tłum., przejrzał i wtępem poprz. R. Ingarden, ks.1, Warszawa 1967, ks.2, Warszawa 1974.
Ingarden R., *Funkcje artystyczne języka* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t.3, Warszawa 1970.
Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960.
Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
Ingarden, R., *W sprawie budowy dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t.3, Warszawa 1970.
Ingarden R., *Wstęp do fenomenologii Husserla*, tłum. A. Półtawski, Warszawa 1974.
Ingarden R., *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, red. D. Gierulanka, Warszawa 1972.
Jeleński K., *Bluzka z błękitnych pereł*, „Kultura" 1954, nr 1–2.
Jerusalem W., *Wstęp do filozofii*, tłum. J. Dicksteinówna, Lwów 1926.
Klemensiewicz Z., *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1963.
Lichański J.Z., *Uwagi do Romana Ingardena teorii dzieła literackiego*, „Studia Filozoficzne" 1973, nr 4 (89).
Lichański S., *Poezja naszego czasu* [w:] T. Różewicz, *Wiersze*, wstęp S. Lichański, wyd. drugie poszerzone i poprawione, Warszawa 1988.
Literatura. Teoria. Metodologia, red. D. Ulicka, Warszawa 2001.
Man P. de, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004.
Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966.

Matuszewski R., *Moraliści, „słowiarze" i mitotwórcy* [w:] *Z problemów literatury polskiej xx wieku*, t. 3. *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą: o wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013.

Od teorii literatury do ontologii świata, red. J. Perzanowski, A. Pietruszczak, Toruń 2003.

Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1990.

Platon, *Teajtet*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1959.

Podgórski W.J., *Poeta. Nauczyciel. Uczeń. Studia nad odbiorem poezji współczesnej*, Warszawa 2006.

Problemy teorii literatury, seria 1, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1967.

Ruszar J.M., *Słońce Republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2014 (tu najobszerniejsza bibliografia na temat Z. Herberta).

Ruszar J.M., *Spóźniony na Paruzję? Posępna „kraina bez światła" Tadeusza Różewicza*, „Świat i Słowo" 2014, nr 2 (23).

Sawicka K., *Słowo wobec rzeczywistości – o poezji Tadeusza Różewicza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2009, nr 7.

Skwarczyńska S., *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy xx wieku*, Warszawa 1984.

Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *Z problemów literatury polskiej xx wieku*, t. 3. *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

Smith D.W., *Phenomenology*, http://plato.stanford.edu/ [dostęp: 6.07.2015].

Stanford Encyclopedia of Philosophy, http://plato.stanford.edu/ [dostęp: 6.07.2015].

Trznadel J., *Wobec Różewicza* [w:] *Z problemów literatury polskiej xx wieku*, t. 3. *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

Ulicka D., *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Warszawa 1992.

Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.

Wysłouch S., *Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szymborska*, „Polonistyka" 2007, nr 6.

Zawadzki A., *Symploke jako figura Platońskiej mimesis*, „Wielogłos" 2007, nr 1.

Michał Januszkiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Fenomenologia hermeneutyczna i literatura

Przypadek pewnego wiersza Tadeusza Różewicza

Między fenomenologią i hermeneutyką

Wśród tradycyjnych przekonań literaturoznawstwa polskiego panuje pogląd, że fenomenologia i hermeneutyka to dwie odrębne szkoły metodologiczne, zdaniem niektórych nawet – budujące odmienne, a nawet sprzeczne z sobą, nastawienia do świata. Pomijając już kwestię, czy używanie pojęcia metody jest zasadne, przynajmniej w odniesieniu do hermeneutyki, należałoby zapytać o możliwość innego rozumienia tych dwóch, być może najważniejszych, języków w humanistyce nowoczesnej. Zanim spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, chciałbym jednak przyznać, że rozdział między fenomenologią i hermeneutyką ma swoje uzasadnienia. Po pierwsze, gdy chodzi o język filozofii, po drugie, w kontekście teorii literatury czy tradycyjnie rozumianej metodologii badań literackich. Nie ma tu miejsca, aby szczegółowo przyjrzeć się obu dyskursom, ograniczę się więc do zaledwie kilku różnic. W wymiarze filozoficznym fenomenologia, w ujęciu Husserla, zwłaszcza z okresu *Idei 1* i później, zakłada możliwość bezpośredniego dostępu do rzeczy takich, jakimi są. Dostęp ów umożliwić ma *epoché* i redukcja fenomenologiczna[1]. Tymczasem hermeneutyka dostęp taki kwestionuje i z podejrzliwością spogląda na możliwość redukcji fenomenologicznej. Fenomenologia, zakorzeniona jeszcze w tradycji kartezjańskiej, opowiada się po stronie podmiotu transcendentalnego, który hermeneutyka uznaje za abstrakcję. Fenomenologia wierzy w wartość

1 Zob. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1967 (tu zob. §§ 31 oraz 32).

opisu, który prowadzić ma do uchwycenia obiektywnego *eidos* rzeczy, hermeneutyka nie podziela tej wiary, dlatego uchylając problem obiektywizmu i czystości poznania, odwołuje się raczej do rozumienia i interpretacji jako jedynych dróg dostępu do „rzeczy samych". Różnice między fenomenologią a hermeneutyką jeszcze inaczej przedstawiane są w dyskursie teoretyczno- czy metodologicznoliterackim. Nie bez powodu akcentuję kontekst polskiego literaturoznawstwa. Czynię tak dlatego, by zwrócić uwagę na rzecz znaną: to właśnie w Polsce zwyczajowo sprowadza się często fenomenologię do „Ingardenologii". Trudno nie rozumieć takiego ujęcia. Chodzi wszak o uczonego, który nie tylko był Polakiem, lecz także jednym z najwybitniejszych przedstawicieli ruchu fenomenologicznego. Stał się – słusznie – jedną z centralnych postaci polskiej nowoczesnej teorii literatury. Był też jedynym fenomenologiem, który swoje poglądy na temat literatury wyłożył w sposób tak systematyczny. Nie bez powodu mówimy więc, że paradygmat nowoczesnej polskiej teorii literatury – obok formalizmu, strukturalizmu i semiotyki – tworzyła Ingardenowska teoria literatury. Jeżeli jednak fenomenologię w badaniach literackich sprowadzilibyśmy głównie do myśli autora *O dziele literackim*, to zdarzyć się może, że po pierwsze, wymażemy z fenomenologicznego horyzontu cały szereg innych ciekawych zjawisk (na przykład *reader-response theory* Wolfganga Isera, fenomenologię egzystencjalną Jeana-Paula Sartre'a czy fenomenologię hermeneutyczną – ta ostatnia jest głównym tematem, który zamierzam tutaj podjąć). Po drugie natomiast, uniemożliwimy spotkanie fenomenologii i hermeneutyki. Tak zresztą stało się w teorii literatury: fenomenologia (Ingardenowska) zinterpretowana została w nieco strukturalistyczny sposób – to znaczy immanentystycznie; hermeneutykę zaś wykluczono (niesłusznie) na długie lata z dyskursu teoretycznego: przypisywano jej – co absurdalne i niezrozumiałe – brak świadomości metodologicznej (sic!), „pięknoduchostwo" (cokolwiek to znaczy) czy nawet… irracjonalizm. Po dziś dzień popularny jest nadal wśród niektórych literaturoznawców – niedający się dłużej utrzymać – pogląd, że hermeneutyka to oparta na określonych regułach metoda interpretacji tekstów literackich. W związku z hermeneutyką wciąż jeszcze pojawiają się, jak widać, dwa błędne przekonania: jedno głosi, że hermeneutyka nie jest żadną metodą, drugie, że jest metodą.

Wobec takiego stanu rzeczy wydaje się słuszne zarysowanie innego sposobu pojmowania fenomenologii. Wiemy wszyscy zresztą, że myśl

Husserla (choć wbrew intencjom samego filozofa) daje możliwość wielu różnych interpretacji, co przynosi ten skutek, że nie ma jednej fenomenologii. Józef Tischner pisał swojego czasu, że fenomenologia otwiera nas na dialog czy nawet spór różnych sposobów opisywania doświadczenia życiowego. Jest tyle fenomenologii, ilu fenomenologów[2]. Mnie interesować będzie fenomenologia hermeneutyczna. W tym miejscu należy zauważyć, że zjawisko to obrosło już pokaźną, zwłaszcza w kręgu anglosaskim, literaturą. Znane jest ono również polskim filozofom. Nie da się jednak ukryć, że fenomenologia hermeneutyczna jest słabo rozpoznawalna czy nawet nieobecna na gruncie polskiej teorii literatury. Jakiś czas temu Seweryna Wysłouch powiedziała do mnie pół żartem, pół serio (a i trochę z sympatyczną złośliwością), że fenomenologia hermeneutyczna to znakomity oksymoron. Uwagę tę pozwoliłem więc sobie potraktować jako zadanie. Polega ono nie tylko na tym, by rozjaśnić pojęcie fenomenologii hermeneutycznej wśród literaturoznawców, ale by zastanowić się, na czym może polegać jej związek z literaturą i jakie miejsce zająć może na gruncie nauki o literaturze jako jeden z języków humanistyki.

Fenomenologia hermeneutyczna: co to takiego?

Przez fenomenologię hermeneutyczną powinniśmy wstępnie rozumieć rozwinięcie czy nawet rewolucyjną zmianę w fenomenologii, która dokonała się za sprawą Martina Heideggera. Rewolucja w tej dziedzinie stała się zarazem rewolucją w hermeneutyce nowoczesnej, ponieważ zasadnie włączyć tu przecież należy także kontynuatorów Heideggera – Hansa-Georga Gadamera oraz Paula Ricœura. Mówiąc innymi słowy, fenomenologia przesunięta zostaje na grunt hermeneutyczny. Spróbujmy przyjrzeć się najogólniej charakterowi tej zmiany. W punkcie wyjścia fenomenologia hermeneutyczna łączy się z fenomenologią Husserlowską. Heidegger w pełni podziela bowiem przekonanie Husserla nazwane przez filozofa w *Ideach I* (1913) zasadą wszystkich zasad. Popularnie wyrażana była hasłem: „Z powrotem do rzeczy samych!". Mówiąc inaczej, chodziło o powrót do bezpośredniego,

2 *Filozofia współczesna*, red. J. Tischner, Kraków 1989 (tu zob. rozdz. I. *Fenomenologia E. Husserla*).

źródłowego doświadczenia, a więc „źródłowo prezentującej naoczności". To właśnie owo źródłowe doświadczenie, a nie jakieś uprzednie wobec niego teorie czy spekulacje stanowić miały podstawę poznania[3]. Jeszcze na dwa lata przed opublikowaniem *Idei I* w pierwszej opublikowanej po *Badaniach logicznych* (1901) rozprawie zatytułowanej *Filozofia jako ścisła nauka* (1911) w samym jej zakończeniu filozof napisał:

> Ten, kto trzyma się kurczowo historycznych filozofii, kto krząta się koło nich jako historyk i krytyk, a równocześnie pragnie przez eklektyczne opracowanie lub anachroniczne odrodzenie dojść do filozoficznej nauki – czyni tylko beznadziejne próby. Nie filozofie, ale same rzeczy i problemy muszą stanowić bodziec do badania[4].

Martin Heidegger na marginesie rozprawy Husserla poczynił następującą notatkę: „Bierzemy Husserla za słowo". Uważał też, że Husserl podarował mu oczy, za pomocą których mógł widzieć[5]. Nie oznaczało to jednak, że bezkrytycznie poszedł za wskazówkami czy pomysłami swego nauczyciela. Szczegółowe ukazanie drogi Heideggera do fenomenologii hermeneutycznej, która rozpoczyna się wraz z wykładami z 1919 roku (*Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem*), pogłębia w wykładach z historii koncepcji czasu (semestr letni 1925 roku w Marburgu) i kulminuje w *Bycie i czasie* (1927), domagałoby się niezależnego omówienia. W tym miejscu ograniczę się jedynie do kilku kwestii. Heidegger porzucił wiele podstawowych Husserlowskich pojęć, takich jak świadomość, obiektywność, podmiot transcendentalny, *epoché* czy redukcja fenomenologiczna. Mówiąc najkrócej, Heidegger odrzucił czysto poznawcze nastawienie do rzeczy i esencjalistyczną wiarę, że do ich istoty możemy uzyskać dostęp intuicyjny i bezpośredni, to znaczy – niezapośredniczony przez język. A w sensie pozytywnym – co równie ważne i ciekawe – swój fenomenologiczny projekt konstruuje filozof nie tyle w odniesieniach do Husserla, co do Greków. Szczególnie istotny jest tu § 7 *Bycia i czasu*, w którym Heidegger wywodzi fenomenologię z etymologii dwóch słów: fenomenu i logosu[6]. Pojęcie fenomenu analizuje na gruncie czasownika *fainesthai* (ukazywać się) i na jego

3 E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii…*, s. 66–67 oraz s. 78 i nn.; R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, tłum. A. Półtawski, Warszawa 1974, s. 55, 57 i nn.

4 E. Husserl, *Filozofia jako ścisła nauka*, tłum. W. Galewicz, Warszawa 1992, s. 78.

5 Zob. D. Moran, *Introduction to Phenomenology*, London–New York 2000, s. 228.

6 M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 40.

podstawie określa fenomen jako to, „co-się-samo-w-sobie-ukazuje”[7] oraz jest jawne albo dopiero na jaw ma być wydobyte. Warto bowiem zauważyć, że fenomeny mogą ukazywać się na sposób pozoru. To, co jawi się jako pozorne, co podaje się za to, czym nie jest, nie stanowi jednak fenomenu w jego właściwym, pozytywnym sensie. Fenomen odróżnić też należy od tego, co stanowi zaledwie przejaw. Różnica między nimi polega na tym, że fenomen ukazuje się w sobie samym, natomiast przejaw jedynie odsyła do czegoś innego[8]. Aby zrozumieć Heideggerowską koncepcję fenomenologii hermeneutycznej, trzeba jeszcze podkreślić znaczenie pojęcia logosu. W wieloznaczności tego słowa (oznaczającego między innymi rozum czy rację) filozof akcentuje – w odwołaniu do Arystotelesa – nierozerwalny związek mowy i widzenia, to, co Stagiryta określa jako *apofainesthai*. Logos jest tym, co pozwala widzieć[9]. Mówienie to zatem umożliwianie widzenia. Heidegger powiada: „Dlatego właśnie, że funkcja λόγος polega na prostym umożliwianiu widzenia czegoś, umożliwianiu postrzegania bytu, λόγος może oznaczać rozum”[10]. Formułując wstępne pojęcie fenomenologii, stwierdza, że jej zadaniem jest „sprawić, by to, co się ukazuje, widzieć samo z siebie tak, jak się samo z siebie […] ukazuje”[11]. Zatem ma wydobyć ze skrytości na jaw. Filozof zauważa jednak, że skryte nie są te czy inne byty, ale samo bycie bytu[12]. Jako nauka o byciu bytu jest fenomenologia ontologią. Pojawia się wszakże pytanie o to, w jaki sposób wydobywać bycie z jego ukrycia? Jak ujawniać to, czego sposobem manifestowania się jest skrywanie? Na to pytanie udziela Heidegger odpowiedzi, która ma charakter fundujący dla fenomenologii hermeneutycznej. Powiada on mianowicie: „Metodologicznym sensem opisu fenomenologicznego jest interpretacja. […] Fenomenologia jestestwa jest hermeneutyką w pierwotnym tego słowa znaczeniu, wedle którego jest to interpretowane”[13].

Fenomenologia nie może być zatem sprowadzona do opisu, który miałby stanowić bezpośredni dostęp do rzeczy w sensie obiektywnym.

7 Tamże, s. 40.
8 Tamże, s. 44.
9 Tamże, s. 46.
10 Tamże, s. 48.
11 Tamże, s. 49.
12 Tamże, s. 50.
13 Tamże, s. 53.

Jest ona raczej poszukiwaniem sensu na drodze interpretacji. Problem polega na tym, że sposobem manifestowania się rzeczy jest właśnie skrywanie czy może nieustanna gra skrywania i odkrywania. Dostęp do rzeczy nigdy też nie jest w związku z tym bezpośredni i oczywisty. Rzeczy manifestują się pod jakimś względem, w jakimś aspekcie, natomiast my odnosimy się do nich z pewnej perspektywy czy punktu widzenia. A mówiąc językiem fenomenologii – interpretacja dokonuje się zawsze w pewnym nieustannie zmieniającym się horyzoncie, który z jednej strony stanowi obszar manifestowania rzeczy, a z drugiej odniesienie dla naszego sposobu widzenia. Skoro tak, skoro Logos fenomenologii to *hermeneuein* – wy-jaśniać, wydobywać z ciemności – to zrozumiałe staje się, wywiedzone przez Heideggera od Greków, źródłowe pojmowanie prawdy jako *aletheia*, a więc tego, co pozwala na od-słonięcie, od-krycie, roz-jaśnienie czy wy-jawienie i pokazanie rzeczy w ich nieskrytości. Tym samym Heidegger pozwala nam zauważyć, że koncepcja prawdy rozumianej jako adekwacja myśli (wypowiedzi) do pewnego stanu rzeczy jest wtórna wobec tak rozumianej prawdy. Nie chodzi więc o prawdę jako teorię sądu, lecz raczej jako o doświadczanie prawdy jako swoistego objawienia[14].

Heidegger opowiada się zarazem w pełni za poszukiwaniem dostępu do źródłowego doświadczenia, utożsamianego z konkretnym faktycznym i praktycznym ludzkim życiem, na które składają się bycie wśród rzeczy i innych, troska, zmartwienia, nadzieje, uczucia, popadanie w winę, projektowanie możliwości i tym podobne. W centrum zainteresowań filozofa staje więc człowiek – *Dasein* – w swoim byciu-tu-i-tam-oto. Heidegger podobnie jak Husserl za fundamentalny problem fenomenologii uznaje *Erlebnis* – doświadczenie egzystencjalne, przeżycie, czy mówiąc jeszcze inaczej, wiedzę z pierwszej ręki, przy czym chodzi tu o wiedzę przed- czy a-teoretyczną. Heidegger bardziej jednak niż Husserl eksponuje praktyczny czy egzystencjalny charakter doświadczenia. Co więcej, inaczej rozumie podstawowe dla Husserla (a przejęte od Franza Brentana) pojęcie intencjonalności, które autor *Badań logicznych* wiązał z wszelkimi aktami świadomości, nakierowanymi na jakąś treść (na przykład akt oceny skierowany jest na to, co oceniane, akt przedstawiania skierowany jest na coś przedstawianego,

14 Zob. D. Moran, *Introduction*…, s. 236.

akt miłości – na coś kochanego i tak dalej)[15]. Tymczasem dla Heideggera intencjonalność nierozerwalnie wiąże się nie tyle ze świadomością, co z językiem. I choć trzeba Husserlowi oddać sprawiedliwość, że wyróżnione w strukturze intencjonalnej jako (to, co postrzegane jest postrzegane jako coś) wskazuje już na fakt, że akty intencjonalne posiadają element interpretacji, to jednak dopiero Heidegger zradykalizował tę intuicję. Rzeczy-wistość otaczająca człowieka nie jest po prostu obiektem neutralnego zdystansowania, lecz tym, co człowieka obchodzi. *Dasein* jest zawsze już zaangażowane w świat, jego bycie to bycie-w-świecie. To bycie polega zaś na rozumieniu, które zawsze jest już samorozumieniem. Owo rozumienie i samorozumienie nie oznaczają jednak aktów czystej świadomości, lecz posiadają językowy charakter. Bycie-w-świecie jest zanurzone w języku. I jeśli fenomenologia Husserlowska tak chętnie mówi o widzeniu rzeczy, ich naoczności, to Heidegger dodaje, że jeśli coś widzimy, to widzimy to zawsze poprzez język. W *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (wyd. ang. *History of the Concept of Time*) z 1925 roku filozof zauważa:

> nasze najprostsze percepcje i konstytutywne stany są właśnie wyrażone, nawet więcej, w pewien sposób zinterpretowane. Czym tutaj jest prymarność i źródłowość? Wcale nie tak bardzo widzimy przedmioty i rzeczy, lecz raczej najpierw mówimy o nich. By ująć to bardziej precyzyjnie: nie mówimy o tym, co widzimy, lecz wręcz przeciwnie, widzimy to, co ktoś mówi o czymś[16].

Podsumowując te – siłą rzeczy operujące skrótem – rozważania, można spróbować już wstępnie odpowiedzieć na pytanie, kiedy fenomenologia staje się fenomenologią hermeneutyczną. Najkrócej odpowiedzieć możemy tak: wówczas, gdy po pierwsze, dostrzegając skrywająco-jawny sposób manifestowania się fenomenu, usiłuje dotrzeć do niego za pośrednictwem rozumienia/interpretacji. Przy czym rozumienie/interpretacja nie jest tu jakąś naukową procedurą, metodą czy narzędziem, ale oznacza sam sposób bycia-w-świecie; po drugie, gdy centralnym problemem swych dociekań czyni *Dasein* i jego bycie-w-świecie; po trzecie, gdy wreszcie drogą (zapośredniczonego) dostępu

15 Zob. E. Husserl, *Badania logiczne II/1–2*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 2000, s. 461 i nn.

16 Zob. M. Heidegger, *History of the Concept of Time*, transl. T. Kisiel, Bloomington and Indianapolis 1992 (tu zob. § 6), s. 56; tłum. M.J.

do żywego (przeżytego) doświadczenia (*Erlebnis, lived-experience*) czyni fenomenologia język (a nie niezapośredniczoną intuicję, jak chciałby Husserl).

Co można zobaczyć? Przypadek pewnego wiersza Tadeusza Różewicza

Porządek wypowiedzi, w którym utwór Różewicza „ustawiony" zostaje w trzeciej i ostatniej części, sugerować może, że wiersz stanie się niechybnie jedynie ilustracją „metody", że zostanie oto bezceremonialnie do-stawiony czy do-klejony do teorii, którą miałby potwierdzić. Jednakże czy takie ujęcie nie byłoby właśnie całkowitym zaprzeczeniem fenomenologii hermeneutycznej (czy fenomenologii w ogóle)? Czy nie sprzeciwiałoby się przecież zasadzie wszystkich zasad głoszącej, że mamy powściągnąć teorie i powrócić do rzeczy samych? Jak w takim razie wytłumaczyć fakt, że tekst literacki staje się punktem dojścia? Chciałbym jednak zaznaczyć, że jest zgoła przeciwnie. Wiersz Różewicza, o którym będzie mowa, ma być właśnie punktem wyjścia, pozwalającym nam dopiero zobaczyć to, o czym mówi fenomenologia hermeneutyczna. Wiersz Różewicza ma być więc z jednej strony zapisem widzenia, za-świadczonym przez bohatera utworu; z drugiej zaś ów wiersz okaże się w tak samo ważnym stopniu doświadczeniem interpretatora. Mowa więc będzie o dwóch różnych, choć dialogujących z sobą doświadczeniach.

Wiersz, który wybrałem, jest znany. Znany też z błyskotliwej i doskonałej jego interpretacji Ryszarda Nycza[17]. Od interpretacji tej nie będzie więc można zupełnie uciec. Niemniej potrzeba będzie, na ile to możliwe, od niej abstrahować po to, by „zobaczyć najpierw sam wiersz". Utwór pochodzi z tomiku *Regio* z 1969 roku. Oto on:

rzeczywistość
którą oglądałem
przez brudną szybę
w poczekalni
ujrzałem
twarzą w twarz

17 R. Nycz, *Alternatywność: dwuznaczne epifanie Różewicza* [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 137–145.

słaby
odwróciłem się
od mojej słabości

odwróciłem się
od złudzeń

na piaskach
moich słów
ktoś nakreślił znak
ryby
i odszedł

Wiersz Różewicza rozpoczyna się od zapisu fenomenu widzenia, który polega na epifanijnym przejściu od oglądania do „ujrzenia". Ogląd-anie rzeczywistości zdaje się wskazywać na możliwość jej opisu. Możemy oglądać coś z wielu stron i zdawać sprawę z tego właśnie poprzez opis. Ale „oglądać" i poprzez implikację – „opisywać" oznacza zarazem taką postawę, którą charakteryzuje dystans i brak zaangażowania. Jest ona znana od wieków w kulturze Zachodu i określana mianem teoretycznej. Trudno przecież nie pamiętać, że greckie słowo *theoria* oznacza patrzenie, ale takie, które jest zdystansowane od swego przedmiotu. Jest oddaleniem perspektywy. Takie patrzenie zdaje się oferować możliwość pewnego poznania. Pewnego, bo ugruntowanego w niezaangażowaniu czy depersonalizacji podmiotu. W wierszu Różewicza owo oglądanie rzeczywistości dokonuje się przez brudną szybę, do tego w poczekalni – miejscu, można powiedzieć, swoistego zawieszenia. Samo oglądanie czegoś przez brudną szybę nie miałoby jednak jeszcze charakteru negatywnego, gdyby nie fakt, że patrzeniu przez brudną szybę przeciwstawione zostaje patrzenie „twarzą w twarz", patrzenie bezpośrednie, oczyszczone z brudu. Oznacza to, że swoje doświadczenie przedstawia bohater utworu jako zbudowane z podwójnej opozycji: oglądu i „ujrzenia" oraz patrzenia przez brudną szybę i – z drugiej strony – patrzenia „twarzą w twarz". To ostatnie okazuje się więc dopiero widzeniem właściwym, „ujrzeniem". Wiersz presuponuje ponadto inne opozycje: pozorne /prawdziwe, nieautentyczne /autentyczne, niezaangażowane / zaangażowane. Wydaje się, że dopiero teraz, rzeczy-wistość ujawniła się od strony tego, czym jest. Czy oznacza to jednak, że epifanijne „ujrzenie" zniosło raz na zawsze fenomen skrywania się rzeczywistości za oglądem przez brudną szybę? Czy to, co bohater ujrzał, jest prawdą

daną raz na zawsze i możliwą do wyrażenia jako sąd? Można jednak powiedzieć, że jest zgoła przeciwnie. Prawda to to, co nagle i momentalnie odsłoniło się przed bohaterem. Grecy nazywali ją *aletheia*, co oznacza prawdę, w której skryte odsłania się, nie odsłaniając wszystkiego, dając pole do rozumienia/interpretacji. Jednak nie do interpretacji jako procedury czy metody wspartej na jakichś określonych regułach. To nie interpretator sam, poprzez wolną i autonomiczną decyzję, postanawia interpretować. Bohater wiersza doświadcza raczej tego, że rzeczy-wistość, odsłaniając mu się w swej prawdzie, sama domaga się zrozumienia. Owe rozumienie/interpretacja pojęte być muszą wtedy jako doświadczenie wezwania, doświadczenie egzystencjalne. Przywołajmy znów pierwszą część wiersza: oglądanie rzeczywistości jest oglądaniem niezaangażowanym. Bohater wydaje się spotykać z tym, co tak naprawdę właściwie go nie dotyczy, ale coś się wydarza dopiero wtedy, gdy bohater mówi: „Ujrzałem". To, co ujrzane, co nie jest już oglądane, ale zostało zobaczone, nie jest obiektem czy rzeczą pośród rzeczy, lecz tym, co w istocie bohatera dotyczy. Ujrzeć coś oznacza tu więc zarazem zaangażować się w to, co ujrzane. To, co ujrzane i ten, który ujrzał, są w istocie tym samym albo przynajmniej wikłają się w siebie wzajemnie, rozpraszając dualizm podmiotu (poznającego) i przedmiotu (poznawanego). Te pojęcia po prostu nie dają się już dłużej utrzymać. Mówiąc innymi słowy, dla bohatera utworu doświadczenie „ujrzenia", zobaczenia jest nie tyle doświadczeniem poznawczym, lecz egzystencjalnym – by nie powiedzieć: fenomenologiczno-hermeneutycznym. Jest więc tym właśnie, co w fenomenologii określa się mianem *Erlebnis* czy *lived-experience*. Chodzi tu zatem o doświadczenie, które domaga sie dopiero interpretacyjnego rozjaśnienia (dlatego mówimy właśnie o fenomenologii hermeneutycznej!).

Co jednak zostało zobaczone, ujrzane? Tego nie wiemy, a przynajmniej bohater nie znajduje słów, aby to nazwać. Albo nie chce tego nazwać. Gdyż to, co zostało przez niego ujrzane, nie daje sie po prostu sprowadzić do prostej percepcji. Jak mówi Heidegger w *History of the Concept of Time*: widzenie nie ma nic wspólnego z czymś optycznym. Wiemy tylko, że rzeczy-wistość, która odkryła się w okamgnieniowej epifanii, sprawiła, że bohater poczuł się zawezwany do zmiany życia. Do nawrócenia: *metanoia*. Do nawrócenia, które jest odwróceniem – od czego? Od słabości. Ale i od złudzeń. Jeżeli słabość możemy jeszcze rozumieć dość jasno jako własną grzeszność czy zło, które posiadają

wyraźny charakter podmiotowy, a zatem obciążający podmiot winą, to już jednak złudzenia, o których mówi bohater, są jednym z najwyraźniejszych w wierszu miejsc niedookreślenia – jednak dla interpretatora, a nie dla bohatera. Ten przecież zdaje się wiedzieć i rozumieć. Łudzenie się z kolei jest aktem intencjonalnym, za którym także stoi podmiot, choć nie tylko: złudzenie obciąża również, a może i bardziej samą rzeczywistość. Ostatnia strofa ponownie zdaje się pogrążać podmiot. Doświadczenie widzenia rzeczywistości jest w tym samym stopniu doświadczeniem wyzwalającym, jak i negatywnym. Bohater pojmuje, że jego domeną są jedynie „piaski słów" – bez znaczenia, którym przeciwstawiony zostaje wyraźnie znak ryby – znak chrześcijaństwa. Wyzwolenie ma jednak dramatyczny charakter: peryfrastycznie wskazany ten, który nakreślił znak ryby – odszedł. Bohater doświadczył przewrócenia całej swej egzystencji. Zrozumiał. Ale pozostał sam – bez wszelkiego przewodnictwa. Dostrzegamy wyraźnie, jak w drugiej części utworu widzenie przeobraża się w widzenie symboliczne, językowe. Zresztą całe doświadczenie epifanii, oglądu-ujrzenia dochodzi do głosu dopiero i tylko jako wypowiedziane.

Staje się to jeszcze wyraźniejsze, gdy epifanię bohatera wiersza Różewicza ujrzymy właśnie jako wiersz, przed którym sami stanąć musimy jako interpretatorzy, tak jak bohater, gdy stanął przed odsłaniającą mu się rzeczywistością. Nie jest oczywiście tak, jakobyśmy mieli najpierw do czynienia z wierszem, a potem dopiero z jego interpretacją. Świat wiersza i świat interpretacji są przecież w siebie wzajemnie zaplątane: tekst literacki – jak zauważył to kiedyś Paul Ricœur[18] – wnosi w nasze życie swoje doświadczenie; my natomiast wnosimy swoje doświadczenie w życie tekstu. Powtórzmy, tak jak bohater utworu wchodzi w żywą relację z otaczającym go światem, tak i interpretator staje się uczestnikiem dialogu, który prowadzi z tekstem. Doświadczenie świata literackiego jest doświadczeniem egzystencjalnym. Dzieje sie tak jednak o tyle, o ile literatura nie jest li tylko przedmiotem oglądu, przedmiotem wy-stawionym podmiotowi rozumianemu jako podmiot epistemologiczny, który przygląda się z zewnątrz w zdystansowanej postawie *theoria*. Wypowiedź literacka nie może być więc doświadczeniem w fenomenologiczno-hermeneutycznym sensie, o ile postawa wobec niej

18 P. Ricœur, *Czas i opowieść*, t. 1. *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 114–120.

będzie postawą scjentystyczną, nastawioną na poznanie monologowej „prawdy" o tekście, jeżeli spotkanie z literaturą potraktowane zostanie jako okazja do przyrostu informacji i wiedzy. Pozwolę sobie odwołać się w tym miejscu do pytania postawionego przez niemieckiego profesora, Ferdinanda Fellmanna podczas x Polskiego Zjazdu Filozoficznego[19]: Czy my naprawdę potrzebujemy więcej wiedzy? Czy – w dobie internetu – wiedza nie jest tym, po co możemy sięgnąć dziś w każdej chwili? Czy nie jest raczej tak, że potrzebujemy raczej odpowiedzi na pytanie: jaki jest sens mojego/naszego życia? Oto zasadnicza kwestia, którą podejmuje hermeneutyka.

Powróćmy do literatury. Spotkanie z dziełem literackim ma stać się *Erlebnis*, doświadczeniem autentycznym, gdy w trakcie tego spotkania interpretator próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie o to, co naprawdę się dzieje? Kim jest jako uczestnik w wydarzeniu samego utworu literackiego? Jak możliwy jest dialog między tekstem a interpretacją? Jak możliwe jest spotkanie horyzontów tekstu i horyzontów czy przedrozumień samego interpretatora? Interpretator spotyka się zrazu z samym bohaterem wiersza Różewicza. Doświadczenie widzenia bohatera utworu zostaje przecież wypowiedziane. A to, co wypowiedziane, może być tym, co podzielane z doświadczeniem interpretatora. Ujrzenie rzeczywistości w wierszu jest więc także doświadczeniem interpretacyjnym. Spotykają się zatem w nierozerwalnym splocie widzenie i językowe podzielanie widzenia[20] – jest ono odtąd wspólną sprawą wiersza i interpretatora. Staje się zatem jasny fenomen widzenia. Jako dane poprzez język widzenie w sensie Różewiczowskiego „ujrzenia" oznacza tu po prostu rozumienie. Oglądane nie jest jeszcze zrozumiałe. Zrozumiałe

19 x Polski Zjazd Filozoficzny odbył się w Poznaniu w dniach 15–19 września 2015 roku.

20 Heidegger zauważa w § 33 *Bycia i czasu*, że „wypowiedź jest możliwością wspólnego widzenia tego, co ukazane przez określanie. Możliwość wspólnego widzenia dzieli ukazany w swej określoności byt z […] innym. »Podzielane« jest wspólne, widzące bycie ku czemuś wskazanemu, przy czym takie bycie należy ujmować jako bycie-w-świecie, w tym mianowicie świecie, na gruncie którego spotykane jest coś wskazanego. Wszelką wypowiedź jako tak egzystencjalnie rozumiany komunikat charakteryzuje wyrażalność. Coś wypowiedzianego może jako zakomunikowane być przez innych »podzielane« z wypowiadającym, nawet gdy oni sami tego wskazanego i określonego bytu nie mają w uchwytnej i widzialnej bliskości. Coś wypowiedzianego może być »przekazane dalej«" (M. Heidegger, *Bycie i czas*…, s. 220).

staje się dopiero to, co ujrzane. W ten oto sposób ponownie znajdujemy się w samym centrum fenomenologii hermeneutycznej, którą należałoby pojmować jako doświadczające widzenie (fenomenologia), które domaga się rozjaśnienia, czyli zrozumienia (hermeneutyka). Oczywiście nie jest tak, że w spotkaniu wiersza i interpretatora dokonuje się jakieś złączenie w jedno, nie na tym ma polegać przecież fuzja horyzontów, o której mówi Gadamer. Interpretator nie jest też osobą, którą w pełni utożsamić można z bohaterem. Interpretator, podzielając przez język widzenie bohatera, widzi (czyli rozumie) inaczej. Z jednej strony widzi więcej, wkracza przecież w świat dynamicznej gry języka symbolicznego – wiersz Różewicza dostarcza nam ich tak wielu – odnajdujemy tu mocne odwołania biblijne – widzenie twarzą w twarz – końcowa część Listu św. Pawła poprzedzona hymnem do miłości; odwołanie oraz nawiązanie do ewangelicznej sytuacji, w której Jezus kreślił na piasku pewne znaki – domyślamy się jedynie, że ukazywał poprzez nie to, że nikt z nas nie jest bez grzechu. Oba te odwołania biblijne mają przecież także swoje poważne hermeneutyczne implikacje. Jednak w wierszu Różewicza mowa jest również o odejściu – czy nie o odejściu, odsuwaniu się Boga? Czy echem nie odzywa się tu także sformułowany przez Friedricha Nietzschego problem śmierci Boga? Podkreślmy ponownie: zadaniem interpretatora nie jest przecież rozpoznanie i wyliczenie tych czy innych odwołań czy symboli. Oczywiście, nie oznacza to także, że może je pominąć. Chodzi raczej o to, by podjąć wysiłek rozumienia, dotyczący tego, co właściwie się przydarzyło w spotkaniu z tekstem? Kim naprawdę jesteśmy w jego obliczu? Tekst nie jest tu przecież, jak zostało powiedziane, przedmiotem dla podmiotu, lecz miejscem, w którym rozpoznajemy sami siebie: siebie jako słabych i jako tych, którzy pragną odwrócić się od swoich słabości; siebie jako rozczarowanych, siebie jako samotnych, siebie jako pozbawionych kierownictwa, ale i przez to wolnych i powołanych do odpowiedzialności za poszukiwanie sensu, nawet gdy ten lubi się ukrywać i odsłania się nam z oporem.

Rozumieć siebie w obliczu tekstu – oto jedno z najpoważniejszych zadań fenomenologii hermeneutycznej.

Bibliografia:

Filozofia współczesna, red. J. Tischner, Kraków 1989.
Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.
Heidegger M., *History of the Concept of Time*, transl. T. Kisiel, Bloomington and Indianapolis 1992.
Husserl E., *Badania logiczne II*, t. 1–2, tłum. J. Sidorek, Warszawa 2000.
Husserl E., *Filozofia jako ścisła nauka*, tłum. W. Galewicz, Warszawa 1992.
Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1967.
Ingarden R., *Wstęp do fenomenologii Husserla*, tłum. A. Półtawski, Warszawa 1974.
Moran D., *Introduction to Phenomenology*, London–New York 2000.
Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
Ricœur P., *Czas i opowieść*, t. 1. *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008.

Krystyna Latawiec

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Ludzkie kryjówki w poezji Tadeusza Różewicza

W tomie *Myślenie według wartości* z 1982 roku Józef Tischner zamieścił szkic *Ludzie z kryjówek*. Określenie „szkic" wydaje się tu na miejscu, bo i sam jego autor miał świadomość, iż zaledwie dotyka tematu, który mógłby skłonić do bardziej rozbudowanych dociekań. Poprzestaje jednak na wskazaniu kilku etycznych aspektów sytuacji ze swej istoty psychologicznej, choć, jak to zazwyczaj bywa w przypadku dzieł Antoniego Kępińskiego, mającej konsekwencje etyczne (Tischner komentował tom Kępińskiego *Psychopatie*, Warszawa 1977). Jak przystało na humanistycznego psychiatrę, Kępiński nie hołdował czysto naukowemu obiektywizmowi, ale skłaniał się do uznania wolności jednostkowej za warunek wyzwolenia od lęków. Proces wydobywania siebie z zalęknienia wymaga jednak porzucenia iluzji, że w kryjówce zawiera się skarb, coś cennego dla osobistego rozwoju. Oddalenie tej ułudy stanowi pierwszy krok na drodze do samopoznania, a w konsekwencji rodzi konieczność otwarcia na ludzi. Dla refleksji i praktyki Kępińskiego istotne było jego doświadczenie wojenne oraz późniejsze badania nad stanem świadomości byłych więźniów obozów koncentracyjnych. Zatem jego myślenie o człowieku to „szczególny przypadek filozofii wkorzenionej w swój czas – filozofii po Oświęcimiu"[1].

Dziś powiedzielibyśmy „po Auschwitz", aby uniknąć językowej polonizacji zbrodni, jednak wówczas, gdy krakowski filozof snuł refleksję w związku z lekturą prac krakowskiego psychiatry, takie nazewnictwo było w powszechnym użyciu. Były to lata 70. XX wieku, gdy poezja Tadeusza Różewicza, tak znamienna dla kultury „po Auschwitz", płynęła

1 J. Tischner, *Filozofia wypróbowanej nadziei* [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 413.

już wieloma strumieniami tematycznymi, choć były one pewnie odnogami tego podstawowego nurtu, który wykrystalizował się jako rezultat krytycznego doświadczenia siebie w stanie bezpośredniego zagrożenia życia. Zejścia do podziemia, żeby użyć metafory Fiodora Dostojewskiego. Rosyjski moralista docierał do tego, co najgłębiej skrywane, a co być może stanowi wiedzę niezbędną dla samookreślenia człowieka pozbawionego możliwości racjonalnej wykładni swego losu. Warto przypomnieć tutaj pytania ponowione przez Lwa Szestowa, radykalnego interpretatora myśli rosyjskiego pisarza. Tak cenioną przez Zachód psychologię Dostojewskiego opatrzył filozof ironicznym cudzysłowem, natomiast z całą ostrością zapytał o coś, co dotyka granic ludzkiej kondycji: „Czy wszystkie drogi do prawdy wiodą przez podziemie? I czy każda głębina jest podziemiem?"[2].

Temat kryjówki – wracając do Tischnera komentującego dzieło Kępińskiego – zawiera jeszcze wiele niewiadomych; tajemnicą spowity jest zwłaszcza „gest przekraczania progu kryjówki". Refleksja pozytywna wymaga, zdaniem krakowskiego filozofa, poważnego namysłu, żeby móc wyjść z kręgu winy i choroby w stronę nadziei. To ona, „rzetelna nadzieja", otwiera przestrzeń, wskazuje drogi i zaprasza do ruchu. „Ethos pielgrzyma jest ethosem nadziei" – powiada filozof[3]. I dalej:

> Z małej nadziei człowieka powstaje przestrzeń ciasna, krótkie pielgrzymowanie, płytki wybór wartości w teraźniejszości. To samo można powiedzieć o spotkaniach człowieka z innymi ludźmi: małe nadzieje rodzą spotkania ułamkowe[4].

Fenomenologia przestrzeni „od" i „do" rozgranicza dwie postawy – otwartą (od siebie) i zamkniętą (do siebie). Pierwsza ma znak dodatni, gdyż tworzy jasną, ciepłą aurę uczuciową, druga oddziela od otoczenia negatywnymi uczuciami i gasi życiową dynamikę[5].

Człowiek z kryjówki przysparza cierpień sobie i innym. Wejście w nią oznacza upadek o znaczeniu etycznym, czyli życie na poziomie nijakości, poza dobrem i złem, poza winą i niewinnością. Refleksja Tischnera związana z ludzkimi kryjówkami uderza niespodziewaną

2 L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum., wstęp C. Wodziński, Warszawa 1987, s. 62.

3 J. Tischner, *Ludzie z kryjówek* [w:] tegoż, *Myślenie…*, s. 415.

4 Tamże, s. 415.

5 Zob. J. Maciuszek, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*, Wrocław 1996, s. 107.

koincydencją z tym fragmentem poematu Tadeusza Różewicza *Et in Arcadia ego* (GA), w którym poeta w szeregu rytmicznych powtórzeń relacjonuje scenkę z szafą grającą w centrum małego teatru automatów i ludzi. Rozedrganą płaczem i śmiechem szafę otaczają młodzi, a z ich ciał wychodzą dusze (skarlałe duszyczki) i przenoszą emocje do wypełnionego głosem pudła sztucznych dźwięków. Ma ono w sobie więcej życia niż zautomatyzowane ciała. Dusze młodych są niewinne jak automaty, bo jedne i drugie nie znają grzechu ani pokuty, więc nie mogą być potępione[6]. Uczuciowość o zabarwieniu histerycznym (płacz i śmiech) powoduje, że status osobowy chłopców przy szafie grającej ulega niwelacji, zostają małe duszyczki zamknięte w ciasnym kręgu osobnych, choć stłoczonych przy automacie ludzkich ego. To upadek w sferę uwolnioną od dyskomfortu winy, za to oferującą paraekstatyczne przeżycie na poziomie odruchów emocjonalnych.

W tymże poemacie, tylko nieco dalej, w scenie z Kaplicy Sykstyńskiej spotykamy niewidomego, któremu trzymająca go za rękę Ewa (jego oko) objaśnia szeptem freski Michała Anioła. Poeta komentuje spojrzenie niewidomego: „w ciemność wzięte oczy", trawestując frazę „w niebo wzięty". Zatrzaśnięty w ciemności mężczyzna paradoksalnie „widzi" więcej niż gdaczący tłum, zwabiony do Sykstyny bardziej jej sławą niż potrzebą przeżycia duchowego czy estetycznego. Różewicz kontrastuje skrajności, przykłada surową miarę do ludzi, choć nie aż tak sarkastyczną jak w tekstach o zacięciu moralistycznym (na przykład *Walentynki*, ZF). Uspołecznione życie, sformatowane według popularnych gier i zabaw, ulega spłaszczeniu, na co poezja Różewicza dostarcza wielu dowodów. A przecież spoza obrazu świata stechnicyzowanego, spoza gdaczącego bezmyślnie tłumu przebija jakieś podstawowe pytanie o stan moralny współczesnego człowieka (poemat *Et in Arcadia ego* powstał na początku lat 60. XX wieku). I nie chodzi mi o aspekt psychologiczny tejże kondycji ani tym bardziej o „psychiczne konsekwencje wojny", choć te zapewne odcisnęły swój ślad na wczesnej poezji autora *Niepokoju*. Bardziej interesujące wydaje się drążenie przez poetę sfery ciemnej człowieka strąconego w podziemny krąg piekła

6 Temat karlenia duchowości podejmowany przez Różewicza w powiązaniu z diagnozą T.S. Eliota był przedmiotem studiów: R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966; J. Ward, *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001.

z poziomu zracjonalizowanej doczesności. Ta wprawdzie od zarania skażona jest niedoskonałością (brakiem w ujęciu Norwida), ale jednak w toku działań zorientowanych na aksjologiczną górę na tyle udało się ją zagospodarować przez niosący światło rozum, że można w niej było zamieszkać. Dopóki nie runął gmach porządku zbudowanego na zaufaniu do *ratio*. Skoro jedna z cywilizacyjnych zdobyczy wyemancypowanego rozumu, mianowicie nowoczesna technika, dała się zaprząc do pracy na rzecz destrukcji, to ten rodzaj instrumentalnej racjonalności okazał się groźny w skutkach. Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć frazę z wywodu Boga skierowanego do Spinozy: „– uciszaj / racjonalną furię / upadną od niej trony / i sczernieją gwiazdy" (*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy,* PC).

Wydarzenia o randze etycznej nie można wytłumaczyć psychologią, gdyż ta pozwala co najwyżej zapłakać nad mizerią doli człowieczej, wyrzucić z siebie rozpacz, wpaść w oskarżycielski ton, jak to się zdarzało w powojennych wierszach Różewicza. Jednak lament ma podłoże afektywne, więc zmienne i łatwo sprowadzalne do nastroju, a idzie o to, by przejść drogę do końca, najpierw do głębi doli – dołu – grobu, zanurzając myśl w nocy, która wciąga, aby następnie przyjąć konsekwencje tej mało radosnej wiedzy. Uznać mianowicie tragizm za niezbywalny element poznania, choć nie w jego spektakularnym wydaniu, gdy cierpienie przybiera maskę wzniosłości, gdyż jest udziałem ludzi wyjątkowych, atrybutem heroizmu. Należy raczej zobaczyć tragiczny wymiar w egzystencji zwykłej, żeby nie powiedzieć trywialnej, sponiewieranej i poniżonej. Nieprzypadkowo we wczesnych wierszach Różewicza pojawiają się obrazy ludzkich kadłubów okaleczonych przez wojnę i naturę, bez rozróżnienia, która z tych dwu niszczycielskich sił czyni więcej zła. Człowiek to „pełzający / nowotwór / z okiem wielkim jak strach" (*Przystosowanie*, CZR). Uciekinier od siebie, wrzucony do worka wsobnych spraw, cierpiący z powodu zamknięcia, obsesyjnie ukierunkowany na dół /dolę. Odarty z nimbu niezwykłości, pełzający kadłub przekonuje sugestywnością obrazu bardziej, niż czyniły to w przeszłości postawne sylwetki herosów wojennych. One były tylko projekcją wartości militarnych, podczas gdy te zdeformowane są stale obecne w naturze i w naśladującej jej wynaturzenia historii.

Tischner spisywał swoje refleksje o kryjówce w związku z poglądami Kępińskiego na istotę psychopatii. Jego wypowiedź ma więc i wydźwięk psychologiczny, gdyż stan skrywania łączy z lękiem zabarwioną tęsknotą

za drugim, z lękliwą miłością, nienawiścią. Przy czym lęk uzewnętrznia się w aktach agresji, co istotnie zakłóca komunikację międzyludzką. Różewicz także przywołał Kępińskiego. W *szarej strefie* odpowiada na pytanie Ludwiga Wittgensteina: „Co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym?" słowami Kępińskiego właśnie: „Świat depresji jest światem monochromatycznym / Panuje w nim szarość lub całkowita ciemność / w szarości depresji wiele spraw przedstawia się / inaczej niż w normalnym oświetleniu" (SZS). Potem jednak dodaje w nawiasie, że niewidzenie kolorów może być pochodną wady wzroku, nie depresji. Rzucona mimochodem uwaga powściąga przed psychologizowaniem. Poeta jasno wykłada swój pogląd na rysunek jako najczystszą formę malarstwa, minimalizując przy tym znaczenie barw. W świecie „kolorowego zawrotu głowy" wybiera nieefektowną zwyczajność, przyznając, że jego poezję obejmuje „szara strefa". W tym wypadku skrywa się przed naporem kolorystyki w deklarowaną szarość, jak chował się w swym wnętrzu niewidomy z kaplicy Sykstyńskiej. Świadome oddzielenie od ekspresji kolorystycznej pozwala na wyłączenie ze zgiełku zewnętrznego i skierowanie oczyszczonego z nadmiaru bodźców oka ku podstawowym warunkom egzystencji świadomie przeżywanej. Głębia nie zamyka na świat, gdyż jej refleks przedostaje się na powierzchnię doznań autentycznych, a nie tych motywowanych psychologią tłumu napierającego bezmyślnie na freski Sykstyny. Zejście w szaro-ciemny obszar pozwala zobaczyć rzeczy w ich nieuładzonym kształcie, wydobyć z tego, co skrywane, sens etyczny, który niekoniecznie służy pokrzepieniu ducha, wręcz przeciwnie – nierzadko obnaża ułudę naszego dobrego mniemania o sobie.

W toku lektury wierszy Różewicza z różnych lat można zauważyć liczne metafory językowe nasuwające analogię z gestem skrywania. Są wśród nich frazy o rodowodzie biblijnym: „brzuch wieloryba" (*Gwiazda żywa*, NIE) i biblijno-literackim: „arka / pijany statek" (*Cóż z tego, że we śnie*, CZTŻWŚ). Są kasy pancerne „zamknięte jak komory gazowe", z których dochodzą stłumione krzyki i zgrzytanie zębów (*Złoto*, ZFR), gdyż skrywają tajemnicę złota zamordowanych, „wypranego" w Europie i Ameryce (*Złoto*). Jest twarz schowana w dłoniach w momencie konfrontacji z *misterium tremendum*, od którego uciekamy w „zabawę w chowanego" i przed czym „ukrywamy się w uśmiechach" (*** [*Ukryłem twarz w dłoniach*], NPPIWŚ). Gest pochylenia głowy we wczesnym wierszu *Powrót* (CZR) oznaczał niezdolność do przekazania rodzicom

drastycznej wiedzy o człowieku, oddzielenie wracającego z wojny żołnierza od domowego *gemütlich* z jego ładem sześciu dni pracy i siódmym dniem odpoczynku. Poeta wyznaje: „Z głową w dłoniach / tak siedzę i siedzę. Jakże im / opowiem o tej długiej / i splątanej drodze" (*Powrót*). Wówczas słowa te niosły przekaz pesymistyczny, sygnowały poczucie obcości w świecie żywych, oddzielenie od nich gestem ukrycia głowy w dłoniach i znamiennym w tej sytuacji milczeniem. Zerwana została komunikacja werbalna i gestyczna, zamykając byłego już partyzanta w kręgu jemu tylko wiadomych spraw. Niezdolny do spotkania „twarzą w twarz" pozostaje osamotniony, gdyż posiadł wiedzę ciemną, której nie sposób zintegrować ze spokojną egzystencją domową. Nadto żywi wcale nie są ciekawi tej wiedzy z drzewa poznania zła. W wierszu *Kopiec* (CZR) rodzinno-towarzyski obrazek rodzajowy pokazuje, że przysypują umarłych gadaniną, uciekają w codzienność, aby zatrzeć o nich pamięć. Wszak kopiec to nie to samo co kurhan – nie upamiętnia, ale pokrywa wspominkami nieurzeczywistnione życie młodego mężczyzny, zastygłe w stanie poniekąd embrionalnym. Może też nasuwać myśl o kopcach owadów tak uspołecznionych, że pojedyncza egzystencja traci na znaczeniu. W braku rzeczywistej komunikacji pozostaje zwyczajowa konwersacja, która stwarza pozór wspólnoty, choć zaledwie na poziomie mechaniki słów i gestów. Jedynie ból matki, schowany głęboko przed krewnymi, pozostaje dotkliwie prawdziwy.

Sposobem na wyartykułowanie ukrycia jest metafora łona, która prowadzi do skojarzenia ze stanem lękowym. To swego rodzaju „obsesja obronna", powiązana przez Tischnera z obsesją władzy. W *Opowiadaniu dydaktycznym* (NWPP) Różewicz pisze: „był czas że kobiety rodziły małe / i wielkie więzienia / klatki w których biło serce". A że refleksja ta pojawia się w komentarzu do chińskiego muru, wolno wnosić, że uwaga poety o rodzących klatki i pułapki na myszy stanowi uzupełnienie krytycznego spojrzenia na tyranię, która stawia sobie absurdalny pomnik – mur kosztem ludzkich istnień. Mur ten to przypadek obsesji politycznej, która pod maską siły zdolnej zmusić poddanych do uległości skrywa aksjologiczną słabość. Wszak „mur ten nie dzielił / niczego nie bronił ciągnął się". Władca zaprzągł jedynie setki ludzi do aktywności obliczonej na zbudowanie doskonałej izolacji, która nie przysporzyła żadnej korzyści. Tak podziwiany przez turystów chiński mur unaocznia u Różewicza klatkę w skali makro, oddzielenie przybiera tu wymiar monstrualny. Nadto spotęgowane jest wizją nadmiernej ruchliwości

pracujących przy budowie ludzi, których wysiłek służy jedynie realizacji absurdalnego pomysłu cesarza. Nie przynosi w istocie niczego pożytecznego, ponieważ to aktywność potęgująca wrażenie siły, wzmacniająca pozór wszechwładnej tyranii. Może lepiej wybrać bezruch wbrew rozpoznaniu Arthura Schopenhauera. Wówczas napięcie zacznie opadać, a nami przestają miotać impulsy nadaktywizmu. Poeta sugeruje: „Najsłabsi żyją najdłużej. Najmniej krwawią. Nie męczą się tak długo. Przez całe życie zadawalają się słabym pulsem, płytkim oddechem. Żyją otoczeni wodą. Otoczeni wodą żyją w macicy" (*Złowiony. Poemat prozą*, z). Tym razem wewnętrzna przestrzeń łona niesie sens pozytywny, gdyż sprzyja temu, co za Hannah Arendt można nazwać *vita contemplativa*. Tak rzecz można by ująć na poziomie wyższych aktywności ducha, ale jeśli zastosować wobec diagnozy poety rozpoznanie Fiodora Dostojewskiego / Lwa Szestowa, to ci najsłabsi są miarą człowieczeństwa. Nie tego tryumfującego w wielkich projektach politycznych jak chiński mur, ale tego osłabionego w funkcjach życiowych, z trudem oddychającego, zanurzonego w wodach łona. Niewykształcony w pełni embrion nikomu nie zagrozi, zniesie swój los w milczeniu, przejdzie przez świat bez ambicji zawłaszczania go i przykrawania do własnych celów.

Innym aspektem ludzkich kryjówek jest to, że zamknięci w nich zmagają się z poczuciem winy, oskarżają etykę, że wpędza ich w samotność. Radykalnie pojmowana powinność etyczna wzmacnia samoudręczenie, którego nie złagodzą tłumaczenia okolicznościami zewnętrznymi. Bohater Różewicza, zwłaszcza w tekstach tematycznie związanych z wojną, jest przytłoczony tym brzemieniem. Ton wypowiedzi bywa kategoryczny, a podejrzliwość wobec tych, którzy przejawiają witalność, nie pozwala wejść z nimi w bliższe relacje. Nawet jeśli są to ojciec i matka, jak w przywołanym już wierszu *Powrót*. Powracający z wojny syn mógłby wprawdzie skorzystać ze zrytualizowanych form zachowania, podsuwanych przez obyczaj czy kulturowy wzór, ale wówczas sprzeniewierzyłby się swemu cierpieniu, wybierając maskę „grzecznego chłopca". Gdyby tak się stało, bez trudu wróciłby do społeczności rodzinnej i towarzyskiej, jednak powrót do siebie sprzed wojny okazałby się zaledwie grą iluzji. Kiedy bowiem przychodzi przyjaciel z dziurą w głowie, to trudno zachować się konwencjonalnie, pytając „Co słychać?". Już lepiej uciec w zamkniętą dla innych przestrzeń naznaczoną traumatycznym doświadczeniem. Skoro nie można nikomu o nim opowiedzieć, to należy pozostać niemym, a co za tym idzie, obojętnym

na kontakty z innymi. Kierunek dośrodkowy izoluje, uniemożliwiając terapię interpersonalną. Trzeba radzić sobie z wiedzą podziemną samemu. W *Wyznaniu* z 1949 roku poeta pisze, że podjął próbę zaludnienia białych miejsc na mapie wyobraźni i choć serce reagowało skurczem, to głowa pozostała „niema / i naga jak młot" (PP). Stąd ten brak wspólnego języka, a co za tym idzie, niemożność przekroczenia progu kryjówki, wyjścia w stronę nadziei. Przeżywanie oddzielenia od innych jest zapewne źródłem cierpień, ale pozwala też wejść na drogę oczyszczenia z nadmiaru słów, żeby zobaczyć rzeczy i zdarzenia takimi, jakimi w istocie są: „dopiero izolowane / odcięte zamknięte / stają się jasne / ostre / wyraźne i zbliżone / nie do »prawdy« / lecz do siebie" (*Uzasadnienie*, RZK). Zjawiska rzeczywiste, choć nierzadko odrażające, przekonują swą namacalną realnością o wiele bardziej niż ubrane w ułudy idealizmu „prawdy" humanitarne.

Inaczej niż Tischner w szkicu o „ludzkich kryjówkach" używa Różewicz pojęcia „prawda". Mianowicie bierze je w cudzysłów, jakby nie ufał władzy poznawczej intelektu, natomiast docenia sam akt uwagi nakierowanej na rzecz lub zdarzenie. Dopiero wyodrębnione okiem obserwatora z niezróżnicowanej magmy rzeczywistości nabierają wyrazu, nie potrzebują przy tym być do niczego porównywane, żeby zyskać na znaczeniu. Wystarczy, że są widziane, dotykane, smakowane. Poeta ze swą minimalistyczną estetyką skłania się do uznania momentu izolowanego za wartość, niezależnie od tego, czy towarzyszy temu doświadczenie prawdy, czy też chodzi tylko o autentyczność kontaktu, jego realność – rozumianą jako odczucie bezpośrednie. Natomiast filozof widzi w relacjach społecznych remedium na lęki ludzi z kryjówek, choć zarazem przyznaje, że „gest przekraczania progu kryjówki zawiera jeszcze wiele tajemnic"[7]. W rozpoznaniu problemu dostrzega jednak cień nadziei, co zrozumiałe, zważywszy, że zarówno koncepcja psychiatryczna Kępińskiego, jak i analiza skrywania pióra Tischnera mają służyć celom praktycznym – jeśli już nie wprost krzepiącym, to jednak otwierającym na drugiego człowieka.

Różewicza dążenie do prawdy przebiega z dala od trajektorii wytyczonych przez tradycję europejskiego *ratio*, bliższe wydaje się człowiekowi podziemnemu Dostojewskiego, który porzucił ułudę „piękna" i „wzniosłości", a wówczas pozostało mu „wyrzec się bezpłodnej walki

7 J. Tischner, *Ludzie z kryjówek*…, s. 433.

i pójść w ślady sceptycyzmu i pesymizmu, zobaczyć – dokąd zawiodą one człowieka”[8]. I nie jest to droga nihilizująca wartości wyższe, ale próba zejścia tam, gdzie sprawy nie układają się podług życzeń podbudowanych solidną pracą rozumu. Do spokojnej racjonalności nie ma powrotu, jak i nie można wrócić z wojny w nimbie bohatera, który oczekuje podziwu, a przynajmniej uznania dla swoich czynów. Owo radykalne porzucenie młodzieńczych nadziei, które łatwo wziąć za ideał, skutkuje przewartościowaniem w dziedzinie prawdy – ta podziemna „jest zupełnie inna niż jej poprzedniczki. Ona prawie nie zajmuje się człowiekiem, a jeśli, wyrażając się metaforycznie, można jej przypisać jakieś zamiary, to na pewno nie są one życzliwe”[9]. W przypadku Różewicza ta „nieżyczliwość” byłaby zatem swego rodzaju metodą badania podziemnych kręgów wiedzy ciemnej, nierozjaśnionej światłem rozumu filozofów, społeczników czy moralistów. Ci usiłowali bowiem świat uczynić bardziej ludzkim. Tymczasem człowiek podziemny Dostojewskiego, wkroczywszy na ścieżkę prowadzącą w głąb, obnaża ułudę humanitarnych ideałów.

Różewicz prowadzi czytelnika „od” i „do” kryjówek. Widzi głowę jako „czarny futerał”, a w ciele skłębione emocje, które zamykają w ciasnych granicach zbolałej psychiki („o zmierzchu kłębią się / we mnie ciężkie / białe ptaki / z okrągłymi ślepymi piersiami”). Nie pozwala zapomnieć, że żyjemy „w zamkniętym kręgu / twarzy / słów nazwisk”, a „inni nas określają / klasyfikują / przyszpilają” (*Wyjście*, TT). I nawet jeśli wiemy, że trzeba przekroczyć to „fałszywe koło”, to zostajemy. Rzecz nie w tym, że poeta odsłania przed czytelnikiem nowe problemy, wszak te są od dawna znane. Proponuje raczej spojrzenie na nie z punktu widzenia kogoś, kto sam chowa się we własne dłonie, drąży krecie korytarze, sypie kopczyk zapomnienia, spowija w bandaże ciało ukochanej, dostrzega kurczenie twarzy, z której wyciekła już czułość. Jako podglądacz śmierci wybiera adekwatną do tego zajęcia perspektywę, mianowicie spogląda ukradkiem na schowany pod gestami witalnymi

8 L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche…*, s. 114.

9 Tamże, s. 118. Na marginesie dodam, że „mało życzliwe” podejście Różewicza do ludzi może mieć głębsze źródła niż tylko sarkazm czy ironiczna analiza ludzkich „ekscesów”. Wówczas i krytyka pióra Czesława Miłosza może okazać się chybiona, gdyż trafia w to, co jest niejako „produktem ubocznym” diagnozy Różewicza opartej na schodzeniu w głąb, w rejony słabo rozpoznane, a tak intensywnie odczuwane przez poetę.

rozkład, przenika przez zasłonę uśmiechów do materii gnilnej, z której uformowane są ciała. Sam umieszcza siebie „w szarości miękkiej / w ciszy bez światła / jak w rosnącej / kuli pleśni" (*Wiersz pisany o świcie*, TT). Zamknięty w „kuli pleśni" czy innym razem w „papierowej torbie" oddziela się od światowego zgiełku, choć chętnie o nim pisze. Szczelnie otoczony wonią gnilną, zapuszcza się w rejony piwniczne, podskórne, w przedsionki wiodące ku rejonom fizjologii (*vestibulum vaginae* w *Regio*). W szarej strefie doświadczenia czuje się lepiej niż w otoczeniu przezroczystego celofanu kultury konsumpcji, która opakowuje kwiaty, ludzi i słowa: „Róże w celofanie / poeci w celofanie / na śniegu na mogile / słowa szeleszczą w celofanie" (*** [*Róże w celofanie*], P III). Kokon sztucznych emocji jest kryjówką bardziej dotkliwą niż kula pleśni, bo stwarza pozór piękna, podczas gdy materia gnilna wolna jest od sterylnej oprawy życia wyzutego z fermentującej biologii.

I nie chodzi tu o diagnozowanie stanu psychicznego, lecz o wymiar etyczny przechodzenia „od" i „do" siebie. Na tym planie poeta spotyka się z filozofem. Czyta z twarzy ludzi symptomy ich wycofania z przestrzeni wolności w potrzebę chronienia siebie z obawy przed zranieniem czy przed poczuciem metafizycznej próżni. Twarz skręcona w „supeł / węzeł ze sznura / z postronka" próbuje się rozluźnić, aby z powrotem zapaść się w siebie: „w strach poniżenie / w ostateczną klęskę / w nic" (*Koniec*, RE). Odnajduje w siatce zmarszczek starej damy fakturę skóry krokodyla (*Torba*, RE), a jej usta określa mianem „zamka błyskawicznego", skoro błyszczą w nich „dwa rzędy białych zębów". Metaforyka związana z fizjonomią twarzy[10] nie prowadzi ku jej uwznioślaniu, gdyż nie ma ona poza rzeczami żadnego odniesienia. Czy jest to sznur, postronek, czy wytworna torebka ze skóry krokodyla, to poeta pozostaje przy materii z właściwą jej chropowatością. W niej odciska się ludzkie oblicze, poddane zużyciu jak każda inna fizyczna forma. I właśnie ta podatność na zniszczenie odbiera twarzy możliwość otwarcia na drugą twarz. Zaabsorbowana deformacją, którą niesie czas, zatrzaskuje się ona w granicy wyznaczonej przez lęk wywoływany słowem „nic". Wydaje się zatem, że powód jest bardziej natury metafizycznej niż psychologicznej. Zużycie ciała, zapadanie się w siebie wynika z braku transcendentnego punktu

10 O „wewnętrznej stronie twarzy" pisze Z. Majchrowski, *„Poezja jak otwarta rana". (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993, s. 168.

odniesienia dla kogoś, kto nie uznaje już za oczywiste, że powstał na obraz i podobieństwo Boga.

Tischner analizował społeczne konsekwencje zatrzaśnięcia się człowieka w kryjówce, skutkujące brakiem komunikacji i samotnością. Skłaniał do podjęcia wysiłku przekroczenia progu zamknięcia w stronę nadziei. Przestrzeń obcowania jest dla filozofa uprzednią wobec tej, która izoluje i spycha do kryjówki. Dla Różewicza natomiast stanem pierwotnym jest, jak się wydaje, życie umieszczone pod spodem lub w czymś oddzielającym od swobodnie doświadczanej radości. Drążył więc uporczywie korytarze i piwnice, snuł refleksje nad nowymi, zautomatyzowanymi już formami schowków, szaf grających, zestetyzowanych opakowań. Na miejsce dawnych ograniczeń przychodzą nowe, ten sam pozostaje jedynie impuls ucieczki od siebie, czyli w istocie odwrócenia się od życia jako nazbyt dotkliwego doświadczenia.

A przecież życie znajduje się „w samym sercu myśli zachodniej – ulokowane w samym jej rdzeniu, u samych korzeni"[11], choć przez długi czas poddane było hegemonii oświeconego rozumu, jak też regulacjom prawnym, ekonomicznym, wreszcie uległo technicyzacji. Tymczasem to chrześcijaństwo wyniosło życie na szczyt naszych priorytetów, co przyznają zwolennicy „filozofii biocentrycznej". Giorgio Agamben zauważył, że klasyczna Grecja, rozróżniając „życie w ogóle" (dzoe – fenomen życia) i „sposób życia uznany za właściwy ludziom" (bios – życie indywidualne i skończone), nie czyniła uprzywilejowanym lub świętym życia jako takiego[12]. Dopiero postawa chrześcijańska sprawia, że stajemy się biocentrykami – „skupiskiem zmarnowanych (ale świętych) żywotów"[13]. I nie chodzi tu o egzaltację witalną, ale o poważny namysł nad życiem świętym i zarazem porzucanym. Polski poeta pokazywał ten ruch ku życiu i od życia, do i z kryjówki, kwestionując stale możliwość rozstrzygnięcia dylematu w kategoriach pozytywnych. Raczej próbował ustalić możliwości komunikacji z człowiekiem podziemnym, szukając śladów jego skrywanej egzystencji w fenomenach bytu utajonego, w zjawiskach niedostrzegalnych gołym okiem, gdyż przykrył je starannie gobelin

11 G. Anidjar, *Znaczenie życia*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik [w:] *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 244.

12 Cyt. za: tamże.

13 Tamże, s. 253.

humanitaryzmu. To on stanowi podstawową przeszkodę na drodze ku samopoznaniu, gdyż przesłania siatką wzniosłych pojęć okropności życia, a w najlepszym wypadku przenosi je poza ład uzgodniony z normami społecznymi, co znaczy, że usuwa je z pola widzenia.

Do pojemnych metafor spadania czy pułapki, oddających stan ducha człowieka powojennego, proponuję dodać tę związaną z kryjówką. Pozostaje ona w pewnym związku z tamtymi, ponieważ jej wektor skierowany jest w dół (dolę), a sytuacja skrywania wykazuje związek z zamknięciem (zatrzaśnięciem w pułapce). Wnosi jednak coś szczególnego do rozważań o sceptycyzmie poety „po Auschwitz". Rozcięte ostrym nożem historii pojęcia pozytywne nie wrócą już do łask, ale i te niosące wiedzę negatywną nie spełnią roli terapeutycznej. Pozostaje zatem drążenie sfery ukrytej przed okiem zinstrumentalizowanego rozumu, gdyż ten stale wykazuje skłonność do porządkowania rzeczy w symetryczne układy. Tymczasem podziemie wymyka się takim kategoryzacjom. Uformowany nocą wiersz „roztapia się w świetle dnia", gaśnie, przestaje być widzialny, skrywa się w sobie i „tylko czasem zalśni" (*** [*Próbowałem sobie przypomnieć*], P III) . Przebija przezeń rzeczywistość nieznana, może ukrywana w tym celu, aby nie zniweczyć klarownego obrazu na powierzchni, wyrazistego, ale mało reprezentatywnego dla podskórnych prądów podmywających kruchy ład. Wejść w relacje z ukrytym to nawiązać kontakt z sobą w stanie skrywania, z sobą w chwilach ucieczki od łagodzących ostrość widzenia obrazków. Zobaczyć w ich codziennej rodzajowości pozór spokoju, tak pożądanego, a zarazem niemożliwego do pogodzenia z wiedzą tragiczną.

W późnym, bo datowanym na lata 2003–2004, wierszu poeta przyznaje: „zaczynam rozumieć / Dostojewskiego"(*** [*Dostojewski mówił*], P IV). I nie towarzyszy temu zdaniu emocja wyrażona wprost; wręcz wydaje się ono suchym stwierdzeniem. A przecież chodzi o słynny dylemat: prawda czy Jezus. Czy rozumienie oznacza tutaj przyznanie racji Dostojewskiemu? Użycie słowa „zaczynam" sugeruje, że to faza inicjalna procesu rozumienia, więc nie pozwala chyba na tak jednoznaczny wniosek. Niemniej jednak myśl Rosjanina okazuje się ważna dla polskiego poety, stanowi swego rodzaju strefę pośredniczącą między etycznym idealizmem młodości a dojrzałą potrzebą praktycznego naśladowania Jezusa. Żywe, a więc bliskie życia jest ponawianie tego wzoru bez oczekiwania na nagrodę. I nie ma w tym moralistyki, nawet tej *à rebours*, ale uznanie skandalu, jakim jest poniżenie Boga-człowieka,

za podstawowy archetyp kondycji sponiewieranej, choć tak chętnie przesłaniany nimbem społecznej racjonalizacji. Co zatem pozostaje drążącemu ludzkie kryjówki? Za odpowiedź niech posłużą słowa Lwa Szestowa: „Szanować wielkie nieszczęście, wielką brzydotę, wielkie chybienie!”[14].

Bibliografia przedmiotowa

Maciuszek J., *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*, Wrocław 1996.
Majchrowski Z., *Poezja jak otwarta rana*, Warszawa 1993.
Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
Szestow L., *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum., wstęp C. Wodziński, Warszawa 1987.
Teoria, literatura, życie, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.
Tischner J., *Filozofia wypróbowanej nadziei* [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982.
Tischner J., *Ludzie z kryjówek* [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982.
Ward J., *T.S. Eliot w twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza* [w:] tejże, *T.S Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001.

14 L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche…*, s. 252.

Herbert i fenomenologia

Agnieszka Łazicka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wokół uznania realności świata

Poezja Zbigniewa Herberta a fenomenologia Romana Ingardena

1.

Powiedzieć na początku tylko tyle, że sprawa istnienia świata łączy poezję Zbigniewa Herberta i filozofię Romana Ingardena przez fakt, iż dla obydwu jest istotna, nie znaczy powiedzieć zbyt mało. Oczywiście, nie dlatego że argumenty za porównawczym odniesieniem tych dwóch postaci do owego tematu miałyby się już wyczerpać. Rzecz w tym, iż podjęcie próby mówienia o podobieństwach i różnicach musi zostać poprzedzone szczegółowym wyjaśnieniem. Należy pamiętać, że przecież zestawiamy tu słowo poetyckie i myśl filozoficzną. Jednak przede wszystkim, niezależnie nawet od tego rozróżnienia, złożoność problemu wynika głównie z charakteru rozważań Ingardena. Chodzi nie tyle o porządek prezentowania myśli, co o podkreślaną przez filozofa tymczasowość zarówno sposobów ujęcia pewnych kwestii, jak i proponowanych rozwiązań. Wartość poznawczą ustaleń poczynionych na gruncie formalnej ontologii, przedstawionych w dziele *Spór o istnienie świata*, Ingarden uzależnia od wyników możliwych do uzyskania w badaniach metafizycznych, które ontologia zakłada i dopiero przygotowuje. W badaniu zagadnień obecnych w rozprawie filozofa kontekst ten jest niezwykle ważny.

Tytuł artykułu nie jest zapowiedzią umieszczenia poezji Herberta na tle złożonej całości, jaką stanowią rozważania przedstawione w *Sporze o istnienie świata*. Dzieło Ingardena to nie jedyny punkt odniesienia dla użytego w tytule sformułowania: „uznanie realności świata". Chodziło przede wszystkim o znalezienie wspólnego określenia dla wątków, które zostaną podjęte w tekście. Nie będą układać się one wokół wyjaśnienia, czym jest realność dla polskiego filozofa i jak – biorąc

pod uwagę wszystkie zależności przedstawione w jego badaniach ontologicznych – odnieść to pojęcie do poezji Herberta. Jednak to, jak rozumiał je Ingarden, naturalnie jest tu istotne. Odczytując tytuł w kontekście jego rozprawy, należy pamiętać, że wyrażenie „realność świata" nie jest tożsame z terminem „świat realny", który pojawia się w *Sporze*. Wystarczy spojrzeć na poniższy fragment z pierwszego tomu dzieła: „W rozważaniach, którym poświęcam swą książkę, zajmuję się wyłącznie sporem o istnienie świata realnego, tego, który dany nam jest w doświadczeniu bezpośrednim, a który obejmuje zarówno przedmioty materialne, jak i indywidua psychofizyczne"[1] bądź na następujący fragment z tomu drugiego: „Od istotnych bowiem właściwości czystej świadomości i czystego podmiotu zależy stosunek egzystencjalny świata realnego do świadomości, a tym samym i rozwiązanie naszego sporu"[2]. Uznanie realności świata oznacza zatem coś innego niż uznanie istnienia świata. Ponieważ Ingarden nie rozwinął badań metafizycznych, również tytuł – jako wpisany w myśl polskiego fenomenologa – zawiesza problem istnienia. Użyte sformułowanie odsyła do sposobu, w jaki dany jest świat, a dokładniej: do kwestii konieczności respektowania tego, że dany jest on jako realny.

Jak już zasygnalizowano, rozmyślania nad wierszami Herberta nie będą związane z poszukiwaniem ilustracji wyznaczników realnego sposobu istnienia. Pełne znaczenie tytułu będzie odsłaniać się stopniowo w toku rozważań. Poezja autora *Struny światła* zostanie potraktowana jako osobny głos w sprawie pytania o rzeczywistość, a nie przedmiot badań z perspektywy filozofii Ingardena. W odniesieniu do Herberta sposób sformułowania tytułu wynika z innej przyczyny niż respektowanie Ingardenowskiego zawieszenia tezy metafizycznej. W pewnym sensie i w tym przypadku sprawa ta zostaje jakby pominięta. Jednakże, o ile wcześniej mowa była o osadzonym w kontekście konkretnej filozofii abstrahowaniu od pytania o istnienie, teraz chodzi raczej o podanie w wątpliwość zasadności owego abstrahowania, o refleksję, z której wyrastają odmienne pytania i problemy.

Zasadność porównania Herberta z polskim fenomenologiem opiera się przede wszystkim na tym, iż zajmuje ich obu kwestia oporu poznawczego i nieprzejrzystości bytu. Do tego zagadnienia prowadzi

1 R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960, s. 17.

2 Tenże, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1961, s. 475.

rozkładanie na mniejsze części wyjściowego pytania o istnienie świata. Na gruncie filozofii Ingardena ograniczenia poznawcze i nieprzejrzystość bytu to konsekwencja uznania pełnego sensu fenomenu transcendencji. Innymi słowy, to konsekwencja tego, że świat dany jest jako realny. Od tego rozpocznę właściwe rozważania, by w odpowiednim momencie przejść do znaczenia owego problemu w poezji Herberta.

2.

Jak pisze Łukasz Wróbel w książce *Hylé i noesis*,

> z perspektywy polskiego fenomenologa złudne jest pragnienie czystego oglądu czystych przedmiotów. Jest ono nieodmiennie synonimem ucieczki z realnego świata nieuporządkowanej i pozbawionej sensu *hylé*. Roman Ingarden dążył do odwrócenia takiego rozumowania, zgodnie z którym to podmiotowość wyznacza porządek bytu, a nie byt stanowi fundament dla podmiotu[3].

Krytykowane przez Ingardena rozumowanie to transcendentalny sposób rozważania, absolutyzujący czystą świadomość, do której należy wszystko, co znajduje się w zasięgu spostrzeżenia immanentnego. Chociaż na mocy odwołania do tego spostrzeżenia czysta świadomość zostaje oddzielona od świata realnego, czyli drugiej dziedziny bytu, to świat realny – jako to, co wobec świadomości transcendentne – wykracza poza obszar zainteresowań filozoficznych. O istnieniu i prawdziwym poznawaniu przedmiotu mówi się jedynie w odniesieniu do przedmiotów „możliwej i rzeczywistej świadomości"[4]. Składniki świata realnego dane są podmiotowi jako samoobecne. Jednak doświadczenie obecności rzeczy to akt czystej świadomości, w której jakości zmysłowe mają już swój sens.

Ingarden dostrzega, że należy dokładniej zagłębić się w sens fenomenu transcendencji. Problem polega bowiem na tym, że uznanie jej za jeden z sensów przedmiotowych uderza w ontyczną transcendencję, na podstawie której dokonano rozróżnienia tego, co immanentne świadomości, i tego, co od niej różne. Ingardenowski opis analizy

3 Ł. Wróbel, *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013, s. 111.

4 Tamże, 107.

intencjonalności zachowuje ważność tego, co różne od przeżyć świadomości jako właśnie czegoś poza nią:

> W różnicy między odczutym pobudzeniem a wrażeniowo doznaną treścią przejawia się na tym prymitywnym poziomie pierwotnego życia pierwsze przeciwieństwo między mną i tym, co się we mnie rozgrywa, a treścią, która mnie wprost nachodzi i nawet wypełnia moje prymitywne uprzytomnianie sobie swymi jakościami, ale która mimo to przychodzi do mnie „z zewnątrz" i jest dla mnie czymś „obcym" (dlatego tak trafnie się mówi o „obcowaniu"!). To jest niejako pierwszy ślad przeciwieństwa między „mną" a „światem", pierwsza wieść, że prócz „mnie" coś jeszcze istnieje, co tak blisko mnie podchodzi doznawaną treścią, że narzuca mi się i czasem opanowuje mnie, a mimo to tkwi jakby „poza" tą treścią, czasami przez nią się przejawiając, a czasem jakby się za nią kryjąc[5].

Z tego punktu podmiot świadomy może spełnić pierwszy akt mniemania, który zwróci się w kierunku doznanej lub doznawanej treści bądź w kierunku tego, co w treści tej się przejawia i jednocześnie ją przekracza. Kierując się ku temu, co poza treścią, akt mniemania przekracza nie tylko sferę „mnie samego", ale także związaną ze świadomym podmiotem sferę treści. Podmiot kieruje się na „zewnątrz", na to, co „naprzeciw" niego. Mniemanie chce trafić właśnie w to, co radykalnie różne, by znaleźć je i uchwycić, jak mówi filozof – „w jego własnym bycie, w samym sobie, a zarazem uchwycić je takim, jakim jest samo w sobie"[6]. Ingarden abstrahuje rzecz jasna od faktu istnienia. Nastawienie na coś radykalnie różnego od nas i przekonanie, iż rzeczywiście udaje nam się to uchwycić, należy po prostu do własnego sensu opisywanego aktu.

Doznawanej treści nie czynimy własnością tego, co spostrzegane, lecz to, co spostrzeżone, próbujemy jakby ubrać „w jakości przedmiotowe, które pozostają jedynie w pewnym szczególnym stosunku do jakości właśnie doznawanej treści"[7]. Ingarden wyraża jednak zwątpienie zarówno w tożsamość jakości doznawanych oraz jakości przedmiotowych, jak i w syntezę, którą te pierwsze mają stanowić w stosunku do drugich. W zwątpieniu tym kryje się przypuszczenie, że potraktowanie świata jako korelatu czystej świadomości i uczynienie go przedmiotem zainteresowania filozofii jedynie jako tak właśnie ujętego jest równoznaczne z brakiem uwzględnienia czegoś ważnego w pojęciu świata. Jak

5 R. Ingarden, *Spór o istnienie…*, t. 2, s. 12.
6 Tamże, s. 14.
7 Tamże.

tłumaczy Łukasz Wróbel, dla Ingardena „realność jest różna zarówno od samej świadomości, jak i od sensów noematycznych […]. Realność wykracza poza sens wypełnienia każdej skończonej mnogości syntez spostrzeżeniowych”[8], a intencjonalność to „całokształt świadomościowych reakcji na mroczną, niemą i wykraczającą poza władcze gesty poznającego umysłu rzecz materialną”[9]. Przypomnijmy, że nie tylko rzecz materialną – świat realny obejmuje też indywidua psychofizyczne[10].

W liście Ingardena do Edmunda Husserla z 1918 roku padają następujące słowa:

> Nie mogę zrezygnować z różnorodności istoty świadomości i rzeczywistości. […] Różnicę w sposobie istnienia stanowi to, że to, co jest realne w świecie zewnętrznym, jest z istoty swej bytem „niemym” (ciemnym, cichym, „nieświadomym”, pędzi swój żywot w sposób cichy, ciemny, nieświadomy), gdy natomiast świadomość istnieje właśnie w „byciu świadomym samego siebie”, jest jakby przenikającym samo siebie żarzeniem się, jest mniemaniem przeżywającym siebie bez dokonywania osobnej refleksji[11].

Uznanie owej różnicy w sposobie istnienia wiąże się z otwarciem świadomości na niezależny od niej i – jak wskazuje na to metaforyka – asensowny, chaotyczny byt[12]. To otwarcie na realność zdaje się utwierdzać przeciwstawienie bezpiecznej świadomości i obcego, mrocznego zewnętrza, przekraczającego to, co konstytuowane w aktach świadomości. I sama świadomość nie jest czystą świadomością. „Ja” spełniające akty świadomości z racji przynależności człowieka do świata realnego pozostaje w związku z realnym, więc też materialnym, wymiarem podmiotowości[13].

W polemikę z transcendentalizmem uwikłana jest także poezja Herberta. Nie chodzi tu tylko o czytelną krytykę figury niezaangażowanego obserwatora, widoczną na przykład w wierszu *Pan Cogito a myśl czysta*. Mowa o tym, że sprawa oddania światu jego nieprzejrzystości i transcendentności, ważna tak dla filozofa, jak i dla poety, również w przypadku utworów autora *Struny światła* może być rozpatrywana w kontekście dyskusji ze wspomnianym stanowiskiem. Herbert jednak

8 Ł. Wróbel, *Hylé i noesis…*, s. 129–130.

9 Tamże, s. 135.

10 R. Ingarden, *Spór o istnienie…*, t. 1, s. 17.

11 Fragment listu podaję za: Ł. Wróbel, *Hylé i noesis…*, s. 128.

12 Na tę metaforykę zwraca uwagę także Ł. Wróbel.

13 Zob. tenże, *Hylé i noesis…*, s. 134–136.

podejmuje tę kwestię inaczej, niż czyni to Ingarden. Poza tym problem oporu poznawczego w utworach poety nie może być odczytywany tylko w ramach polemiki z transcendentalizmem. Herbert odrzuca tę tendencję filozoficzną jako jedno ze stanowisk ostatecznie wyjaśniających świat.

3.

Jednym w utworów dotyczących problemu poznania jest wiersz *Głos* (HPG). W pierwszych strofoidach osoba mówiąca opisuje swoje spotkanie z naturą – spotkanie podyktowane określonym celem:

> Idę nad morze
> aby usłyszeć ten głos
> między jednym uderzeniem fali
> a drugim

Cel nie zostaje jednak osiągnięty:

> gdzie jest ten głos
> powinien odezwać się
> gdy na chwilę zamilknie
> niezmordowany monolog ziemi

Dlaczego już na początku wiersza mówi się: „ten głos", jakby przedmiot poszukiwań został wcześniej wskazany? Być może chodzi o konkretny, znany myśli filozoficznej głos – o mowę Logosu, w którą kazał wsłuchiwać się Heraklit? Wówczas byłby to Logos w podstawowym znaczeniu tego słowa, to znaczy niesprowadzony jeszcze do obszaru językowego. Jak podkreśla Iwona Lorenz, „jeśli dla Heraklita logos jest czymś słyszalnym, jeśli jest jakimś rodzajem mowy i głosu, to nie jest to już głos człowieka. […] Ludzka mowa jest bowiem komunikatem. Mowa Logosu, w którą każe wsłuchiwać się Heraklit, nie jest komunikatem ani wypowiedzią"[14]. To jakieś powszechne prawo bytu, niezrównane jeszcze z pojęciowym myśleniem i z logiką.

Jeśli „ten głos" z wiersza wiąże się z Logosem z filozofii Heraklita, to Herbert mówi tu chyba o utracie jego pierwotnego sensu. Warto zwrócić uwagę na fragment B1 Heraklita dotyczący Logosu: „Nie rozumieją

14 I. Lorenz, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993, s. 97.

ludzie tej mowy istniejącej zawsze ani zanim ją usłyszą, ani usłyszawszy po raz pierwszy. Wydaje się, że nie znają w ogóle rzeczy, które wszystkie dzieją się według tej mowy […]"[15]. Zobaczmy teraz, w jaki sposób osoba mówiąca w wierszu podsumowuje swoje poszukiwania:

wracam do domu
i doświadczenie przyjmuje
postać alternatywy
albo świat jest niemy
albo jestem głuchy

Po pierwsze, bierze się pod uwagę, że światem nie rządzi powszechna zasada i może nie ma czego nasłuchiwać. Po drugie, dwie wskazane możliwości właściwie potwierdzają zasadność przedsięwzięcia – winny jest albo świat, albo podmiot, jakby nasłuchiwanie nie było otwarciem się na to, co jest, lecz poszukiwaniem nastawionym na coś określonego. Interpretacja doświadczenia rozgrywa się na poziomie, na którym wiadomo, jak je zinterpretować, by uniknąć sprzeczności i obronić przyjęte założenie. Z tej perspektywy poszukiwanie „tego głosu" nie jest docieraniem do bardziej podstawowej sfery ugruntowania wszelkich relacji w bycie[16].

Jednakże podmiot wiersza ma świadomość tego, iż może nie należy podchodzić do świata jak do odbicia zasad pojęciowego myślenia. Zauważa ona jeszcze jedną możliwość i proponuje rozwiązanie dla siebie i świata:

ale być może
obaj jesteśmy
napiętnowani kalectwem

musimy zatem
wziąć się pod rękę
iść przed siebie
ku nowym widnokręgom
ku skurczonym gardłom
z których wydobywa się
niezrozumiałe bulgotanie

15 Jest to tłumaczenie A. Krokiewicza, które podaję za: L. Hess, *Heraklit nie oznajmia ani nie ukrywa, ale wskazuje*, „Diametros" 2005, nr 6, s. 10.

16 Por. I. Lorenz, *Logos i mit…*, s. 97–98.

W słowach „obaj jesteśmy napiętnowani kalectwem" kryje się podtrzymanie rozdźwięku między podmiotem a światem, który widoczny był już w zarysowanej wcześniej alternatywie. Osoba mówiąca nie wraca więc do powszechnego prawa bytu, lecz z pewnością próbuje zejść do poziomu, na którym doświadczenie nie jest jeszcze ujęte w kategorie dyskursywnego myślenia. Może napotykana wówczas niejasność zwyczajnie przynależy do poziomu doświadczenia i nie oznacza tu ona żadnego braku? Podmiot wiersza Herberta zdaje sobie sprawę z tego, że świata nie można uznać za gotowy, skończony przedmiot, taki sam dla wszystkich. Świat idzie z człowiekiem „ku nowym widnokręgom", ponieważ nie jest on niczym w sobie, a jego granice przesuwają się wraz z granicami ludzkiego doświadczenia.

Problem sprzeciwu wobec traktowania świata jako przedmiotu obrazuje również utwór *Kłopoty małego stwórcy* (sś). W świetle drugiej części tego wiersza, która rozpoczyna się słowami:

> Nikomu nie przekażesz wiedzy
> twój tylko słuch jest i twój dotyk
> na nowo musi każdy stworzyć
> swą nieskończoność i początek

przedstawiony w części pierwszej opis stwarzania świata można chyba uznać za opis doświadczenia. Jeśli rzeczywiście poeta mówi tu o doświadczeniu, to przez porównanie go do stwarzania podkreśla jego uprzedniość wobec sfery obiektywnej wiedzy, ukazanej w wierszu przez wolne od fizycznego wysiłku sprowadzenie dzieła do „kompletnego wykazu gatunków". Porządek ten nie jest jednak niczym ostatecznym. Tak samo świat nie jest dziełem w pełni ukończonym i nigdy takim nie będzie, o czym mówi się przez charakterystykę człowieka jako podmiotu poznającego:

> to właśnie chyba twoim losem
> być tworem bez gotowych kształtów
> który poznaje-zapomina

Ponieważ, jak wyznaje osoba mówiąca,

> najtrudniej jest przekroczyć przepaść
> co się otwiera za paznokciem
> i doznać dłonią bardzo śmiałą
> obcego świata ust i oczu

wiedza obiektywna zapomina o rzeczywistym charakterze kontaktu człowieka ze światem. Coś szczególnego zatem rozgrywa się na poziomie doświadczenia, które zawsze ma wymiar indywidualny. W zacytowanych fragmentach odnoszących się do ostudzenia zapału poznawczego bardzo dużo mówi się o ciele. Jest ono obecne również w opisie stwarzania świata:

ścieram ręce do krwi
pracując na początkiem

ziemię niepewną jak dmuchawiec

pielgrzymią stopą ugniatałem

podwójnym oczu uderzeniem
utwierdziłem niebo
i z szaleńczą fantazją
nadałem mu kolor niebieski

krzyknąłem kiedy obraz skały
potwierdził najprawdziwszy dotyk
i nie zapomnę chwili kiedy
rozdarłem skórę o krzak głogu

Świat z jednej strony jest tu czymś zastanym (podmiot zastaje „puste obszary"), a z drugiej – czymś współtworzonym przez ciało. Nie jest to ciało zanurzone w materialnej chaotyczności, lecz czynnie i emocjonalnie eksplorujące świat. Poezja Herberta przypisuje zmysłom i cielesności szczególną wartość. Jeśli opis stwarzania w *Kłopotach małego stwórcy* rzeczywiście jest metaforą doświadczenia, z pewnością nie ilustruje on postrzegania w kontekście strumienia świadomości, które tak opisuje Marek Rosiak:

> Przekonanie o istnieniu zewnętrznej, obiektywnej rzeczywistości czerpiemy ze spostrzeżeń, w jakich biorą udział zmysły, a mówiąc dokładniej – w jakich występują jakości zwane zmysłowymi […]. Jakości te dają się scharakteryzować immanentnie, wyłącznie co do swej treści, bez konieczności przyjęcia narządów zmysłowych jako pewnych materialnych obiektów warunkujących doświadczanie tych jakości. Zmysłowy, w sensie jakościowego opisu, charakter spostrzeżenia sam przez się nie implikuje więc istnienia cielesnej, pozaumysłowej rzeczywistości. To, co zmysłowo spostrzeżone, uznane jest jednak za transcendentne w stosunku do świadomości, a nawet za istniejące od niej niezależnie[17].

17 M. Rosiak, *Studia z problematyki realizmu–idealizmu*, Wrocław 2012, s. 65.

Jednakże rolę ciała w wierszu Herberta trudno związać również ze stanowiskami, które różnią się od powyżej przywołanej koncepcji jedynie przyjęciem „narządów zmysłowych jako pewnych materialnych obiektów". Postrzeganie wciąż byłoby tylko odtwarzaniem obiektywnego porządku rzeczywistości. W omawianym utworze bezpośredni kontakt ze światem nie polega na napotykaniu gotowych, skończonych przedmiotów. Pojawiają się one dopiero na poziomie obiektywnej wiedzy. Wyrasta ona z doświadczenia, które, choć umożliwia jej współtworzenie, skazuje ją na niepełność. Rzeczywistość bowiem nieustannie odsłania się w doświadczeniu[18]. Trudno byłoby również zgodzić się z myślą, że utwór Herberta jest krytyką łudzącego poznania zmysłowego z pozycji rozumu. Cielesność – przez to, że przeniknięty jest nią opis stwarzania – jest czymś nie do wyeliminowania, czymś koniecznym, by zaistniał świat, o którym można coś powiedzieć.

W obydwu wskazanych dotąd utworach nieprzejrzystość rzeczywistości dla poznającego podmiotu przedstawiona została poprzez operujące przestrzennymi określeniami metafory, odbierające światu określone granice. Wiersze te nie mówią jednak o samej niepewności poznawczej. Wyraźniej widać to w *Kłopotach małego stwórcy*. Pewność

18 Mówiąc o doświadczeniu (w odniesieniu zarówno do tego, jak i poprzedniego wiersza), odwołuję się do pojęcia bezpośredniego doświadczenia z filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Odwołanie to uważam za uzasadnione przede wszystkim ze względu na ukazywaną tak przez poetę, jak przez filozofa relacyjność podmiotu i świata. Nie przywołuję jednak myśli Merleau-Ponty'ego jako głównego kontekstu rozważań, ponieważ nie zastanawiam się tu nad tym, czy w poezji Herberta odnajdziemy realizację teorii percepcji francuskiego filozofa. Istotną sprawą jest natomiast fakt, że sposób, w jaki Herbert podejmuje problem ciała, pozwala skojarzyć jego poezję z krytyką idealizmu i realizmu przeprowadzoną przez Merleau-Ponty'ego. Autor *Fenomenologii percepcji* pisze o przywróceniu prawidłowego rozumienia bezpośredniości. Miałoby ono polegać na pokazaniu, że w codziennym doświadczeniu podmiot nie napotyka gotowych przedmiotów – ani ukonstytuowanych w świadomości, ani rzeczy w sobie. Sens nie pochodzi od świadomości ani od danej obiektywnie rzeczywistości. Jest on sprawą bytu, który czeka na odkrycie już w określonych „związkach postrzeżeniowych". W ich rozpoznaniu uczestniczy ciało człowieka, które należy do tego samego wymiaru rzeczywistości, co widzialna, zmysłowa strona bytu. Refleksja natomiast wyrasta z porządku „związków postrzeżeniowych". Jest ona „operację twórczą, która sama uczestniczy w faktyczności tego, co nierefleksyjne" (zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, posł. J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 68, 80).

związana jest tu z faktem cielesnego otwarcia się na świat. To wokół ciała i dzięki ciału rodzi się jakiekolwiek doświadczenie rzeczywistości.

„Podwójna wszystkich zmysłów prawda". Tymi słowami rozpoczyna się wiersz *Dotyk* (HPG). Czy Herbert próbuje powiedzieć, że wszystkie zmysły – oczywiście z wyjątkiem dotyku – łudzą? Wręcz przeciwnie – w wierszu tym poeta stara się oddać zmysłom właściwy im charakter obcowania ze światem. Kiedy na przykład mówi się o wzroku:

przez oczy idzie karawana obrazów
są jak widok w wodzie
i między czernią między bielą
kolorów sypie się niepewność
i chwieje się w powietrzu czystym

kiedy stwierdza się, że „w muszli słuchu […] jest tylko gwiazd i liści zamęt", nie odmawia się tym zmysłom ich ważności. Fragment, w którym mowa o dotyku przychodzącym z pomocą, ważność tę potwierdza:

wtedy przychodzi pewny dotyk
rzeczom przywraca nieruchomość
nad kłamstwo uszu oczu zamęt
dziesięciu palców rośnie tama
nieufność twarda i niewierna
układa palce w ranie świata
i od pozoru rzecz oddziela

Dotyk nie walczy z „podwójną prawdą" zmysłów. To dzięki niemu zostaje ona odkryta, to na poziomie cielesnego kontaktu ze światem rodzi się rozróżnienie między pozorem a rzeczą i to właśnie tutaj, w oparciu o zmysły, zaczyna się dążenie do pewności.

Być może o ufności wobec spostrzeżenia materialnego przedmiotu mówi wiersz *Stołek* (SŚ):

– wiesz mój kochany byli szarlatani
którzy mówili: kłamie ręka kłamie
oko kiedy dotyka kształtów co są pustką –

Fragment ten zapewne świadczy o tym, że Herbert polemizuje w wierszu z idealizmem. Ale z drugiej strony ważne jest tu podkreślenie zewnętrzności rzeczy względem postrzegającego ją podmiotu. Rzecz jawi się człowiekowi jako transcendentna dzięki jego zmysłom. Ale

jednocześnie właśnie ze spostrzeżenia pochodzi ufność wobec przedmiotu, skoro osoba mówiąca zwraca się do stołka słowami:

> przychodzisz zawsze na wołanie oczu
> nieruchomością wielką tłumacząc na migi
> biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –

A co z tajemnicą przedmiotu z prozy poetyckiej *Drewniana kostka* (HPG)? Co z pojęciem istoty, które pojawia się w utworze?

> Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem skazani na wieczną niewiedzę o jej istocie. Nawet jeśli ją szybko przepołowić, natychmiast jej wnętrze staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę.

Kostkę można opisać tylko „z zewnątrz", ponieważ jako przepołowiona nie oferuje niczego nowego do zobaczenia. Jej wnętrze pozostawało tajemnicą, dopóki nie było oglądane, ale z drugiej strony przepołowiona kostka na nowo skrywa w swym wnętrzu tajemnicę. Istota nie jest tu rzeczą w sobie przeciwstawioną zjawisku ani czymś, czego poznanie oznaczałoby poznanie przedmiotu. Jest to zapewne coś własnego dla tej rzeczy, coś kryjącego się przed spostrzeżeniem, coś ciągle przed nim uciekającego, a zarazem – przez fizyczną właściwość tej rzeczy – jakby pozwalającego się doganiać. Może z powodu poddawania się drewnianej kostki spojrzeniu osoba mówiąca kończy utwór słowami: „Dlatego niepodobna stworzyć psychologii kamiennej kuli, sztaby żelaznej, drewnianego sześcianu"? Przedmioty te łączy przywołana wyżej właściwość. Przepołowione wciąż pokazują patrzącemu to samo.

Dlaczego kwestię wymykania się świata spod władzy określeń łączę tu z zagadnieniem ufności wobec zmysłowego postrzegania? Otóż w poezji Herberta naprzeciwko świata nie stoi przejrzysta dla siebie świadomość, która gwarantowałaby wiedzę pewną i która mogłaby uznać samą siebie za miarę wszelkich pytań o to, co wobec niej zewnętrzne. Herbert pokazuje, że poznanie nadbudowuje się nad tym, co spostrzeżone i nie uprzywilejowuje nastawienia poznawczego jako mierzącego w prawdziwą naturę rzeczywistości. Doświadczenie poznawczego oporu trudno nawet uznać za problem z dotarciem do natury rzeczy i świata w sobie. To raczej niemożność pominięcia bezpośredniego doświadczenia, będącego sprawą zawsze niedomkniętą. To kwestia ufności wobec spostrzeżenia, stawiającego rzecz i świat nie jako skończone obiekty, ale jako zewnętrzność przeżywaną. „W końcu nie można ukryć tej

miłości" – mówi podmiot do stołka. „Ty jedynie / potrafisz wypowiedzieć miłość" – zwróci się osoba mówiąca do dotyku.

4.

Ingarden, kwestionując transcendentalny porządek rozważań, zdaje się mówić, że filozofia nie może ignorować poruszenia podmiotu przez to, co zewnętrze. Filozof nie utożsamia świata z jego sensem i bierze pod uwagę, że realność ma wpływ na zawartość czystych przeżyć. Ale z drugiej strony gwarancją pewności jest świadomość wciąż radykalnie realności przeciwstawiona. Przynajmniej na to wskazuje charakter jego badań. Zwróćmy uwagę za Rosiakiem na to, że

> choć Ingarden *explicite* stwierdza, iż forma przedmiotu wyznaczona jest przez jego materię, to jednak faktycznie w swych ontologicznych dociekaniach nie stosuje się do wyznaczonej przez tę zasadę kolejności badania i swoje formalno-ontologiczne rozważania prowadzi bez związku z wynikami ontologii materialnej (której nigdy zresztą, jak wiadomo, nie stworzył)[19].

Ingarden podkreśla, że fakty zawarte w istocie rzeczy, konieczność ich występowania czy współwystępowania z innymi faktami dadzą się zrozumieć przez uchwycenie istoty danego przedmiotu oraz koniecznych idealnych związków między czystymi jakościami:

> „Fakty" te są więc same w sobie tego rodzaju, że jakkolwiek np. zachodzą w obrębie świata rzeczywistego, to jednak wyprowadzają nas p o z a d z i e d z i n ę t e g o, c o r z e c z y w i s t e, w sferę tego, co idealne, i dadzą się dopiero na tej drodze w pełni i trafnie uchwycić w swym odrębnym istotowym charakterze[20].

Praca polskiego filozofa jest analizą sensów między innymi transcendencji, świata, przedmiotu trwającego w czasie. To badanie uwzględniające możliwość nieistnienia badanego przedmiotu bądź jego odmienność w stosunku do tego, w jaki sposób się on jawi. To praca noetycznego „ja", które przez analizę tego, co jawi się świadomości, szuka prawomocności doświadczenia:

---

19 M. Rosiak, *Studia z problematyki…*, s. 205.

20 R. Ingarden, *Rozgraniczenie trzech głównych grup pytań* [w:] tegoż, *Spór…*, t. 1, s. 42–43.

> Znając zasadniczą formę świata i jej różnice w stosunku do formy dziedziny zwartej lub dziedziny przedmiotów intencjonalnych, wiemy teraz, od czego zależy, żeby to, co jest nam dane w doświadczeniu jako świat realny istniało w taki właśnie, a nie inny sposób, o ile w ogóle istnieje. […] Ściśle biorąc, każde z ustalonych tu twierdzeń formalno-ontologicznych o formie świata i jego elementów dostarcza nam pewnego kryterium do rozstrzygnięcia, czy to, co jest nam dane w codziennym życiu i nauce empirycznej jako świat nas otaczający, jest naprawdę światem w ustalonym tu znaczeniu[21].

W postulowaniu otwarcia filozoficznego namysłu na realność świata Ingarden – jak pisze Łukasz Wróbel – „podziela przekonanie Kartezjusza, Kanta i Husserla, że warunkiem pewnej wiedzy jest wydobycie się poza koszmar żywiołu materialności, faktycznej i chaotycznej realności"[22].

Herbert nie pyta o prawomocność doświadczenia. Nie potrzebuje idealnej formy świata opracowanej na gruncie niepowątpiewalnej świadomości. W poezji Herberta świat zostaje ukazany jako to, czego pojęcie pochodzi z doświadczenia i z tego też powodu musi zawierać ono w sobie jakąś nieokreśloność. Doświadczenie nie potwierdza się w niczym innym niż ono samo. Nie ma tu oddzielonej od zmysłowych rzeczy świadomości, która miałaby prawo stawiać pytania o zgodność tego, co się jawi z obiektywnym porządkiem rzeczywistości. Czy w przypadku poety można w ogóle powiedzieć o ucieczce przed żywiołem materialności? To ciało i zmysły pozwalają człowiekowi utwierdzać się w przekonaniu, że to, czego doświadcza, po prostu jest światem.

Bibliografia podmiotowa:

Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1960.
Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1961.

Bibliografia przedmiotowa:

Hess L., *Heraklit nie oznajmia ani nie ukrywa, ale wskazuje*, „Diametros" 2005, nr 6.

21 Tenże, *Spór o istnienie…*, t. 2, s. 579.
22 Ł. Wróbel, *Hylé i noesis…*, s. 121.

Lorenz I., *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993.
Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, posł. J. Migasiński, Warszawa 2001.
Rosiak M., *Studia z problematyki realizmu-idealizmu*, Wrocław 2012.
Wróbel Ł., *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013.

Anna Hajduk

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wiersz *Substancja* Zbigniewa Herberta

w świetle szkicu *Człowiek i jego rzeczywistość* Romana Ingardena

Wydawać by się mogło, że dotychczasowe interpretacje *Substancji*, tekstu napisanego przez Zbigniewa Herberta 29 listopada 1954 roku, a następnie umieszczonego w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (1957), całkowicie wyczerpały temat zaszyfrowanego poetyckiego przekazu twórcy, nie pozostawiając badaczom niczego do dodania. W istocie, szczegółowe, nierzadko obszerne analizy przywołanego utworu podejmują zagadnienia bardzo ważne – ponieważ odwołujące się do „przewodniego tematu" wiersza oraz do pierwszych skojarzeń czytelnika obcującego z Herbertowskim tekstem. Kwestie takie jak naród, ojczyzna, wspólnota, warunki przetrwania określonej zbiorowości czy też problem odpowiedzialności w naturalny sposób zajmują więc centralne miejsce w powstałych do tej pory odczytaniach *Substancji*. Niniejszy szkic nie ma na celu polemiki z dotychczasowymi interpretacjami, stanowi wszelako próbę uzupełnienia ustaleń poprzez osadzenie utworu w nowym kontekście interpretacyjnym.

W *Substancji* wydzielić możemy trzy segmenty tekstowe – każdy z nich tworzy inny obraz poetycki, reprezentujący odrębną kategorię. Jak zauważa Zofia Zarębianka, w przypadku pierwszej strofoidy mamy do czynienia z szeregiem anafor, występujących w funkcji zaprzeczonego ciągu wyliczeń odwołujących się do symbolicznych atrybutów państwa[1].

---

1 Z. Zarębianka, *Zbigniew Herbert w poszukiwaniu substancji narodu* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005, s. 238.

Ani w głowach które gasi ostry cień proporców
ani w piersiach otwartych poniechanych na rżysku
ani w dłoniach dźwigających zimne berło i jabłko
ani w sercu dzwonu
ani pod stopami katedry
nie zawiera się wszystko

Swą symboliczną reprezentację w wierszu znajduje zarówno władza świecka, jak i duchowna – obydwa wymiary „rządów" przedstawione są jednak w sposób schematyczny, nawiązujący do utrwalonych historycznie stereotypów – fakt ten podkreśla przywołana wcześniej badaczka, kładąc nacisk na to, iż w wierszu dochodzi do dyskredytacji owych symboli, do „bezlitosnej krytyki", wyrażonej poprzez zakwestionowanie faktycznego znaczenia przywołanych w *Substancji* emblematów[2]. O odrzuceniu sfery kultury symbolicznej – wraz ze wszystkimi atrybutami charakterystycznymi dla mitu narodowego, a więc znakami kojarzonymi z władzą, polityką, sztuką czy architekturą – pisze również w jednym ze swych szkiców Stanisław Stabro[3]. Rzeczywiście, ostatni wers zacytowanego powyżej fragmentu podważa istotność roli, jaką w porządku dziejów odgrywają emblematyczne reprezentacje władzy i historii narodu. Czy jednak w pełni jej zaprzecza? Wydaje się, że w *Substancji* wyrażona zostaje raczej niewystarczalność sfery symboliki – jej niezdolność do całościowego ujęcia istoty rzeczy, nie zaś jej całkowita bezużyteczność i bezwartościowość. Stwierdzenie, iż w czymś – w tym przypadku w stereotypowych reprezentacjach rządów świeckich i duchownych – „nie zawiera się wszystko", nie świadczy przecież o zupełnej pustce semantycznej prezentowanych w *Substancji* pojęć. W świetle tej hipotezy ostatni wers pierwszego segmentu utworu Herberta odczytywać należałoby raczej jako wyraz swoistej nieprzystawalności szeregu emblematów do tego, czego powinny być ekwiwalentem, a więc do konkretnej sfery rzeczywistości.

Możliwe jest także inne, konkretyzujące odczytanie pierwszej strofoidy wiersza, w którym każdemu elementowi poetyckiej sceny przypisuje się określoną treść. Głowy w cieniu proporców jednoznacznie kojarzą się tu z wojskiem. Fakt, iż owe głowy są „gaszone" przez chorągwie,

2 Tamże.

3 Zob. S. Stabro, *Poetycka idea narodu w „Substancji" Zbigniewa Herberta i w „Narodzie" Czesława Miłosza* [w:] *Portret z początku wieku…*, s. 221.

można zaś interpretować na wiele sposobów – od fizycznego półmroku, przez mentalne zaślepienie i bitewne uniesienie, aż do żołnierskiej śmierci, ujętej w metaforze „gaśnięcia". Podobne skojarzenia przynosi czytelnikowi wizja „poniechanych na rżysku piersi"[4]. „Zimne berło i jabłko" stanowią zaś, jak się wydaje, utrwaloną w tradycji metaforę państwa. Co ciekawe, Herbert częściowo powieli ten obraz w *Trenie Fortynbrasa* (SP), w usta bohatera wkładając słowa: „czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania / z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle". Ostatnia myśl, wyrażona w pierwszym segmencie *Substancji*, stanowi jednak zaprzeczenie tezy wygłaszanej przez tytułową postać *Trenu…* W kolejnym wersie wspomniane zostaje „serce dzwonu" – niewykluczone, iż jest to subtelna aluzja do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, w którym symbolem wielkości i potęgi narodu jest Dzwon Zygmunt. Ostatni obraz: to, co znajduje się pod ziemią, pod „stopami katedry", oznaczać może natomiast miejsce spoczynku dawnych władców. Wydaje się zatem, iż poeta, podsumowując ciąg wyliczeń słowami zaświadczającymi o niewystarczalności jego poszczególnych składowych, próbuje pozbyć się złudzeń – także tych opartych na patriotycznych ideałach. Cel stanowi tu dotarcie do istoty – nawet za cenę cierpienia. W kontekście treści wersu domykającego tę część *Substancji* ostateczny sens nie może być jednak jednoznaczny.

Analizując pierwszą z trzech partii tekstu autora *Pana Cogito*, powinniśmy zwrócić uwagę na jeszcze jedną ważną kwestię, która nie była poruszana w żadnej z opublikowanych dotychczas interpretacji wiersza. Prócz odniesień do władzy, wojny i polityki, a także prócz czynnika strukturalnego, czyli anaforycznej budowy *Substancji*, istnieje inne spoiwo, łączące pięć pierwszych wersów omawianego utworu. Mowa mianowicie o określeniach nawiązujących bezpośrednio do budowy ludzkiego ciała. Wers pierwszy przynosi ze sobą obraz g ł ó w, które „gasi ostry cień proporców", wers drugi – otwartych, rannych p i e r s i, wers trzeci – królewskich d ł o n i, dzierżących insygnia władzy, wers czwarty – wizję dolnych partii katedry, nazywanych metaforycznie jej s t o p a m i. To – z pozoru nieistotne i błahe – spostrzeżenie zaczyna intrygować

4 Fragment ten zdaje się również dobrze korespondować z innym utworem Herberta, zatytułowanym *Pożegnanie września* z debiutanckiego tomu *Struna światła*. Tu także mamy do czynienia z wizją poległych żołnierzy – „płasko przyszytych do wrzosowisk".

odbiorcę poetyckiego komunikatu, jeśli ten uprzednio uświadomi sobie fakt, iż jednym z głównych tematów rozważań podmiotu lirycznego *Substancji* jest współistnienie dwóch wymiarów natury ludzkiej – jej aspektu czysto fizjologicznego oraz duchowego (czy też aksjologicznego), odwołującego się do sfery wartości wykraczających poza determinowany biologicznie instynkt przetrwania. Nie wydaje się możliwe, aby takie nagromadzenie wyrazów nazywających części ciała człowieka było dziełem przypadku – należy więc traktować ten zabieg autorski jako poetyckie preludium do dalszych rozważań osoby mówiącej w wierszu.

Przyjrzyjmy się zatem drugiej strofoidzie *Substancji*:

> ci którzy toczą wózki po źle brukowanym przedmieściu
> i uciekają z pożaru z butlą barszczu
> którzy wracają na ruiny nie po to by wołać zmarłych
> ale aby odnaleźć rurę żelaznego piecyka
> głodzeni – kochający życie
> bici w twarz – kochający życie
> których trudno nazwać kwiatem
> ale są ciałem
> to jest żywą plazmą
> dwoje rąk do zasłaniania głowy
> dwoje nóg szybkich w ucieczce
> zdolność zdobywania pokarmu
> zdolność oddychania
> zdolność przekazywania życia pod murem więziennym

Posługując się słowami Zofii Zarębianki, możemy stwierdzić, iż zacytowany powyżej fragment odnosi się do obrazu egzystencji zredukowanej do wymiaru biologicznego, a ujętej w serii migawkowych, urywanych i chaotycznych scen[5]. O biologicznym wymiarze wspólnoty w kontekście powyższej partii *Substancji* wspomina również Józef Maria Ruszar, w jednym ze swych szkiców pisząc:

> chociaż nie ma wątpliwości, która strona Janusowego oblicza narodu jest bliższa poecie, to – zauważmy – nie ma krzty pogardy dla biologicznego wymiaru wspólnoty. Jest współczucie, odrobina ironii przełamanej wyrozumiałością, a przede wszystkim zrozumienie dla konieczności fizycznego trwania, by możliwe było istnienie duchowe[6].

5 Zob. Z. Zarębianka, *Zbigniew Herbert…*, s. 239.

6 J.M. Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004, s. 46–47.

Owa „żywa plazma", to jest grupa reprezentantów narodu kierująca się niemal wyłącznie pierwotnymi instynktami, sytuująca się tym samym po stronie natury, biologii, rzeczywiście nie jest w *Substancji* obiektem surowej krytyki. Herbert nie odrzuca tej sfery ludzkiego funkcjonowania, zdaje sobie bowiem sprawę, że to ona gwarantuje narodowi przetrwanie i – paradoksalnie – umożliwia mu rozwój duchowy, opierający się na systemie wyższych wartości. Można zatem powiedzieć, iż mamy tu do czynienia z pewnym rodzajem poetyckiego „przyzwolenia" – akceptacji biologicznego wymiaru człowieczeństwa, choć podszytej subtelną ironią. Ów brak pogardy wobec naturalnych instynktów, o którym pisze autor *Stróża brata swego…*, niekiedy był przyczyną nieporozumień i niejasności. Już Stanisław Barańczak w *Uciekinierze z Utopii* zwracał uwagę na szereg błędnych odczytań *Substancji*, którą krytyka nierzadko interpretowała jako wyraz całkowitej solidarności z bohaterami „kochającymi życie", „apologię antyheroizmu społecznej »żywej plazmy«" oraz „jednoznaczną aprobatę szwejkowskiej umiejętności przeżycia i urządzenia się"[7]. W kontekście powyższych ustaleń wydaje się to nieporozumieniem.

W opozycji do „żywej plazmy" z drugiego segmentu tekstowego *Substancji* wprowadzony zostaje obraz „pięknych umarłych". Tych, których egzystencja nie ogranicza się do determinowanych biologicznie odruchów, mających zagwarantować przetrwanie:

giną ci
którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy
ale jest ich na szczęście niewielu
naród trwa
i wracając z pełnymi workami ze szlaków ucieczki
wznosi łuk triumfalny
dla pięknych umarłych

W trzeciej i ostatniej strofoidzie utworu podmiot liryczny po raz pierwszy przywołuje wizję tych, którzy „kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy". Wszelako już początkowy wers cytowanej powyżej partii

7 Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 98, 166, 167. Wskazując na błędne odczytania, Barańczak skupia się na interpretacjach Janusza Maciejewskiego (*Poeta dnia dzisiejszego*, „Tygodnik Kulturalny" 1972, nr 19; *Poeta moralnej odpowiedzialności. O poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Lektury i problemy*, oprac. J. Maciejewski, Warszawa 1976) oraz Zbigniewa Bieńkowskiego (*W obronie gliny ludzkiej*, „Nowe Książki" 1967, nr 5).

wiersza „przepowiada" tej części wspólnoty śmierć. Nie ma tu miejsca na nadzieję i wiarę w ocalającą moc tego, co nazywa się wartościami wyższymi – moralnymi czy duchowymi. W *Substancji* czynnikiem gwarantującym dalsze istnienie narodu jest instynkt samozachowawczy człowieka. Czy fakt ten ma jednak decydować o wyższości biologicznego wymiaru ludzkiej egzystencji nad jej duchowym obliczem? Do takich wniosków mogłoby doprowadzić zbyt dosłowne potraktowanie końcowego fragmentu utworu – w szczególności zaś sformułowania „na szczęście", użytego przez osobę mówiącą w wierszu w kontekście znikomej liczby „pięknych umarłych". Stanisław Barańczak o wyrażeniu tym pisze w następujący sposób:

> zwrot „na szczęście" jest ironiczny. Wiemy to wszakże prawie wyłącznie dzięki temu, że znajomość innych wierszy Herberta pozwoliła nam już skonstruować na nasz czytelniczy użytek portret autora wewnętrznego tej poezji – moralisty, który nie byłby w stanie przyjąć za swój własny pogląd zasady przeżycia za wszelką cenę. W obrębie natomiast samego wiersza niemal nic nie dostarcza nam dostatecznego dowodu istnienia ironii[8].

O ile nie ulega wątpliwości fakt, iż autor, wykorzystując w *Substancji* powszechnie stosowane sformułowanie „na szczęście", posłużył się mechanizmem poetyckiej ironii, o tyle z drugą częścią tezy badacza można by polemizować. Wydaje się bowiem, iż tekst zawiera co najmniej kilka poetyckich wskazówek, które mogą naprowadzić czytelnika na właściwą ścieżkę interpretacyjną.

Po pierwsze, sam Barańczak zauważa, iż końcowa, dyskretna wzmianka o „pełnych workach", dźwiganych przez miłośników „tłustych zapachów", przynosi jednoznaczne skojarzenia, które nie pozostawiają złudzeń co do ironicznego wydźwięku utworu[9]. Po drugie, również określenie „szlaki ucieczki" ma zdecydowanie negatywne konotacje: uciekinier częstokroć utożsamiany bywa z osobą pozbawioną honoru, tchórzliwą i słabą, sama ucieczka zaś zazwyczaj przywodzi na myśl postawę antyheroiczną, klęskę i hańbę. Po trzecie, wydaje się, że także upodobanie do „tłustych zapachów" w żadnym stopniu nie stanowi powodu do dumy. Zofia Zarębianka, odnosząc się do tegoż epitetu, stwierdza wprost: „Użyte sformułowanie […] jest na tyle nieprzyjemne,

8 S. Barańczak, *Uciekinier*…, s. 166–167.

9 Tamże, s. 167.

że może wyrażać sympatię dla racji tych, których serca strzegą wartości innych niż biologiczne przetrwanie"[10]. Po czwarte, już sama nazwa „żywa plazma" jest w pewnym sensie degradująca, oznacza bowiem coś bezkształtnego i nieokreślonego[11]. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, iż poeta wizję owej amorficznej plazmy skontrastował z obrazem kwiatu, w tradycji symbolizującego między innymi piękno, wdzięk, cnotę, szlachetność czy ludzką duszę[12]. Wreszcie po piąte, początkowa partia *Substancji* zawiera zarówno ciąg odniesień do władzy, wojny czy polityki, jak i – co zostało już zasygnalizowane – szereg nazw definiujących części ludzkiego ciała, a więc nawiązujących do sfery biologii. W tym kontekście nowego znaczenia nabiera ostatni wers pierwszej strofoidy, głoszący „niewystarczalność" zarówno stereotypowych emblematów władzy, jak i biologicznego wymiaru egzystencji.

Jeśli uwzględnimy wszystkie wskazówki interpretacyjne zawarte w samym tekście *Substancji*, a ponadto będziemy mieć na uwadze cały dorobek poetycki Herberta, oczywiste wyda się, iż podmiot liryczny – mimo zrozumienia dla naturalnej żądzy przetrwania – opowiada się po stronie „pięknych umarłych".

Pozostaje nam odpowiedzieć na istotne pytanie: czym jest tytułowa „substancja"? Możliwe są dwa sposoby rozumienia tego pojęcia. Według pierwszego z nich „substancję" należałoby – na zasadzie skojarzenia – utożsamić z „żywą plazmą", a więc ze wspólnotą tych, którzy za wszelką cenę walczą o przetrwanie. Za taką interpretacją przemawia fakt, iż w polszczyźnie obecny jest frazeologizm „substancja narodowa", którego źródła upatrywać należy w retoryce charakterystycznej dla II Rzeczpospolitej, a który oznaczać miał siłę populacji[13]. Przed wyciągnięciem ostatecznych wniosków warto jednak zauważyć, iż Herbert użył tego określenia w znaczeniu synonimicznym do słowa „esencja":

10 Zob. Z. Zarębianka, *Zbigniew Herbert…*, s. 241.

11 Zob. *Plazma* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, http://sjp.pwn.pl/sjp/plazma;2500943.html [dostęp: 27.09.2015].

12 Zob. W. Kopaliński, *Kwiat* [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 184–186.

13 Warto zaznaczyć, iż frazeologizm ów stanowi pokłosie przeniesienia myśli Darwinowskiej na grunt nauk społecznych oraz rozpatrywania pojęcia narodu w kontekście koncepcji walki o byt.

istota – najważniejsza część czegoś[14]. W świetle tego spostrzeżenia zasadny byłby więc drugi sposób odczytania sensu tytułu wiersza: być może ową „substancją" – kwintesencją narodu i rdzeniem ludzkości – są ci, którzy „kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy" i na których cześć ocalały naród wznosi łuk triumfalny. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż w opinii poety do pełni człowieczeństwa potrzeba nam czegoś, co wykraczałoby poza rządzący się swoimi surowymi prawami świat przyrody…

Herbertowski pogląd na dwuwymiarowość natury ludzkiej – jej aspekt biologiczny i duchowy – ma wiele wspólnego z tezami głoszonymi przez Romana Ingardena. Fakt ten wydaje się niezwykle interesujący, zwłaszcza że autor *Struny światła* był w latach 40. słuchaczem wykładów otwartych polskiego filozofa. Bezpośredniego wpływu myśli Ingardenowskiej na późniejszą twórczość Herberta nie można zatem wykluczyć.

Zofia Majewska, autorka szkicu biograficznego *Książeczka o Ingardenie*, o głównych nurtach antropologii filozofa pisze w następujący sposób:

> Jeden z najistotniejszych rysów Ingardenowskiej antropologii stanowi akcentowanie podejmowanych przez człowieka zadań kulturotwórczych. Badania dotyczące człowieka szły dwoma torami: ontologicznym (głównie w *Sporze o istnienie świata*) i kulturoznawczym. Na tę drugą drogę wkroczył w niewielkich szkicach opublikowanych w *Książeczce o człowieku*. Człowiek jest istotą duchowo-cielesną. Żyje on na granicy dwóch światów – przyrodniczego i kulturowego. Fakt ten powoduje cały szereg napięć w jego życiu. I tylko o tyle człowiek staje się człowiekiem, o ile uda mu się przekroczyć barierę życia zwierzęcego i wytworzyć własny, odmienny od przyrodniczego świat. Tworzy świat kultury i nadaje sobie aspekt człowieczeństwa[15].

Z punktu widzenia interpretacji utworu *Substancja* najważniejszym kontekstem wśród dzieł Ingardena wydaje się rozdział *Człowiek i jego rzeczywistość*. Filozof, opierając się na licznych przykładach z dziedziny sztuki, nauki i literatury, podejmuje w nim temat kulturotwórczego wymiaru człowieczeństwa.

> Człowiek tym się mianowicie m.in. odróżnia od zwierząt, że nie tylko opanowuje przyrodę w granicach bez porównania szerszych, niż to jest dostępne dla zwierząt,

14 Zob. Z. Zarębianka, *Zbigniew Herbert…*, s. 236. Por. także *Substancja* [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, http://sjp.pwn.pl/sjp/substancja;2576488.html [dostęp: 27.09.2015].

15 Z. Majewska, *Książeczka o Ingardenie. Szkic biograficzny*, Lublin 1995, s. 82–83.

> a nawet ją przekształca i przystosowuje do swych potrzeb i wymogów, ale nadto – i w tym leży rys jego istoty – że wytwarza sobie pewną zupełnie nową rzeczywistość lub, jakby może ktoś chciał powiedzieć, *quasi*-rzeczywistość. Raz wytworzona, stanowi ona potem znamienny składnik otaczającego go świata. […] ciekawe i istotne jest właśnie to, że człowiek nie zadowolił się wytwarzaniem jedynie narzędzi pożytecznych dla jego funkcji czysto biologicznych, lecz już na poziomie okresów „przedhistorycznych" zaczął wytwarzać różne przedmioty z czysto fizyczno-biologicznego punktu widzenia mało lub zgoła niepożyteczne, a jednak potrzebne dla niego i dla jego życia psychicznego, przedmioty stanowiące nie tylko objaw wyładowania się pewnych jego sił duchowych, ale zarazem bogacące niezmiernie świat, w którym żyje[16].

Warto podkreślić, iż koncepcja Ingardena wyróżnia się na tle ówczesnej, podarwinowskiej myśli politycznej[17]. Według filozofa o wartości człowieka oraz jego przewadze nad pozostałymi istotami żywymi decyduje fakt, iż jest on w stanie przekroczyć *stricte* biologiczny wymiar egzystencji. Swe rozważania Ingarden popiera głównie przykładami estetycznych wytworów ludzkiej działalności (między innymi dzieła sztuki, twórczość literacka). W Herbertowskiej *Substancji* z kolei jedyną wzmianką, którą czytelnik może odnieść do świata literatury i sztuki, jest zamiłowanie „umarłych" do „pięknych słów". Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na podobieństwo występujące w warstwie językowej wiersza, a podkreślające związek „umarłych" z owymi „słowami" (reprezentatywnymi dla świata literatury i sztuki). Zarówno „słowa", jak i „umarli" określa w tekście przymiotnik „piękny". Fakt ten umacnia relację między dwoma elementami poetyckiego obrazu, czyniąc ją wyraźniejszą i łatwiej dostrzegalną. Wątek przewodni stanowi jednak w wierszu problem obecności wyższych wartości (duchowych, moralnych) w ramach życia społecznego. Obie kwestie nie są wszelako rozbieżne – warto zauważyć, że także potrzeba kreowania nowej rzeczywistości estetycznej stanowi dowód na to, iż człowiek nie może ograniczać swej egzystencji wyłącznie do wymiaru biologicznego.

16 R. Ingarden, *Człowiek i jego rzeczywistość* [w:] tegoż, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1973, s. 29–32.

17 Myśl Ingardena, w przeciwieństwie do ujęcia reprezentowanego przez endeków i komunistów, kładła główny nacisk na duchowy, nie zaś biologiczny wymiar człowieczeństwa, akcentując wagę aspektu kulturotwórczego w kształtowaniu się społeczeństwa i narodu.

Ingarden przedstawia wizję świata pozbawionego jakichkolwiek przejawów twórczej działalności: dzieł sztuki, teorii naukowych i filozoficznych, instytucji publicznych i tym podobnych – taka rzeczywistość byłaby zdaniem filozofa nie tylko uboższa i wynaturzona sama w sobie, lecz także stałaby się powodem zubożenia i wynaturzenia ludzkiej natury[18].

> Ludźmi jesteśmy przez to, że żyjemy w pewnym sensie „ponad stan", że ponad wszystko, co nam jest potrzebne do utrzymania naszego fizjologicznego życia i jego mniejszej lub większej pomyślności, stwarzamy pewne „rzeczy", luksus dla życia fizjologicznego stanowiące, ale niezbędne dla nas na to, żebyśmy przyjemności i przykrości tego życia znosić chcieli i żebyśmy zadośćuczynili godności naszej wewnętrznej, bez której w ogóle żyć byśmy nie zdołali. Jesteśmy ludźmi przez to, że przerastamy warunki biologiczne, w jakich znaleźliśmy się, i że na ich podłożu budujemy nowy, odmienny świat[19].

Podobieństwa między poetycką myślą Herberta, wyrażoną w *Substancji*, a antropologicznym ujęciem Ingardena są wyraźnie zauważalne. W „konflikcie" między naturą i kulturą, ciałem i duszą obaj zajmują podobne stanowisko. Żaden z nich nie odrzuca biologicznego wymiaru ludzkiej egzystencji, mając jednocześnie świadomość, że to, co decyduje o prawdziwym człowieczeństwie, wykracza poza spektrum pierwotnych instynktów, gwarantujących jednostce fizyczne przetrwanie.

Wszelako niezmiernie trudno jednoznacznie ustalić, czy i w jakim stopniu filozofia Ingardena wpłynęła na omawiany tu aspekt twórczości Zbigniewa Herberta. Być może zbieżność poglądów jest jedynie konsekwencją przynależności obu myślicieli do świata inteligencji, któremu kultura i sztuka były zazwyczaj wyjątkowo bliskie. Jednakże podobieństwa przekonań są na tyle duże i łatwo dostrzegalne, że możemy przyjąć, iż ich obecność stanowi wynik – świadomej lub podświadomej – inspiracji, której źródłem były tezy głoszone przez krakowskiego filozofa.

Bibliografia podmiotowa:

Ingarden R., *Człowiek i jego rzeczywistość* [w:] R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1973.

18 Zob. R. Ingarden, *Człowiek…*, s. 32, 33.

19 Zob. tamże, s. 38.

Bibliografia przedmiotowa:

Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
Bieńkowski Z., *W obronie gliny ludzkiej*, „Nowe Książki" 1967, nr 5.
Kopaliński W., *Kwiat* [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
Maciejewski J., *Poeta dnia dzisiejszego*, „Tygodnik Kulturalny" 1972, nr 19.
Maciejewski J., *Poeta moralnej odpowiedzialności. O poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Lektury i problemy*, wyb., oprac. J. Maciejewski, Warszawa 1976.
Majewska Z., *Książeczka o Ingardenie. Szkic biograficzny*, Lublin 1995.
Plazma [w:] *Słownik języka polskiego* PWN, http://sjp.pwn.pl/sjp/plazma;2500943.html [dostęp: 27.09.2015].
Ruszar J.M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.
Stabro S., *Poetycka idea narodu w „Substancji" Zbigniewa Herberta i w „Narodzie" Czesława Miłosza* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.
Substancja [w:] *Słownik języka polskiego* PWN, http://sjp.pwn.pl/sjp/substancja;2576488.html [dostęp: 27.09.2015].
Zarębianka Z., *Zbigniew Herbert w poszukiwaniu substancji narodu* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.

Beata Garlej

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Emocjonalny wymiar konkretyzacji estetycznej w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*

Koncepcja konkretyzacji estetycznej jest nierozerwalnie związana z istotnymi elementami estetyki Romana Ingardena, takimi jak: koncepcja sposobu istnienia i schematyczności dzieła sztuki; koncepcja przeżycia estetycznego rozumianego jako złożony (wielofazowy) i aktywny proces obcowania z dziełem; fundamentalne dystynkcje wprowadzone przez Ingardena: odróżnienie dzieła sztuki jako tworu schematycznego od przedmiotu estetycznego, wartości artystycznych od wartości estetycznych oraz konsekwentna krytyka subiektywizmu i relatywizmu estetycznego w dziedzinie wartościowania sztuki[1].

Słowa Bohdana Dziemidoka poświęcone Ingardenowskiemu pojęciu konkretyzacji estetycznej zespolone są z refleksją na temat filozofii ucznia Edmunda Husserla w ogóle, którą to wyrazili Andrzej J. Nowak oraz Leszek Sosnowski:

> Roman Ingarden z pewnością nie należy do heraklitejskiej linii „filozofów ciemnych". Jego myśl wywodzona jest zwykle w sposób klarowny i konsekwentny, jakkolwiek obciążony pewną meandrycznością, charakterystyczną dla opisowego, unaoczniającego stylu refleksji fenomenologicznej. Nie to jednak stanowi „pierwszą" trudność, przed którą staje badacz jego dorobku. Wiąże się ona z czymś innym, co skądinąd stanowi zaletę filozofii Ingardena – z jej systemowym charakterem. […] jego system filozoficzny nie jest – by odwołać się do Ingardenowego właśnie pojęcia – całością sumatywną. Jest to raczej całość organiczna rozmaitych, ściśle ze sobą splecionych, zrośniętych wątków[2].

---

1 B. Dziemidok, *Konkretyzacja estetyczna* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 138.

2 A.J. Nowak, L. Sosnowski, *Wstęp* [w:] *Słownik pojęć…*, s. v. Do zarzutów radykalizmu oraz aprioryzmu – które częstokroć już same w sobie, jako kwalifikacje jakościowo-oceniające (radykalna, aprioryczna), uznawane są za wyznaczniki Ingardenowskiej teorii budowy dzieła literackiego – odniósł się i rzecz skomentował Andrzej Stoff (zob. tenże, *Spór o adresatkę „Rozłączenia" Juliusza Słowackiego oraz zagadnienie*

O cesze tej – „ściśle ze sobą splecionych, zrośniętych wątków" – zaświadcza także koncepcja konkretyzacji estetycznej. Nie sposób w tym miejscu szczegółowo naświetlić poszczególne jej prawidła[3], nie to jest bowiem celem moich rozważań. Tytuł, w jaki zostały ujęte, przybrał postać odsyłającą wyłącznie do wybranego aspektu, stanowiącego zaledwie wycinek tej, jakże nośnej pojęciowo i świetnie znanej filozofom, estetykom, badaczom spuścizny Ingardena, koncepcji. Wymiar konkretyzacji estetycznej, o którym będzie obecnie mowa, w sposób szczególny dotyczy dzieł literackich genologicznie reprezentujących określony rodzaj: jest nim oczywiście liryka. Celem, jaki zatem sobie stawiam, jest teoretyczne przybliżenie, dookreślenie tego aspektu Ingardenowskiej konkretyzacji estetycznej, który realizację praktyczną, liryczną znalazł w wierszu Zbigniewa Herberta zatytułowanym *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (ENO)[4]. Pozwoli to udzielić odpowiedzi na pytanie, czy – a jeśli tak, to – i w jakim stopniu emocjonalność wpisana w dzieła poetyckie rzutuje na konkretyzację czytelnika; jakiego rodzaju utwory liryczne szczególnie silnie ją ewokują i ostatecznie: co wymiar ten mówi o naszym czytelniczym odbiorze liryki czy literatury w ogóle? Koncepcja Ingardena zostanie tym samym poddana pewnego rodzaju weryfikacji, ale nie tylko: będzie dookreślona, uszczegółowiona poprzez odniesienie się do tego rodzaju problematyki, która „dla samej teorii literatury nie jest […] nigdy głównym przedmiotem rozważań; o ile jest jeszcze uprawniona przez praktykę historyka literatury i praktykę

wielowykładalności utworu w świetle Ingardenowskiej koncepcji miejsc niedookreślenia [w:] *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. A. Stoff, Toruń 2001, s. 114–115).

3 Zainteresowanego czytelnika odsyłam do odpowiednich fragmentów własnej publikacji książkowej, gdzie pojęcie to omawiałam w odniesieniu do tego wymiaru budowy dzieła sztuki literackiej, jaką jest warstwowość (zob. B. Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015, a zwłaszcza fragment rozdz. I. *Warstwowa budowa dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena – prezentacja teorii*, s. 51–54 oraz fragment domykający rozdz. IV. *Konsekwencja koncepcji warstwowości dzieła sztuki literackiej: konkretyzacja estetyczna*, s. 222–229).

4 O tym, że Zbigniew Herbert uczęszczał na wykłady prowadzone przez Romana Ingardena, wzmiankuje Józef Maria Ruszar (zob. tenże, *Od redaktora, Herbert – twórca i filozof* [w:] *Pojęcia kiełkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 35, a dokładnie przypis 29. Por. K. Wojtkowska, *„Stołek". Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta* [w:] *Pojęcia kiełkujące…*, s. 57).

interpretacyjną, o tyle znajduje się raczej na marginesie zainteresowań teoretyka literatury"[5], a mam tutaj na myśli emocjonalny wymiar (skonkretyzowanej) literatury, poezji.

Podstawą, źródłem wyróżnienia konkretyzacji estetycznej było dla Ingardena przekonanie, że literackie przedmioty intencjonalne charakteryzują się niezbywalną właściwością reprezentatywną dla ogółu przedmiotów artystycznych, którą filozof sprowadził do pojęcia: „schematyczność". Fenomenolog, domykając szkic właśnie tej kategorii poświęcony, stwierdzał:

> Dzieło literackie, a m.in. także dzieło sztuki literackiej jest tworem pod wieloma względami schematycznym i że schematyczność ta należy do tych istotnych rysów jego budowy. Ma ona wielkie znaczenie dla różnych funkcji artystycznych dzieła. Wykrycie jej sprawia zarazem, że trzeba odróżnić między s a m y m d z i e ł e m sztuki literackiej – jako przedmiotem artystycznym – a jego estetyczną k o n k r e t y z a c j ą, jako przedmiotem estetycznym[6].

W kolejnym, zatytułowanym *Dzieło literackie i jego konkretyzacje,* sformułowana zostaje lapidarna definicja interesującej nas kategorii: „Tę to całość, w której dzieło występuje w uzupełnieniach i przekształceniach poczynionych przez czytelnika podczas czytania, nazywam k o n k r e t y z a c j ą dzieła literackiego"[7]. Dwa następne zdania stanowią rozwinięcie tejże definicji. Okazuje się, że – zdaniem Ingardena – właściwością konkretyzacji jest specyficzne wyjście „poza to, co znajduje się w samym dziele", a co ustanawia „oś czy szkielet konkretyzacji". Jest to fakt o tyle doniosły, że pozwalający nie tylko odróżnić konkretyzację od intencjonalnego przedmiotu artystycznego, lecz przede wszystkim naświetlający specyfikę jej samej; tego, co tylko i niepodzielnie dlań charakterystyczne: „Przez to konkretyzacja może dostarczyć czytelnikowi takich danych i wywołać w nim takie wzruszenia i inne reakcje psychiczne, jakich by mu samo dzieło – gdyby jako nagi szkielet mogło mu być dostępne – nigdy nie mogło dać"[8]. Tym sposobem filozof nadaje

5 M. Januszkiewicz, *Emotywny wymiar dzieła literackiego* [w:] tegoż, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 197–198 (cytat podaję w wersji nieznacznie zmodyfikowanej gramatycznie).

6 R. Ingarden, *Schematyczność dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000, s. 68.

7 R. Ingarden, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje* [w:] tamże, s. 70.

8 Tamże, s. 70.

jej miano „wypływu spotkania się dwu różnych czynników: samego dzieła i czytelnika”[9]. Zatrzymajmy się na chwilę w tym miejscu i oddajmy głos badaczowi, który – jako jeden z nielicznych teoretyków literatury – nie tylko wskazał na brak, lecz i podkreślił sensowność prowadzenia refleksji z zakresu związków literatury i uczuć, emocji, jakich jest ona nośnikiem. Swoje upomnienie w tej kwestii sformułował właśnie w kontekście myśli Ingardena:

> Emocjonalny wymiar literatury winien być uchwycony w odniesieniu do – z jednej strony – samego tekstu, z drugiej zaś – do czytelnika. Oba te odniesienia znajdują swoje trwałe uzasadnienie na gruncie literaturoznawstwa rozwijanego przez Romana Ingardena. Uczucia, rozpatrywane na poziomie dzieła literackiego, uznać należy za niezbywalnie przysługujące mu jakości, które możemy obiektywnie wskazać, nie wykraczając poza językowy charakter dzieła pojmowanego jako wytwór (artystyczny) [wyróżnienie – B.G.]. Z kolei czytelnik (interpretator) jest, po pierwsze, tym, za sprawą którego owe jakości zyskać mogą swoją pełnię w procesie konkretyzacji poszczególnych warstw utworu i przeżyciu estetycznym; po drugie zaś, nie wolno nam zapomnieć, że literatura *ex definitione* – jak dowodzą już tego teoretyczno-literackie refleksje starożytnych (od Pitagorasa, przez Platona, Arystotelesa, po Horacego) nabiera swego znaczącego charakteru również przez skutki (także emocjonalne), jakie wywołuje ona w odbiorcach[10].

Należy zapytać, czy stwierdzenie, jakoby uczucia stanowiły „niezbywalnie przysługujące mu [dziełu – B.G.] jakości”, nie jest czasem nadinterpretacją twierdzeń fenomenologa?[11] Nim jednak skupimy się na odbiorcy i jego konkretyzacji, proponuję zatrzymać się choć na moment przy zagadnieniu samego twórcy, autora dzieła.

W tekście *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego* Andrzej Stoff zwraca uwagę na to, że

> twórca jest uczestnikiem kultury; to żywy człowiek, a nie „podmiot czynności twórczych”, zaświadcza przed nami i dla nas swoje myśli i upodobania, ale także sprawność w zakresie techniki literackiej. Pretenduje do roli Autora, która jest kulturowo uwarunkowanym uzasadnieniem wystąpienia ze słowem wobec innych ludzi. Otwiera to także dyskusję o wartościach: jeżeli problematykę kompozycyjną da się zamknąć, wyczerpać w kategoriach czysto warsztatowych, mamy do czynienia z literaturą stereotypów artystycznych i myślowych; im

9 Tamże. Cytat zmodyfikowany gramatycznie – B.G.

10 M. Januszkiewicz, *Emotywny wymiar…*, s. 199.

11 Kwestia ta omówiona zostanie w dalszym toku rozważań, z których jednakowoż jasno wynika, iż mamy tu w istocie do czynienia z nadinterpretacją.

> bardziej istotne stają się w kompozycji kwestie filozoficznego uzasadnienia tego, co przedstawione, a nawet samych jakości literackich, tym większą możemy mieć pewność, że poprzez utwór obcujemy z kimś, kto ma o świecie coś istotnego do powiedzenia, kto literaturę traktuje jako poważny dialog z czytelnikami[12].

Personalistyczny charakter kompozycji, jaki został tutaj zaakcentowany, odsyła do tej skądinąd oczywistej myśli, iż

> sztuka […] daje wyraz nie tylko uczuciom osób przedstawionych w powieści czy na obrazie, ale także uczuciom samego artysty, powieściopisarza czy malarza. Otóż w ekspresji uczuć artysty powraca ta sama dwoistość. W dziełach jego ujawniają się zarówno jego aktualne przeżycia, przejściowe smutki i radości, gniewy i zachwyty, jak też jego ogólna postawa uczuciowa wobec świata i ludzi. W liryce bywa więcej pierwszej ekspresji, w epice – drugiej[13].

Płaszczyzna aksjologiczna aktywizowana już w momencie przyjmowania przez autora takich, a nie innych rozwiązań kompozycyjnych tworzonego przedmiotu artystycznego wiąże się w ten sposób z tak zwaną „emocjonalną stroną reakcji na wartość"[14]. I choć, jak zaznacza Władysław Stróżewski, „podmiotowa reakcja na wartość" nie jest czymś, co objaśniałoby samo pojęcie wartości czy też dookreślało je obiektywnie, to jednak niezaprzeczalnie dzieło sztuki, przedmiot artystyczny „ma w sobie jakąś możność (*potentia*) oddziaływania, moc poruszania naszej emocjonalności"[15]. Niewątpliwie do jej wyzwalania w sposób szczególny predysponowana jest liryka. Świadectwo temu daje między innymi refleksja Władysława Tatarkiewicza, który charakteryzując trzecią grupę przeżyć estetycznych, pisał o istnieniu również

> tych, w których przeważa czynnik emocjonalny. Występują one najwyraźniej wobec poezji lirycznej. Terminologia bywa stosowana ta sama, co wobec przeżyć

---

12 A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego* [w:] *Kompozycja dzieła literackiego*, red. A. Stoff, Toruń 2004, s. 19.

13 W. Tatarkiewicz, *Ekspresja i sztuka* [w:] tegoż, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 121.

14 Korzystam tu ze sformułowania zaczerpniętego z: W. Stróżewski, *W poszukiwaniu istoty wartości* [w:] tegoż, *Logos, wartość, miłość*, Kraków 2013, s. 65. Sam Ingarden podkreśla, iż dopiero w konkretyzacji buduje się „efektywnie wartość estetyczna, która w dziele samym jest przez jego składniki jedynie wyznaczona, i to tylko zawsze z pewnym przybliżeniem, z pozostawieniem pewnej sfery dopuszczalnej zmienności" (R. Ingarden, *Dzieło literackie…*, s. 77).

15 W. Stróżewski, *W poszukiwaniu…*, s. 66.

> tamtych: estetyk mówi i tu o postawie „estetycznej", laik o wierszu „pięknym". Jednakże tu znów przeżycia są natury odmiennej. Wprawdzie jest i tu pewien materiał dany zmysłom – wiersz, który słyszę lub który czytam – jest to wszakże tylko punkt wyjścia przeżycia. Forma przedmiotu zmysłowo danego nie jest tu już czynnikiem decydującym, a w każdym razie nie jest jedynym. Ale nie jest nim także samo znaczenie wiersza. Czytelnik musi jego słowa zrozumieć; ale słowa zrozumiane wywołują skojarzenia, obrazy, wspomnienia; świadomość człowieka, który słucha lub czyta wiersze, wybiega poza to, co mu dane jest do słyszenia i widzenia, i to, co przeżywa, wywodzi się zarówno z wiersza, jak i z jego wspomnień osobistych. I właśnie dlatego może go opanować wzruszenie silniejsze niż to, które występuje przy bezosobistej postawie estetycznej. […] Przeżycie jest tu bardziej złożone, bardziej subiektywne, osobiste, przypadkowe, nieprzewidzialne, nieobliczalne[16].

Jak zauważa Piotr Schollenberger:

> Słowa są w rzeczywistości spontaniczną odpowiedzią świadomości na płynące od rzeczy pobudzenie. […] Słowa w swej funkcji poetyckiej niosą w sobie rzeczy: „kiedy poeta przywołuje morze, morze już tu jest, czujemy to: nie tak, jak dla kogoś, kto chciałby się w nim wykąpać lub poznać jego współrzędne geograficzne, nie jako idea, jakby to było w wypadku języka prozy, ani nie jako obecność materialna, lecz jest tutaj we własnej osobie, jako obecność afektywna, według własnej prawdy, którą jedynie sztuka może odkryć"[17].

Wydaje się, że właśnie tego rodzaju prawidłowość odsłania przed czytelnikiem również *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (ENO) Herberta.

Trójdzielny wiersz otwiera część, w której z detalami autor lirycznie ukonkretnia dwa przedmioty: „pióro z drewnianą obsadką / pokryte farbą lub chrupkim lakierem" oraz atrament, czyli „wielmożny pan inkaust". Część drugą poeta poświęca z kolei tylko jednemu przedmiotowi – lampie. I nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby Herbert poprzestał wyłącznie na ich szczegółowym opisie. W ślad za słowem, które ukonkretnia tutaj przedmiot, podąża jednak historia: na początku aktualizowane są momenty, okoliczności pierwszego zetknięcia się z nimi tego, dzięki któremu czytelnik może je postrzegać[18]. Zyskujemy

16 W. Tatarkiewicz, *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* [w:] tegoż, *Droga…*, s. 84–85.

17 P. Schollenberger, *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Warszawa 2014, s. 73–74. Autor przywołuje tutaj fragment rozważań zamieszczonych w *Le Poétique* M. Dufrenne'a (zob. tenże, *Le Poétique*, Paris 1963, s. 187).

18 Jak podkreśla Wojciech Kudyba: „W opracowaniach poświęconych wierszowi natrafimy na ważne spostrzeżenie, że doświadczenie to ukazane jest w podwójnej

więc ogląd „żydowski[ego] sklepik[u] – skrzypiące schodki dzwonek u drzwi oszklonych", gdzie wybrane zostało pióro; dalej zobrazowana zostaje nabyta „w pudełku sklepikarza" srebrna stalówka – na tamtą jedną chwilę będąca „jak czekająca […] ryba / w ławicy innych ryb". „Doświadczanie czegoś to nie – jak mawiał Ingarden – bierne »wgapianie się« w przedmiot, lecz niejako »prowokowanie« go, by się otworzył, ukazał swe tajemnice, maksymalnie odsłonił się pod każdym względem"[19]. W elegii Herberta mocą szczególnej, lirycznej prowokacji twórcy przybliżone zostają właściwości przedmiotów, które nadto odsłaniają tajemnice w nich samych mające swe ugruntowanie:

atramencie
wielmożny panie inkauście
[…]
schnący długo
rozważny
i cierpliwy bardzo
przemienialiśmy ciebie
w Morze Sargassowe
topiąc w mądrych głębinach
bibułę włosy zaklęcia i muchy

Zabieg tego rodzaju pozwala wydobyć status przedmiotów przedstawionych w liryku Herberta, podkreślona zostaje także ich funkcja. Adekwatnym komentarzem, który oddaje istotę tej ostatniej, są słowa Jeana-Paula Sartre'a:

> W rzeczywistości nie istnieją s t a n y uczuciowe, to znaczy nieruchome treści unoszone przez rzekę świadomości i niekiedy dzięki przypadkowej zbieżności zatrzymujące się przy przedstawieniach. Refleksja mówi nam o ś w i a d o m o ś c i a c h uczuciowych. Radość, trwoga, melancholia są świadomościami. I powinniśmy zastosować do nich podstawowe prawa świadomości: wszelka świadomość jest świadomością czegoś. Jednym słowem, uczucia mają specyficzne intencjonalności,

perspektywie – dziecka i wspominającego dorosłego. […] Autorski podmiot wiersza wciela się w rolę archeologa wydobywającego z przepaści niepamięci przedmioty […]" (tenże, *Ostatnie rzeczy Herberta. Troska w „Elegii na odejście pióra atramentu lampy"* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015, s. 180).

19 W. Stróżewski, *Nad wierszem Norwida „Trzy strofki"* [w:] tegoż, *Logos, wartość…*, s. 208.

należą do sposobów transcendowania się. […] Uczucie dąży ku przedmiotowi, ale dąży ku niemu na swój sposób, tj. na sposób uczuciowy[20].

Elegię Herberta można zatem uznać za zapis skonkretyzowanego, ludzkiego spojrzenia, w którym zawiera się zarówno pierwiastek twórczy oglądu, ale też wyjątkowo silnie „prześwieca" wątek odczuwania. Kwestię tę teoretycznie dookreślił Janusz Krupiński:

Jako odczuwanie, a nie jako „obserwacja", widzenie jest miejscem transfiguracji. W widzeniu, które wynajduje, wydobywa, przeistacza – pozwala czemuś stać się. To, co wyłania się w owym widzeniu, nie sprowadza się do materialnej postaci zastanego obiektu, tego, jakim jest, gdy nikt go nie widzi. […] W odczuwaniu nie chodzi o wrażenia, lecz o wrażliwość. […] jest aktywnością. Wymaga bowiem dawania czegoś z siebie. A nawet ofiary z siebie, z własnych gustów, upodobań, preferencji, reakcji… […] Odczuwanie – ruch wyjścia Ja, całym sobą, ku Innemu, naprzeciw. […] jest zaprzeczeniem odcięcia się, separacji od rzeczywistości. Od-czuwanie zawsze jest odczuwaniem czegoś, chociażby miała to być „bezprzedmiotowość" (Malewicz) bądź nicość[21].

Czy w wierszu Herberta zapis konkretyzacji przedmiotów służy jakiemuś celowi? Niewątpliwie tak. Zanim jednak przyjdzie bliżej omówić tę kwestię, powróćmy na chwilę do Ingardena.

Wyjaśniając wątpliwości związane z możliwością występowania przedmiotów przedstawionych w utworach lirycznych, Ingarden wybrał przykład tak mało zmysłowy w sensie doświadczanych podczas odbioru wyobrażeń, jak wiersz *Schlusstück* Rainera Marii Rilkego, by tym dobitniej wykazać, że „przez wyrażenie »przedmiot przedstawiony« nie należy rozumieć wyłącznie rzeczy zmysłowo postrzegalnych ani nawet koniecznie czegoś indywidualnego, lecz że trzeba rozumieć wszystko, o czymkolwiek jest mowa w dziele lub co zostaje w nim wyrażone przez występujące w nim twory językowe". Następnie precyzował, że przedmiotem przedstawionym w wierszu może być zwłaszcza, nawet wprost nienazwany, „pewien ściśle określony stan psychiczny podmiotu lirycznego […] wraz z tym, czego dotyczy dokonujące się w nim uświadomienie i co zarazem stanowi podłoże tego stanu"[22].

---

20 J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 2012, s. 111.

21 J. Krupiński, *Od-czuwanie – istota twórczości*, „Estetyka i Krytyka" 2003 (2), nr 5, s. 46–47.

22 Cyt. za: A. Stoff, *Spór o adresatkę…*, s. 95–96. Autor tekstu przywołuje fragmenty następującej publikacji fenomenologa: R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego* [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 15–16.

W związku z tym za centralny przedmiot przedstawiony w utworze Herberta możemy uznać „stan psychiczny (duchowy) wypowiadającego się podmiotu. […] Stan ten ma swe podłoże w, określonej już w tytule, […] sytuacji”[23] – odejścia; odejścia dokonanego przez kogoś względem czegoś:

> […] nawet nie pamiętam dnia ani godziny
> kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa[24]

W trzeciej części utworu Herbert przybliża szczegóły tego zdarzenia i w ten sposób wydobywa jądro przedmiotu przedstawionego, który uznany został za główny:

> zostało mi niewiele
> bardzo mało
> […]
> lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy
> roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra
> taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości
> […]
> zapłaciłem za zdradę
> lecz wtedy nie wiedziałem
> że odchodzicie na zawsze
>
> i że będzie
> ciemno[25]

---

23 A. Stoff, *Spór o adresatkę…*, s. 96.

24 Zapytujący o to, „kto więc tak naprawdę oddala się w *Elegii…* i kto kogo opuszcza?”, Wojciech Kudyba dochodzi do konkluzji: „W *Elegii…* rzecz się staje przyjacielem, ważnym towarzyszem bohatera, który stara się, by relacje między nim i nią miały charakter nieomal partnerski, a w każdym razie nieinstrumentalny. Właśnie ów partnerski charakter relacji tłumaczy osobliwą wzajemność odchodzenia przedmiotów i podmiotu. W podobnych układach utrata zawsze dotyka obydwu partnerów” (W. Kudyba, *Ostatnie rzeczy…*, s. 177–178).

25 Ten fragment utworu Paweł Panas opatruje następującym komentarzem: „W realnym świecie przedmioty, które nas otaczają, obok wszystkich praktycznych funkcji, pełnią także i tę, jaką jest oswojenie rzeczywistości. Dzięki nim człowiek w poezji Herberta potrafi pokierować w celowy sposób tym, co najbliższe niego; stają się narzędziem i drogowskazem jednocześnie. W chwili, kiedy przychodzi czas, żeby „zejść w dolinę” bez ich pomocy, człowiek staje się chwilowo całkowicie bezradny […]” (P. Panas, *„Cieniem nakryci po oczy”. Śmierć i jej postacie w twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretu w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005, s. 73).

Końcowy fragment utworu ustanawia liryczny zapis tego, co Dobrosław Kot określa mianem „aksjologicznego wymiaru utraty" – ta zaś „wyraża się najpełniej w utracie fundamentu sensowności świata, jakiej doświadcza Ja"[26]. I choć w wierszu Herberta nie można wiązać jej ze śmiercią drugiego, bliskiego człowieka, to jednak niewątpliwie mamy tu do czynienia z utratą: czasu dzieciństwa, siebie samego z tamtego okresu. Specyfika tego rodzaju utraty wyłącznie wzmaga „wartościowość poszczególnych przedmiotów"[27]. Co więcej, „odsłania się tu pewien porządek aksjologiczny: dany przedmiot staje się wartością właśnie dlatego, że go »dotykał«"[28]; przedmioty te są szczególnym ekwiwalentem czasu dobrego, który jednak bezpowrotnie przeminął.

Należy teraz odpowiedzieć na pytanie: co decyduje o tym, że Herbert w tak wyrazisty sposób potrafił wydobyć właśnie ten – emocjonalny – aspekt konkretyzacji estetycznej? Odpowiedź wynikająca z prawideł poetyki, genologii koncentrowałaby się na zaakcentowaniu właściwości tego gatunku lirycznego, którym jest elegia; musiałaby uwzględnić znaczenie tegoż pojęcia, właściwe dla okresu powstania utworu Herberta[29]. Z racji tego, iż sposób obrazowania, ujęcia głównego przedmiotu przedstawionego w wierszu można określić jako konkretyzację emocjonalną, zasadne wydaje się przyjęcie innego rozwiązania, to znaczy takiego, w którym podkreślony zostanie fakt jakościowej natury tworu, jakim jest konkretyzacja estetyczna w ogóle; gdzie nie przeoczymy zatem i tej prawidłowości, że

> we wszystkich etapach konstytuowania się wartości i ich przeżywania przez czytelnika emocje są pochodną, najogólniej rzecz biorąc, konfrontacji literackiego porządku dzieła z egzystencjalnym i historycznym porządkiem rzeczywistości, a sytuacja, w związek z którą utwór wchodzi i w której ujawniają się jego szczególne wartości, nadaje emocjom charakter aktualnego zainteresowania [wyróżnienie – B.G.][30].

26 D. Kot, *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009, s. 256.

27 Tamże, s. 256.

28 Tamże, s. 264–265.

29 Autorzy *Zarysu teorii literatury* podkreślają, że „w poezji dwudziestowiecznej termin »elegia« zaczął określać już nie utwory o pewnej strukturze gatunkowej, lecz o pewnym tonie emocjonalnym, spokojne medytacje (np. elegie Iwaszkiewicza)" (zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 314).

30 A. Stoff, *Wartości sytuacyjne dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 186.

W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* sytuacja ta jest już zaprojektowana, wkomponowana w świat przedstawiony liryku; w ten sposób każdorazowo narzucana jest czytelnikowi, który konkretyzuje utwór Herberta. Nie możemy zatem zaaplikować bezkarnie kategorii, którą wyszczególnił Andrzej Stoff – wartości sytuacyjnych – dla objaśnienia szczególnie intensywnego, emocjonalnego wymiaru konkretyzacji zobrazowanej zarówno w utworze (gdzie nakładają się na siebie dwie perspektywy ujęcia rzeczywistości przedstawionej: dziecka i dorosłego), jak i tej już realizowanej „na żywo", w każdorazowym, indywidualnym odbiorze tegoż wiersza[31]. Może właśnie więc to jest przyczyna, źródło intensywnej emocjonalności oglądu: fakt niejako zawierania się trzech konkretyzacji w sobie i to w dodatku o bardzo zbliżonych do siebie kwalifikacjach jakościowych? A może wiersz Herberta pozwala pójść śmiało i tą ścieżką interpretacyjną, która w sposób jednoznaczny odsyła do Tischnerowskiej koncepcji spotkania *Ja aksjologicznego*, albowiem w odniesieniu do *Elegii…*, jej statusu konkretyzacyjnego, szczególnie adekwatne wydają się słowa:

> Jestem w tym, co dla mnie stanowi jakąś wartość. Ontologiczny obszar mojego Ja jest wyznaczony przez obszar wartości, z którymi potrafiłem wejść w związki absolutnej solidaryzacji. […] Rdzeniem tej sfery, jej „centralnym punktem", źródłem promieniowania, przygotowującym możliwą solidaryzację jest aksjologiczne Ja[32].

Nie potrafię udzielić w tej sprawie jednoznacznej odpowiedzi. Jedno wszak nie ulega wątpliwości:

> Tu się rozchodzą drogi badania. Jedne z nich prowadzą do poetyki czy do nauki o literaturze, drugie do pewnego działu estetyki, ale obie te linie badań przynależą do siebie, gdyż jedne rzucają światło na drugie. A płynie to m.in. stąd, że powstające w pewnych warunkach literackie przedmioty estetyczne stanowią to, w czym się ucieleśnia właściwe „przeznaczenie" dzieł sztuki literackiej[33].

---

31 Teoretyk sformułował następującą ich definicję: „Wartości sytuacyjne dzieła literackiego to wartości, do których ukonstytuowania się na podstawie dzieła nigdy by nie doszło, gdyby nie odbiór w określonych okolicznościach, wobec utworu literackiego pod każdym względem zewnętrznych, a także różnych od okoliczności towarzyszących powstaniu dzieła i w tamtym momencie niemożliwych do przewidzenia przez autora" (tamże, s. 168).

32 J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1975, s. 167–168.

33 R. Ingarden, *Dzieło literackie…*, s. 87–88.

Bibliografia podmiotowa:

Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000.
Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego* [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1967.

Bibliografia przedmiotowa:

Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretu w twórczości Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.
Dufrenne M., *Le Poétique,* Paris 1963.
Dziemidok B., *Konkretyzacja estetyczna* [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
Garlej B., *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015.
Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015.
Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.
Januszkiewicz M., *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007.
Kompozycja dzieła literackiego, red. A. Stoff, Toruń 2004.
Kot D., *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009.
Krupiński J., *Od-czuwanie – istota twórczości*, „Estetyka i Krytyka" 2003 (2), nr 5.
Pojęcia kiełkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
Sartre J.-P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 2012.
Schollenberger P., *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Warszawa 2014.
Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001.
Stoff A., *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997.
Stróżewski W., *Logos, wartość, miłość*, Kraków 2013.
Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.

Tischner J., *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1975.
Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury, red. A. Stoff, Toruń 2001.

Poezja ekfrazy i muzeum wyobraźni

Tomasz Tomasik

Akademia Pomorska w Słupsku

Ékphrasis. Między fenomenologią a hermeneutyką dzieła sztuki (na przykładzie Zbigniewa Herberta)

Interpretujemy, patrząc, słuchając, doznając.

Hans-Georg Gadamer[1]

Subskrypcja – deskrypcja – inskrypcja

Poeta przechadza się po muzealnych salach, ogląda dzieła sztuki i nagle przed jednym z nich się zatrzymuje. Coś go zatrzymuje. A potem pisze o tym tekst:

> W muzeum w Delfach słynny woźnica, rzeźba z brązu znana z tysiąca reprodukcji. Obchodzę ostrożnie niewątpliwe arcydzieło, jednorękie, ale poza tym zachowane znakomicie. Dzieło Kritiosa, przedstawiciela ateńskiego stylu surowego. Oczy. Niepokoją mnie te oczy tępo wpatrzone w przestrzeń. Ta kolumna w kunsztownie rzeźbionej draperii pozostawia mnie zimnym. Nie bardzo mogę zrozumieć tę kombinację symetrii z naturalizmem. Jest to, jak staram się to usprawiedliwić, sprawa materiału. Żadnego miejsca dla wyobraźni. Stopy wszelako znakomite. W czasie jazdy na rydwanie nie leżą płasko na ziemi, ale szukają równowagi.
>
> To nie my patrzymy na dzieła sztuki, ale dzieła sztuki patrzą na nas. Woźnica Kritiosa patrzył na mnie chłodno, bez aprobaty, i znalazł mnie po prostu nieinteresującym (*Diariusz grecki*, MD 29–30).

Zakładam, że powyższa notatka z *Diariusza greckiego* Herberta jest ekfrazą albo przynajmniej fragmentem ekfrastycznym[2], czyli tek-

---

1 H.-G. Gadamer, *Hermeneutyka podejrzenia*, tłum. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 1, s. 176.

2 Utwór ekfrastyczny to taki, który realizuje tylko niektóre wyznaczniki ekfrazy (zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 55).

stem opisującym, z mniejszą bądź większą dokładnością, dzieło sztuki. W rzymskiej tradycji retorycznej greckie *ékphrasis* przełożono na łacińskie *descriptio*, czyli „opis", a ściślej „opis dokładny". Posługiwano się ponadto greckim terminem *hypotyposis* i jego łacińskim odpowiednikiem *evidentia*, w odniesieniu do opisu unaoczniającego, czyli takiego, w którym to, o czym się mówi lub pisze, zostało przedstawione tak sugestywnie, iż zdaje się nam, że mamy to przed oczyma. Słowa stwarzają iluzję obrazu albo nawet obraz wprawiają imaginacyjnie w ruch. W istocie jednak ekfraza jest tekstem, w którym można wyróżnić trzy podstawowe funkcje – chciałbym je oddać za pomocą słów: subskrypcja, deskrypcja i inskrypcja. Ich kolejność może być dowolna.

Pierwsza funkcja ekfrazy to subskrypcja, czyli podpis, a zatem podstawowe, metatekstowe dane informacyjne[3] o dziele sztuki: tytuł, nazwisko twórcy (i ewentualnie podstawowe fakty biograficzne), data powstania (epoka historyczna), temat (o ile da się precyzyjnie ustalić), rodzaj sztuki, styl artystyczny, miejsce ekspozycji, tworzywo, z którego dzieło zostało wykonane, technika wykonania, rozmiar, stan zachowania[4]. Subskrypcji odpowiada to, co możemy przeczytać w każdym muzeum na metryce umieszczonej pod dziełem sztuki lub na jego ramie. W eseju *Cena sztuki* zamieścił Herbert dokładny identyfikacyjny podpis po fragmentach opisujących i komentujących dzieło: „Taki jest Adriaena van Ostade (1610–1685) – *Malarz w swojej pracowni*. Olej na dębowej desce o wymiarach 38 x 35,5 cm" (MNW 22). A zatem subskrypcja jest tą częścią ekfrazy, która odwołuje się do wiedzy, faktografii i biografii. Tego rodzaju informacje pozyskuje autor na przykład z podręczników do historii sztuki albo z przewodników muzealnych. W ekfrazach eseistycznych[5] dane metatekstowe są często rozrzucone w różnych miejscach tekstu; za przykład może posłużyć esej *Martwa*

3 Zob. P. Gloger, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii" 2004, z. 3/4, s. 142–144.

4 Pojęcie subskrypcji obejmowałoby zatem swoim zakresem znaczeniowym dwa wyróżniki ekfrazy wskazane przez Adama Dziadka: „Wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej" oraz „elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem" (A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*…, s. 54 i 55).

5 O ekfrazach eseistycznych jako gatunku zob. R. Sendyka, *Esej i ekfraza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)* [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 195–198.

natura z wędzidłem. Z notatki Herberta zamieszczonej w *Diariuszu greckim* dowiadujemy się, że rzeźba z brązu przedstawiająca woźnicę, wykonana przez Kritiosa, przedstawiciela ateńskiego stylu surowego, jest dobrze zachowana i znajduje się w muzeum w Delfach[6].

Druga funkcja ekfrazy to deskrypcja, czyli opis, próba unaocznienia dzieła sztuki. Przypomina analizę formalną, w której zwraca się uwagę na takie elementy jak: wygląd postaci i przedmiotów, ich kompozycyjne rozmieszczenie w przestrzeni, ruch, światło, barwy, kształty, faktura. Herbert w eseju *Martwa natura z wędzidłem* posłużył się bardzo trafnym określeniem „inwentarz wyobrażonych na malowidle przedmiotów"(MNW 75). Na poziomie deskrypcji ekfraza jest, mówiąc językiem współczesnej teorii literatury, słowną reprezentacją reprezentacji wizualnej. Tekst próbuje opisać to, co piszący widzi na obrazie malarza, w dziele rzeźbiarza. Opis nigdy jednak nie jest obiektywny, zawsze wdziera się do niego subiektywność, choćby już przez samą selekcję i kolejność tego, co zostaje opisane. A przede wszystkim świadczy o zainteresowaniu dziełem sztuki, o zatrzymaniu na nim swojego badawczego spojrzenia. Deskrypcji odpowiada do pewnego stopnia to, co Roland Barthes w eseju o fotografii określił słowem *studium*, oznaczającym „jakąś dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś, krzątaninę, oczywiście, ale bez szczególnego zapamiętania"[7]. Deskrypcja jest tekstem, który odwołuje się przede wszystkim do zmysłów i wyobraźni.

W notatce z *Diariusza greckiego* opis jest bardzo zdawkowy, jakby niedbały i zamarkowany. Przelotny rzut oka – to sytuacja wyjątkowa u tego autora, który przecież do perfekcji opanował metodę, którą sam nazwał „studium przedmiotu", stosowaną zresztą nie tylko wobec dzieł sztuki. Z czego się zatem bierze ta rezerwa w opisie „rzeźby z brązu"? Tekst to wyjaśnia, ale o tym za chwilę, kiedy przejdziemy do następnej funkcji ekfrazy. Przyjrzyjmy się jednak temu opisowi: jednoręka postać woźnicy, kunsztownie rzeźbiona draperia, kombinacja symetrii z naturalizmem, znakomite stopy. I wreszcie to, co najważniejsze – oczy. „Niepokoją mnie te oczy tępo wpatrzone w przestrzeń". W niektórych

6 Por. *The Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, ed. by N. Thomson de Grummond, London 1997, s. 271–272.

7 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 46.

dziełach sztuki, bo nie w każdym, jest coś, co przykuwa uwagę patrzącego, jakiś niepokojący szczegół. Możemy to nazwać terminem zapożyczonym od Barthesa – *punctum* – „użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie"[8], a zatem to, co celuje w spektatora, „wybiega ze sceny jak strzała i go przeszywa"[9], czyli zadaje mu ranę. Ale zarazem tak jak w przedstawieniu św. Teresy Giovanniego Lorenza Berniniego – może, przeszywając strzałą, wprawiać w stan ekstazy. A zatem coś, co ma zdolność wywoływać u widza silne wrażenia. W taki właśnie sposób opisywał Herbert swoją reakcję na tajemnicę obrazu Torrentiusa – „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 90). Gadamer rozróżniał dwie postawy estetyczne: dystans badania i bezpośredniość przeżycia[10]. O ile ta pierwsza odpowiadałaby do pewnego stopnia *studium*, o tyle ta druga właśnie – *punctum*. Gdybyśmy natomiast, idąc za jeszcze luźniejszymi skojarzeniami, przywołali w tym miejscu klasyków psychoanalizy, to można by powiedzieć, że *punctum*, zadając ranę spektatorowi, jego zmysłom, emocjom, wyobraźni, wrażliwości, świadomości, rozwiera szczelinę, przez którą zaczyna przezierać to, co Sigmund Freud nazywał *das Unheimliche,* niesamowite, a Jacques Lacan (nie są to pojęcia tożsame, ale jednak bliskie znaczeniowo) – *le réel*, Realne czy też może lepiej powiedzieć ślad Realnego. *Punctum* ujawnia się jako szczelina w *studium*, „niesamowite" jako rana zadana świadomości, ślad Realnego jako trauma po wytrąceniu z Symbolicznego. Ekfraza jest zatem (czy też może być, bo to nie jest cecha obligatoryjna) tekstem zapisującym doświadczenie: traumatyczne albo ekstatyczne.

W ekfrazie Herberta *punctum* „rzeźby z brązu" są oczy. Oczy wywołujące niepokój u spektatora, ale w tym akurat przypadku nie dlatego, że przeszywają go na wskroś i ujawniają jego tajemnice, które przed nim samym pozostawały w ukryciu, tylko dlatego, że patrzą na patrzącego „chłodno, bez aprobaty" i znajdują go „nieinteresującym". Nie są to zatem oczy, które ignorują patrzącego, przeciwnie – są to oczy, które patrzącego taksują, lustrują, osądzają.

8 Tamże, s. 47.

9 Tamże, s. 47.

10 F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993, s. 8.

Sięgnijmy jeszcze do deskrypcji *Martwej natury z wędzidłem* Torrentiusa:

> A oto inwentarz wyobrażonych na malowidle przedmiotów: po prawej brzuchaty dzbanek z wypalonej gliny w kolorze nasyconego, ciepłego brązu; pośrodku masywny, szklany kielich zwany *römer*, do połowy napełniony płynem; po lewej 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 75–76).

Opis „inwentarza" przedmiotów na obrazie jest dokładny, systematyczny, niemalże buchalteryjny, ale nie ma w nim niczego, co by przykuwało uwagę patrzącego. Zainteresowanie poety sprowadza się do *studium*. A jednak dzieło ma w sobie coś „niesamowitego" i tajemniczego: „Najbardziej fascynujące było tło. Czarne, głębokie jak przepaść, a zarazem płaskie jak lustro, dotykalne i gubiące się w perspektywach nieskończoności. Przeźroczysta pokrywa czeluści" (MNW 76). Co ciekawe, dokładne *studium*, docieranie „do źródeł i dokumentów" *Martwej natury* Torrentiusa, jak i rekonstrukcja biografii niderlandzkiego malarza pozwoliły dostrzec Herbertowi w obrazie coś więcej, dokładniej i inaczej:

> Światło obrazu jest osobliwe – zimne, okrutne, chciałoby się rzec, kliniczne. Jego źródło znajduje się poza malarską sceną. Wąski snop jasności określa figury z geometryczną precyzją, ale nie penetruje głębi, zatrzymuje się przed gładką, twardą jak bazalt czarną ścianą tła.
>
> Po prawej stronie […] gliniany dzban z ciepłą brązową polewą, na której zatrzymał się krążek światła. Pośrodku kielich zwany *römer*, z grubego szkła, do połowy napełniony winem. I wreszcie cynowy dzban z energicznie sterczącym dziobem. Owe trzy naczynia uszeregowane w jednej linii, twarzą do widza, w pozycji na baczność, stoją na ledwo zaznaczonej półce, na której znajdują się jeszcze dwie fajki, zwrócone cybuchami w dół, i najjaśniejszy szczegół obrazu – rozpalona do białości karta papieru z partyturą i tekstem. U góry zaś ów przedmiot, którego zrazu nie mogłem odczytać i wydawał mi się zawieszoną na ścianie częścią starej zbroi, przy dokładniejszej obserwacji okazał się wędzidłem łańcuchowym, używanym do poskramiania wyjątkowo narowistych koni. Ta metalowa uprząż, odarta ze stajennej pospolitości, wyłania się z ciemnego tła – hieratyczna, groźna, posępna jak zjawa Wielkiego Komandora (MNW 92–93).

A zatem zmienił się przedmiot fascynacji – z ciemnego tła wyłoniło się metalowe wędzidło, które okazało się jednym z kluczy do rozwiązania zagadki alegorycznego znaczenia dzieła Torrentiusa.

Punctum to miejsce istniejące w dziele sztuki obiektywnie, ale zarazem potencjalnie, w sposób utajony, semiotycy powiedzieliby, upraszczając, oczywiście – zakodowany, zostaje uaktywnione dopiero przez subiektywną uwagę patrzącego. Każde dzieło sztuki, ponieważ jest przekazem, domaga się uwagi, nie chce być oglądane, tylko zobaczone. Uważne, badawcze, wyzywające spojrzenie spektatora powoduje wystrzelenie z napiętego łuku strzały skierowanej w jego stronę, która w efekcie przeszywa go na wskroś, czyli wprawia w stan ekstazy albo traumy. *Punctum* nie ma arbitralnej lokalizacji w dziele sztuki, może znajdować się tu lub tam. Decyduje o tym patrzący, a w tekście ekfrazy piszący. W którym miejscu znajduje się *punctum* na obrazie *Pejzaż z upadkiem Ikara* Pietera Bruegla? Dla W.H. Audena w wierszu *Musée des Beaux Arts* są nim „*white legs disappearing into the green / Water; and the expensive delicate ship*" („białe nogi znikające / W zielonej wodzie" oraz „delikatny i kosztowny okręt")[11]. Dla Herberta w wierszu *Dedal i Ikar* (sś) – widok „małej pięty / którą połyka żarłoczne morze", ale jeszcze bardziej zatopione, niewidoczne, domyślne skrzydła, które są „ozdobą" i „przenośnią". Dla Różewicza w *Opowiadaniu dydaktycznym* (NWPP, P II) – znajdujący się na pierwszym i drugim planie oracz i pastuch. Dla Williama Carlosa Williamsa w wierszu *Krajobraz z upadkiem Ikara* – wiosenna pora roku[12].

W tekście ekfrazy odkryte w dziele sztuki *punctum* narusza obiektywność deskrypcji. Stwarza szczelinę, przez którą wdziera się do tekstu subiektywność patrzącego i piszącego w jednej osobie. Ale pisanie jest wtedy już czymś innym, czymś więcej niż tylko opisywaniem, analizą formalną czy studium przedmiotu.

Przeszliśmy zatem do kolejnego etapu. Trzecia funkcja ekfrazy to inskrypcja, czyli wpis, ale zarazem zapis. Chodzi bowiem o to, co piszący wpisał do obrazu bądź rzeźby, a równocześnie, co zapisał w subiektywnej reakcji na dzieło sztuki, na jego przekaz, na *punctum*. Reakcja oznacza „wstrząs", czyli poruszenie zmysłów, emocji, wyobraźni, wrażliwości, świadomości. Przypomnijmy zdanie z *Diariusza greckiego*: „To nie my patrzymy na dzieła sztuki, ale dzieła sztuki patrzą na nas". I jest w tym spojrzeniu wyzwanie rzucone patrzącemu. Nikt nie wyraził tego trafniej niż Rainer Maria Rilke w ekfrazie *Starożytny tors Apollina*. Tak

11 W.H. Auden, *Poezje*, wyb., posł., tłum. L. Elektorowicz, Kraków 1988, s. 84–85.

12 W.C. Williams, *Pictures from Brueghel and other poems. Collected Poems 1950–1962*, New York 1962, s. 4.

jak w przypadku każdego dzieła sztuki tu także dochodzi do gry spojrzeń. Poeta patrzy na pozbawiony głowy posąg Apollina, a jest to spojrzenie erotyczne, które ożywia martwy kamień. Zdekapitowany grecki bóg nie ma oczu, „Ale / tors jego jak kandelabr błyszczy dalej, / w którym wzrok jego, tylko zatrzymany, // trwa i lśni"[13]. Erotyczne spojrzenie patrzącego zostaje odbite, odwzajemnione i odmienione: „Każde miejsce tego głazu / widzi cię. Musisz twoje życie zmienić". *Du musst dein Leben ändern*. Dzieło sztuki taksuje, lustruje, osądza spektatora, ale równocześnie rzuca moralne wyzwanie i profetyczne wezwanie do metanoi. Może to uczynić, ponieważ – wyjaśnia Rilke w innym miejscu – jawi się jako twór samodzielny, suwerenny wobec swojego twórcy: „Dzieło sztuki można by scharakteryzować w sposób następujący: jest głębokim wewnętrznym wyznaniem, które objawia się pod postacią wspomnienia, doświadczenia lub wydarzenia, uniezależnia od swego twórcy i staje się zdolne do samodzielnego życia"[14]. Inskrypcja jest wpisaną i zapisaną w ekfrazie odpowiedzią na moralne wyzwanie i profetyczne wezwanie dzieła sztuki. Pozytywną albo negatywną.

Co w tekście Herberta z *Diariusza greckiego* jest inskrypcją? Otóż właśnie subiektywność patrzącego wpisana w obiektywność „rzeźby z brązu". Zauważmy, że najpierw poeta zdradza swój stosunek do dzieła sztuki: „Obchodzę ostrożnie niewątpliwe arcydzieło". Wiele znaczy to ostrożne obchodzenie rzeźby dookoła, jest to bowiem postawa kogoś, kto ogląda dzieło sztuki, uważnie, badawczo, metodycznie, ale po to tylko, by je poznawczo zawłaszczyć i dokonać oceny jego wartości estetycznej. Tak przeprowadzone „studium przedmiotu" potwierdza powszechną opinię o rzeźbie jako arcydziele, a mimo to rzeźba pozostawia poetę „zimnym", nie ujawnia mu swojej tajemnicy, nie wywołuje estetycznego wstrząsu, a przede wszystkim nie ma w niej „żadnego miejsca dla wyobraźni". W jakimś sensie sprawia zawód. Dopiero oczy, owe odkryte i uaktywnione *punctum*, odwracają sytuację. Tak jak w wierszu Rilkego patrzący uświadamia sobie, że to nie on patrzy na dzieło sztuki, tylko dzieło sztuki patrzy na niego. Przedmiot stał się podmiotem, a podmiot przedmiotem. Niepokój poety nie bierze się tylko z odwrócenia tej kartezjańskiej relacji, ale przede wszystkim z tego, że patrzący został

13 R.M. Rilke, *Poezje*, wyb., tłum., posł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 125.

14 Tenże, *O sztuce* [w:] tegoż, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum., komentarze T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 63.

w spojrzeniu dzieła sztuki poddany ocenie, osądowi i to nie według kryteriów estetycznych: „Woźnica Kritiosa patrzył na mnie chłodno, bez aprobaty, i znalazł mnie po prostu nieinteresującym". Z czego wynika ten chłód, brak aprobaty i zainteresowania? Otóż właśnie z oceny i osądu spojrzenia kartezjańskiego, czyli podmiotowo-przedmiotowego, sceptycznego, instrumentalnego, które pozostaje zamknięte i głuche na wyzwanie i wezwanie dzieła sztuki. Pan Cogito został skarcony przez woźnicę Kritiosa[15].

Fenomenologiczny opis i hermeneutyczne doświadczenie

W tym momencie chciałbym zatrzymać się w analizie semantyki ekfrazy. To, co najważniejsze, zostało powiedziane. Ale można to powiedzieć też nieco inaczej, przenosząc się na poziom zagadnień filozoficznych. W każdej bowiem ekfrazie dają się wyodrębnić dwa momenty: fenomenologiczny opis i hermeneutyczne doświadczenie. W takiej zresztą najczęściej fazowej kolejności.

Ekfraza jak każdy tekst literacki jest, mówiąc językiem fenomenologii, intersubiektywnym przedmiotem intencjonalnym. Spotykają się w niej ze sobą intencje trzech podmiotów: twórcy dzieła sztuki, autora tekstu i czytelnika[16] oraz trzy intencjonalne przedmioty poznania: korelat rzeczywistości w świadomości twórcy dzieła sztuki, podwójny korelat rzeczywistości i dzieła sztuki w świadomości autora tekstu oraz potrójny korelat rzeczywistości, dzieła sztuki i tekstu w świadomości czytelnika. Ekfraza przypomina instrument optyczny składający się z dwóch soczewek: obiektywem jest dzieło sztuki, okularem – tekst. Może być

15 O gotowości na to, aby zostać osądzonym przez dzieło sztuki, pisał Herbert także w eseju *Duszyczka*: „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 my czytamy Homera, oglądamy freski Giotta, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się, przysłuchują nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę" (LNM 91).

16 W tym sensie jak najbardziej słuszna jest uwaga Adama Dziadka, poczyniona przy okazji analizy ekfraz w esejach Herberta: „Arcydzieło staje się miejscem spotkania wielu tożsamości" (A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006, s. 47).

zatem mikroskopem, kiedy koncentruje się na detalu, albo teleskopem, kiedy ogarnia zasięgiem szerszą panoramę. Przybliża albo oddala.

Podstawową procedurą fenomenologii jest, jak wiadomo, opis ejdetyczny, polegający „na wnikliwym i precyzyjnym ujęciu tego, jak rzeczy dane są świadomości"[17]. Z założenia nie powinien on być interpretacją. Opisujący próbuje wiernie opisać to, co jest opisywane, starając się zachować przy tym bezstronność, obiektywność czy też to, co Edmund Husserl nazywał naocznością (*Anschauung*). W tekście ekfrazy odpowiednikiem fenomenologicznego opisu byłaby oczywiście deskrypcja, przy założeniu, że nie chodzi w niej jedynie o prostą rejestrację elementów składających się na konkretne dzieło sztuki, ale także o rozpoznanie zależności między tymi elementami, które ujawnia na przykład analiza kompozycji czy nawet tematu. Tak rozumiany opis przypominałby stosowaną w historii sztuki, dopracowaną teoretycznie przez Erwina Panofskiego, metodę ikonografii i ikonologii[18]. Trudny do utrzymania byłby postulat całkowitej obiektywności takiego opisu, ale z tego zdawali sobie sprawę już filozofowie. Maurice Merleau-Ponty wykazał, że ujmowane fenomenologicznie akty percepcji są zakorzenione nie tylko w intersubiektywności *Lebensweltu*, ale także w zmysłowości czy nawet cielesności poznającego podmiotu[19]. Uwaga w tekście Herberta: „Obchodzę ostrożnie niewątpliwe arcydzieło" – także i z tego powodu ma znaczenie. Ciało bierze udział w poznawaniu przedmiotu, a samo ujęcie przedmiotu w świadomości poprzedza przecież zmysłowy akt patrzenia.

Ekfraza z fenomenologicznego punktu widzenia jest uaktualnieniem i konkretyzacją dzieła sztuki w tekście literackim. To znaczy, że nie tylko opisuje dzieło sztuki, ale także dopisuje czy wpisuje treści w jego miejsca niedookreślenia. Mówimy zatem ponownie o inskrypcji. Herbert, by pozostać przy omawianym przykładzie, mimo iż nie znajduje „miejsca

17 P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 46.

18 Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia* [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, tłum. K. Kamińska, Warszawa 1971.

19 Zob. M. Kowalska, *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego*, „Humaniora. Czasopismo internetowe" 2014, nr 1(5); http://humaniora.amu.edu.pl/sites/default/files/humaniora/Humaniora%20nr%205/Hum_1_2014_Kowalska.pdf [dostęp: 17.06.2016].

dla wyobraźni", to jednak zwraca uwagę na stopy woźnicy Kritiosa i dopowiada anegdotę wyjaśniającą ich „znakomitość": „W czasie jazdy na rydwanie nie leżą płasko na ziemi, ale szukają równowagi".

Fenomenologiczny opis, odsłaniający sens dzieła sztuki, stanowi w tekście ekfrazy pośredni, chociaż zarazem konieczny, etap poprzedzający hermeneutyczne doświadczenie dzieła sztuki. Najprościej wyjaśnił to Hans-Georg Gadamer w artykule *Estetyka i hermeneutyka*: „Dzieło sztuki coś nam mówi i jako takie zalicza się do kategorii tego, co mamy zrozumieć – nie jest to metafora, ale stwierdzenie mające głęboki i wyraźny sens. Ale jeżeli tak, to dzieło sztuki jest przedmiotem hermeneutyki"[20]. A zatem nie wystarczy go wiernie opisać, unaocznić czy nawet odsłonić jego sens. Stawka jest dużo większa – „dzieło sztuki mówi coś każdemu, jakby zwracało się właśnie do niego, jako coś obecnego i współczesnego. Chodzi o to, by zrozumieć sens tego, co ono mówi, i uczynić go zrozumiałym dla siebie i innych"[21].

Należy tu poczynić jedno istotne zastrzeżenie – co prawda dzieło sztuki mówi coś każdemu, ale jednak nie każdy rozumie jego sens. W *Aktualności piękna* powie Gadamer, że odbiór sztuki polega na nauce wsłuchiwania się w jej przekaz. „Najpierw się trzeba nauczyć każde dzieło sylabizować, a potem czytać, i dopiero wtedy zaczyna ono mówić"[22]. A zatem należy z nim postępować tak, jak z każdym kulturowym tekstem – najpierw poznać podstawowy słownik i gramatykę. Oczywiście, erudycja nie gwarantuje oczu zdolnych do patrzenia i uszu zdolnych do słuchania[23]. „Rzeczą znamienną w Herbertowym pisaniu o sztuce jest

---

20 H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb., oprac., wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 122.

21 Tamże, s. 124.

22 H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 64.

23 Gadamerowski model interpretacji sztuki przejrzyście objaśnia Franciszek Chmielowski: „Celem hermeneutycznego poznania (interpretacji) jako realizacji postawy otwartości nie jest cel praktyczny (jako chęć opanowania przedmiotu i zawładnięcia nim) ani czysto teoretyczny (jako samo gromadzenie obiektywnej wiedzy), lecz stworzenie odpowiednich warunków do tego, by dzieło »przemówiło« i oddziałało na osobę interpretującego, a zatem – stworzenie możliwości pełnego zaistnienia dzieła. Hermeneutyczne poznanie faktów kulturowych (artystycznych) zawiera zawsze moment aplikacji, co oznacza, że poznawanie jest zarazem coraz lepszym rozpoznawaniem własnej sytuacji podmiotu w świecie, samopoznaniem podmiotu poprzez poznanie określonych dzieł sztuki, rozszerzeniem zakresu jego

to, że nigdy nie chodzi o jakieś analizy, obwarowanie się wiedzą z rozmaitych opracowań, ale w pierwszym rzędzie właśnie o przeżywanie jednostkowe"[24]. Zgoda, ale zarazem zapytajmy, czy te eseje, a może nawet i ekfrazy powstałyby, gdyby nie owe niezliczone godziny spędzone przez autora w bibliotekach nad podręcznikami do historii sztuki i nad muzealnymi przewodnikami, ale także poświęcone na mozolne kopiowanie dzieł w podręcznych szkicownikach? W koncepcji Barthesa doświadczenie *punctum* staje się możliwe, o ile poprzedza je badawcze *studium*.

Zresztą w niektórych wypowiedziach przyznaje Herbert, że dzieła sztuki traktuje jako rodzaj medium pozwalającego nawiązać kontakt z osobowością Mistrzów:

> Uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko właściwą, jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł i o której zapomniał (MD 54).

Herbert potrafił być niesprawiedliwy. Oto przykład: z jednej strony ze sporą dezynwolturą zarzuca historykom sztuki zawodową rutynę, a z drugiej często sięga (nie zawsze to ujawniając) do ich „solennych" opracowań. Jednocześnie siebie samego zalicza do grona bezinteresownych amatorów, „którzy obcują z dziełami sztuki dla własnej przyjemności, a nie z niskich pobudek materialnych"[25]. Obciążeni erudycją profesjonaliści skupiają się, jego zdaniem, na formalnych analizach ikonograficznych i ikonologicznych.

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

Niemniej jednak, gdy Herbert mówi o próbie nawiązania dialogu ze „sprawcą dzieła", wydaje się nie do końca bezinteresowny. Owszem,

---

świadomości dzięki włączeniu ich sensu w horyzont własnej świadomości istnienia" (F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka*…, s. 117).

24 A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody*…, s. 46.

25 Tamże.

chodzi o wejście do „niepowtarzalnego świata wewnętrznego" Dawnego Mistrza, ale ostateczny cel to jednak naśladowanie „ścieżki doskonałości", wydarcie tajników artystycznego rzemiosła.

Warunkiem tego, aby sztuka przemówiła, jest także zniwelowanie dystansu historycznego do współczesnego odbiorcy, ale na tym właśnie polega zadanie hermeneutyki. „Dzieło sztuki, które coś mówi, staje przed nami twarzą w twarz. To znaczy – wypowiada coś, co przez sposób powiedzenia jest jakby odkryciem, odsłania coś zakrytego. Na tym polega owo porażenie"[26]. Wracamy zatem do *punctum* i ugodzenia patrzącego strzałą wypuszczoną z dzieła sztuki. W zakończeniu artykułu *Estetyka i hermeneutyka* Gadamer dokładniej wyjaśnia, na czym polega owo porażenie: „W dziele sztuki spotykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i straszliwej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: musisz zmienić swoje życie"[27]. Powróciliśmy zatem także i do Rilkego.

Dla autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* oglądanie dzieł sztuki w muzeum, w kościele czy w pałacu oznacza osiągnięcie celu pielgrzymki do miejsca świętego. Towarzyszy temu często jakiś rodzaj epifanii. „Malarstwo [tak samo rzeźba – T.T.] w dziele Herberta – jak zauważył Adam Dziadek – nie daje się w żaden sposób sprowadzić do prostego opisywania przedmiotów, ale jest raczej ich głębokim przeżywaniem, nierozerwalnie powiązanym z tajemnicą – z tajemnicą natury religijnej"[28]. To doświadczenie ma zawsze charakter intymny, osobisty i subiektywny. „Ekfraza opisuje dzieło sztuki, ale też zawarty w niej opis określa tego, kto je opisuje"[29]. „Ja" patrzącego odbija się w lustrze obrazu. „Dzieło sztuki – rozwija tę myśl Roma Sendyka – sprowadzone byłoby do funkcji rzeczy-lustra, rzeczy – po lacanowsku spoglądającej, odbijającej wzrok patrzącego tak, że wraca on ku podmiotowi, stając się sposobem prowadzenia autoanalizy i orzekania nie wprost o s o b i e"[30]. *Punctum* polega właśnie na takim odbiciu wzroku patrzącego.

26 H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo…*, s. 125.
27 Tamże, s. 127.
28 A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody* …, s. 45.
29 Tamże, s. 49.
30 R. Sendyka, *Esej i ekfraza…*, s. 197.

„Sama poezja – zauważył Paweł Gogler – coraz częściej staje się świadectwem poczynań hermeneutycznych, które określa się mianem »spotkania z obrazem« jako jedną z perspektyw naszego bycia-w-świecie”[31]. Musimy jednak powtórzyć także to, co powiedział sam Herbert – zainteresowanie sztuką, jakimś konkretnym obrazem albo rzeźbą, ma sens wtedy, gdy jest to „trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła” (MD 54). Ekfraza, podobnie zresztą jak sięgające po nią eseje, byłyby zatem mediumicznym instrumentem umożliwiającym poecie wejście w bliższy kontakt z „niepowtarzalnym światem wewnętrznym” Dawnych Mistrzów. Nie ma chyba wątpliwości, że Herbert przesłanie dzieł i ich twórców brał do siebie, w jakiś istotny sposób się z nim identyfikował, wchłaniał do swojego artystycznego *credo*:

– ze szkicu *Cena sztuki*: „Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia” (MNW 37);

– ze szkicu *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*:

> Tak, znałem dobrze świat ubóstwa i brzydoty, ale malowałem skórę, połyskliwą powierzchnię, pozór rzeczy – jedwabne damy, panów w nienagannej czerni. Podziwiałem, jak zaciekle walczyli o trochę dłuższe życie, niż było im pisane. Bronili się modą, akcesoriami krawieckimi, fantazyjnym żabotem, wymyślnymi mankietami, fałdą, zakładką, każdym szczegółem, który pozwolił im trwać trochę dłużej, zanim ich i nas samych pochłonie czarne tło (MNW 73);

– ze szkicu *Martwa natura z wędzidłem* – o Torrentiusie i jego obrazie: „W spadku pozostawił nam alegorię powściągliwości – dzieło wielkiej dyscypliny, samowiedzy i ładu, jakby sprzeczne z jego szalonym egzystencjalnym doświadczeniem” (MNW 99).

Co prawda, ekfraza Herberta w *Diariuszu greckim* świadczy o pewnym fiasku hermeneutycznego doświadczenia. Rzeźba z brązu znalazła poetę nieinteresującym, ale też w nim samym nie wzbudziła żywszego zaciekawienia. Doszło do nieudanego *randez-vous*. Ale to sytuacja dość wyjątkowa u tego autora. W jego twórczości, tak poetyckiej i eseistycznej, znajdziemy nieporównywalnie więcej przykładów zarówno cierpliwego studiowania dzieł sztuki, jak i przykładów hermeneutycznego doświadczenia wprawiającego w stan „porażenia” albo przeradzającego

31 P. Gloger, *Kłopoty z ekfrazą…*, s. 152.

się w „strzelisty akt zachwytu". Coś takiego przytrafiło się poecie, gdy po raz pierwszy stanął w amsterdamskim Rijksmuseum przed *Martwą naturą z wędzidłem* Torrentiusa:

> 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 olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie (MNW 75).

Współczesna ekfraza, tak u Rilkego, Herberta, jak i wielu innych autorów, pozostając w dalszym ciągu deskrypcją, dopełniona komentarzem i zapisem doświadczenia hermeneutycznego, jest jednak przede wszystkim tekstową odpowiedzią na apelatywność dzieła sztuki. „W radosnej i straszliwej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: musisz zmienić swoje życie"[32].

Bibliografia podmiotowa:

Auden W.H., *Poezje*, wyb., posł., tłum. L. Elektorowicz, Kraków 1998.
Rilke R.M., *O sztuce* [w:] tegoż, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, kom., tłum. T. Ososiński, Warszawa 2010.
Rilke R.M., *Poezje*, wyb., posł., tłum. M. Jastrun, Kraków 1987.
Williams W.C., *Pictures from Brueghel and other poems. Collected Poems 1950–1962*, New York 1962.

Bibliografia przedmiotowa:

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
Chmielowski F., *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993.
Dybel P., *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.

32 H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo…*, s. 127.

Dziadek A., *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.

Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

Gadamer H.-G., *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.

Gadamer H.-G., *Hermeneutyka podejrzenia*, tłum. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 1.

Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb., oprac., wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979.

Gloger P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii" 2004, z. 3/4.

Kowalska M., *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego*, „Humaniora. Czasopismo internetowe" 2014, nr 1 (5), http://humaniora.amu.edu.pl/sites/default/files/humaniora/Humaniora%20nr%205/Hum_1_2014_Kowalska.pdf [dostęp: 17.06.2016].

Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia* [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, tłum. K. Kamińska, Warszawa 1971.

Sendyka R., *Esej i ekfraza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)* [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.

The Encyclopedia of the History of Classical Archaeology, ed. by N. Thomson de Grummond, London 1997.

Anna Stec-Jasik

Uniwersytet Jagielloński

„Bez rosy ludzkiego strachu"

O wierszu *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* Zbigniewa Herberta

W eseju *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski* pochodzącym z cyklu *Mali mistrzowie* Herbert stwierdza:

> Warto więc badać żywe dzieła sztuki, zapominając o datach, metrykach, szkołach, kierunkach, tematach – koniach, okrętach czy kwiatach, a stosować kryteria mniej bakalarskie, bardziej istotne – wewnętrzny impet, stosunek do absolutu, centralną wizję, powagę i siłę, z jaką artysta ściera się z rzeczywistością, przegrywa – wygrywa – nie godzi się na łatwy kompromis.
>
> Marzy się tedy historia sztuki skrajnie subiektywna, wyzwolona od „naukowej" terminologii, oparta na rozumnym oku, nieulegająca tyranii miejsca i czasu […] (MD 55–56).

Owa „historia sztuki skrajnie subiektywna" polegająca na badaniu „żywych dzieł sztuki" uprawiana była przez Herberta nie tylko w jego esejach (zwłaszcza tych zebranych w tomie *Martwa natura z wędzidłem*), ale także w lirykach, które inspirowane były dziełami malarskimi. Do takich utworów zaliczają się wiersze pochodzące z różnych lat i rozmaitych tomów poetyckich. Przeważnie są to teksty, które na pierwszy rzut oka trudno przyporządkować do konkretnego dzieła (choć dla wykształconego czytelnika i wnikliwego interpretatora jest to możliwe – na przykład *Achilles. Pentezylea*, R) lub utwory, w których odnaleźć można połączenie kilku motywów charakterystycznych dla danego twórcy, stylu lub epoki (na przykład *Dawni Mistrzowie*, ROM; *Martwa natura*, HPG). W zbiorach poezji autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* znajdujemy także liryki odwołujące się do określonych, wyraźnie przez Herberta wskazanych obrazów: *Mona Liza* (SP), *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* (N) czy *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* (UR). Ów ostatni

wiersz ukazał się za życia poety tylko raz (w dziewiętnastym numerze „Tygodnika Powszechnego" z 1951 roku), twórca nie włączył go później do żadnego ze swoich tomów; tekst opublikowany został ponownie dopiero w zredagowanym przez Ryszarda Krynickiego zbiorze *Utwory rozproszone (Rekonesans)*. Temu właśnie poetyckiemu komentarzowi do dzieła malarza włoskiego renesansu przyjrzymy się w niniejszym szkicu. Choć wolno – jak się wydaje – przypuszczać, że autor *Pana Cogito* nie cenił tego akurat swojego dzieła zbyt wysoko (w przeciwnym razie zapewne zabiegałby o powtórne jego przedrukowanie), utwór jest godzien zainteresowania z kilku powodów. Ciekawe jest nie tylko zbadanie, na ile wiersz jest utworem „samodzielnym", a na ile ekfrazą malowidła – jak dalece zestawienie z dziełem malarskim wzbogaca interpretację dzieła pisanego. Uwagę przyciągają również wątki i tematy charakterystyczne dla Herbertowskiej twórczości, które pojawiają się już w tym wczesnym liryku, chyba mało znanym nawet zaprzysięgłym herbertologom.

Obu twórców, dwudziestowiecznego poetę i piętnastowiecznego malarza, łączy oczywisty fakt – uczynili tematem dzieła tę samą historię. Kosma i Damian to w tradycji chrześcijańskiej święci patroni chorych, lekarzy i aptekarzy. Przyjęło się uważać ich za braci, którzy za swoją lekarską posługę nie pobierali opłat. O ich życiu zachowało się wiele legend i cudownych opowieści dotyczących nie tylko ich działalności, ale także poprzedzonej okrutnymi torturami męczeńskiej śmierci, którą ponieśli w syryjskim mieście Kyrrhos[1].

Fra Angelico w jednym ze swoich dzieł przedstawił ostatni moment życia świętych, czyli scenę ścięcia mieczem braci Kosmy i Damiana oraz ich trzech towarzyszy. Obraz, namalowany w latach 1438–1440 farbami temperowymi na podobraziu drewnianym, jest częścią cyklu przedstawiającego życie i śmierć męczenników. Cykl ów pierwotnie znajdował się we florenckim kościele San Marco, ale interesujące nas malowidło przechowywane jest obecnie w zbiorach paryskiego Luwru. W centrum kompozycji artysta umieścił bohaterów dramatu – oczekujących na wykonanie wyroku braci. Z prawej strony znajduje się dzierżąca miecz postać kata, z lewej zaś grupa stłoczonych obserwatorów egzekucji. Miejsce kaźni Fra Angelico umieścił przy drodze poza miastem, na drugim planie całej sceny widoczne są jego mury, dalej zaś wysoko

1 Zob. *Księga imion i świętych*, oprac. H. Fros SJ, F. Sowa, t. 3, Kraków 1998, s. 527.

spiętrzone pagórki i niebo. Na tle tego przyjemnego dla oka toskańskiego krajobrazu rozgrywa się dramat męczeńskiej śmierci niewinnych osób. Kontrast pomiędzy pogodną przestrzenią a umierającymi bohaterami uwypukla żywa, niemal radosna kolorystyka dzieła – jaskrawe czerwienie i żółcie ubrań, kremowa biel murów, błękit nieba.

Jak „widzi" ten obraz Herbert? Z pozoru jego poetycki komentarz przypomina sądy tych, „którzy obcują z dziełami sztuki […] z niskich pobudek materialnych, czyli zawodowo"(*Mali mistrzowie*, MD 54) – wiersz podzielony jest bowiem na trzy części, których tytuły („lewa strona obrazu", „tło", „prawa strona obrazu") z powodzeniem mogłyby rozpoczynać podręcznikowy opis sporządzony wprawną ręką historyka sztuki. Pierwsze dwie całostki istotnie mają wiele cech opisu:

Lewa strona obrazu

Na lewo gesty faryzejskie
fałszywie ułożone twarze
we fałdach tysiąc wątpliwości
a w szparach oczu twarda pewność

Kapłani zwalonych ołtarzy
żołnierze krzywej przysięgi
oparci plecami o miasto
patrzą spokojnie na męczeństwo

Surowy błękit blask na hełmach
a w rękach łuki ostre włócznie
kaleczą nieba lewy bok

kamień na kamieniu
murów gruby grzebień
w kamiennych strzelnicach
wypalone niebo

wieża samotna jak maszt
wieża głęboka jak stłumiony krzyk
podnoszą głowy długowłosych proroków
na głębokich cynowych misach

To jest miasto
i kamienni ludzie
i to jest lewa strona obrazu
i świata

Tło

Wzgórza – ziemia wzruszona, podłużne westchnienie obłoków
niebo otwarte na błękit, błękit o barwie podróżnej
i jeszcze pięć topoli, pięć wyprężonych topoli
pięciu aniołów –
Za późno.

Zasadniczo wszystkie elementy tego opisu odnajdujemy na obrazie. Widzimy więc z jego lewej strony grupę ludzi (niektórzy z nich istotnie rozkładają ręce w charakterystyczny sposób, jakby w geście pełnym rzekomej bezradności i usprawiedliwienia), za nią „murów gruby grzebień" wraz z wieżą; w tle widać pofalowane wzgórza i pięć wysmukłych drzew. Nie jest to jednak ekfraza w wąskim rozumieniu tego terminu – nie mamy tu do czynienia jedynie z „utworem poetyckim będącym opisem dzieła malarskiego"[2]; tak jak większość dwudziestowiecznych pisarzy, Herbert podejmuje dialog z dawnym twórcą i „dopisuje" do obrazu ważne dla niego treści. Opis, który wydawał się dość „szkolny" (na przykład przez budzące skojarzenia z podręcznikiem akademickim rozdzielenie na lewą i prawą stronę), okazuje się bardziej skomplikowany. Autor *Struny światła* w namalowanej przez włoskiego artystę grupie postaci dostrzega przedstawienie tych zachowań i postaw ludzkich, które w późniejszej twórczości piętnuje Pan Cogito: obłudy („gesty faryzejskie / fałszywie ułożone twarze"), braku współczucia, chłodnej obojętności w obliczu krzywdy i niesprawiedliwości („patrzą spokojnie na męczeństwo"). „Kapłani zwalonych ołtarzy" i „żołnierze krzywej przysięgi" przypominają nieco

[…] tych co na kolanach
[…] odwróconych plecami i obalonych w proch
[…]
szpiclów katów tchórzy – oni wygrają
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę
(*Przesłanie Pana Cogito*, PC).

2 Taką definicję podaje *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 122. Istotę ekfrazy i jej zastosowanie od czasów starożytnych omawia Remigiusz Popowski we wstępie do zbioru ekfraz starożytnych (zob. tenże, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece* [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, Warszawa 2004, s. 13–71).

Co więcej, cała przestrzeń, którą Herbert określa mianem „lewej strony obrazu" jawi się jako nieprzyjazna: „wypalone niebo" (w dodatku „kaleczone" przez włócznie żołdaków), zapewne trudny do przekroczenia „murów gruby grzebień", przytłaczająca swą masywnością wieża przyrównana do „stłumionego krzyku" pozbawianych życia, a także pojawiające się parokrotnie kamienie, które są tu nie tylko surowcem użytym do budowy miasta („kamienne strzelnice"), ale użyczają swych cech ludziom – „kamienni ludzie" to jednostki bez uczuć, bez ciała, jeżeli zdolni do troski, to jedynie tej o swoją własną egzystencję. Obrazu owej ziemi jałowej dopełnia ewangeliczny zwrot „kamień na kamieniu" (Mt 24,2), który, jak słusznie zauważył Aleksander Fiut, przywodzi na myśl apokaliptyczne wizje Sądu Ostatecznego[3].

Negatywny obraz lewej strony kontrastuje z tym, co oko miłośnika sztuki dostrzega na malowidle Fra Angelica, jasnymi, radosnymi barwami, dbałością o szczegóły, zupełnym brakiem nastroju grozy, który jak spodziewać by się można, powinien towarzyszyć przedstawieniu męczeństwa. Ów kontrast obecny zarówno w dziele malarskim, jak i literackim (zadziwiająco spokojne obserwowanie niewinnej, bestialskiej śmierci) podkreśla bodaj najgorszy rodzaj okrucieństwa – tego wyrachowanego, chłodnego, pozbawionego emocji, a na dodatek usankcjonowanego prawem – dokonujący kaźni są wszak „oparci plecami o miasto", co wskazuje nie tylko na fakt, że na obrazie mury miejskie są tłem dla widocznej na pierwszym planie grupy postaci, ale także na to, że miasto rozumiane jako metafora kultury i cywilizacji daje „oparcie" zbrodniczym czynom[4]). W kolejnych częściach wiersza dostrzec można zmianę tonacji:

Tło

Wzgórza – ziemia wzruszona, podłużne westchnienie obłoków
niebo otwarte na błękit, błękit o barwie podróżnej
i jeszcze pięć topoli, pięć wyprężonych topoli
pięciu aniołów –
Za późno.

3 Zob. A. Fiut, *Męczeństwo i ziemskie rozkosze. W poetyckiej galerii Miłosza i Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006, s. 28.

4 Por. A. Lam, *Trzy wczesne wiersze Zbigniewa Herberta (na nowo czytane)* [w:] *Słowa i metody. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Święchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Lublin 2009, s. 240.

„Surowy" kolor dostrzegalny z „lewej strony obrazu" użyty przez artystę do namalowania tła tym razem okazuje się „błękitem o barwie podróżnej", kojarzy się pozytywnie, z niebem, które jest na ów kolor „otwarte". Pozostałe elementy tła, które opisuje Herbert, nie przypominają przyrody z późniejszego wiersza *Góra naprzeciw pałacu* (N), w którym czytamy:

> Naprawdę między przyrodą a losem ludzkim
> nie ma istotnego związku
> powiedzenie że trawa szydzi z katastrofy
> jest wymysłem niepocieszonych i chwiejnych

W wierszu *Fra Angelico…* przyroda zdaje się wręcz litować nad świętymi, których tragedii nie dostrzegają lub dostrzec nie chcą chłodni obserwatorzy – ziemia okazuje emocje (jest „wzruszona") podobnie jak chmury (układają się w „podłużne westchnienie"). Wniosek byłby zatem następujący: uwieczniona na renesansowym obrazie, będąca jedynie tłem, natura ma więcej człowieczych cech niż zgromadzeni z lewej strony ludzie. Można jednak zapytać, czy w opisie krajobrazu widocznego na drugim planie nie pobrzmiewa Herbertowska ironia – wszak ziemia może być „wzruszona", bo jej teren jest po prostu pofałdowany, obłoki „wzdychają" tylko dzięki skojarzeniu ich wydłużonego kształtu ze spokojnie wydychanym powietrzem, a tak czy inaczej te ich westchnienia w niczym przecież nie pomagają skazanym na śmierć. Nawet „pięć wyprężonych topoli / pięciu aniołów" przybywa „Za późno", można więc powiedzieć, że są obecne wyłącznie jako „dekoracje dramatu"[5]. Czy zatem rzekomo współczujący charakter przyrody widocznej na obrazie Brata Anielskiego to jedynie „wymysł niepocieszonych i chwiejnych", szukających oparcia w obliczu nieludzkiego okrucieństwa i przypisujących otoczeniu cechy, których brakuje ludziom? Trudno tu o jednoznaczne rozstrzygnięcia, pewne jest natomiast, że ta współczująco-towarzysząca przyroda pojawia się także w trzeciej całostce wiersza:

> Prawa strona obrazu
>
> Dałeś nam słowa
> czułe ręce

5 Cytat pochodzi z wiersza *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich*, N.

zioła na rany
i konanie

i szum aniołów

A teraz cisza
świsty miecza

I pot śmiertelny
i czekanie
na kamień z dawidowej procy
Tylko powietrze ścięte płacze
tylko horyzont ścięty drży
Za duży rozmach –

Trawa jest lepsza od ludzi
pogłębia oliwną zieleń
głowa na chwilę utonie
potem wypłynie czysta
bez rosy ludzkiego strachu.

„Prawa strona obrazu" w ujęciu Herberta zdecydowanie różni się od lewej. Ta część wiersza mniej przypomina opis dzieła sztuki niż poetycka interpretacja strony przeciwległej. Nastrój jest w tym fragmencie inny, kameralny; to już nie wymienianie poszczególnych elementów malowidła widzianych oczami odbiorcy dzieła, ale skupienie na detalu i bohaterach dramatu, którym w tej ostatniej całostce poeta oddaje głos[6]. We wcześniejszych partiach dominował noszący znamiona ekfrazy opis – w trzeciej części wiersz przybiera formę monologu, przedśmiertnego wyznania oczekujących na ścięcie męczenników. Te ostatnie słowa skierowane są, jak się wydaje, do Boga i budzą skojarzenie ze zjawiskiem opisywanym przez tych, którzy otarli się o śmierć, polegającym na pojawiających się w umyśle osoby zagrożonej serii wspomnień obejmujących całe życie. W tej „spowiedzi" obecne jest zatem nawiązanie do lekarskiej posługi świętych, którzy dzięki darom Najwyższego mogli pomagać

6 Pytanie o to, kto właściwie mówi w utworze, niejednorodność podmiotu lirycznego w wierszu *Fra Angelico…* to skądinąd ciekawe zagadnienie, które trafnie opisał R. Bobryk (tenże, *„Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana" Zbigniewa Herberta – strategie pisania o sztuce*, „Питання Літературознавства. Науковий збірник", ні. 87, Чернівці 2013, s. 186–187.

ludziom, towarzyszyć ich cierpieniu, dawać „słowa / czułe ręce / zioła na rany / i konanie". Takim darem Boga był także „szum aniołów", co można odczytać jako metaforę bliskiego kontaktu z Bogiem, aluzję do świętości życia braci, ich nieugiętej wiary i zaufania. Bohaterowie byli zaangażowani nie tylko w sprawy duchowe, ale i te konkretne, ziemskie, czyli *caritas*: w pomoc bliźnim, których obdarzali słowem i swymi „czułymi rękoma" (to skądinąd przymiotnik niezwykle istotny w późniejszej twórczości Zbigniewa Herberta), a swoimi umiejętnościami i wiedzą służyli być może tym samym ludziom, którzy następnie skazali ich na śmierć. To lakoniczne „sprawozdanie" z życia Kosmy i Damiana zestawiono z momentem uwiecznionym przez Fra Angielica na obrazie.

Z troską o bliźniego i „szumem aniołów" skontrastowane zostają słowa opisujące chwilę oczekiwania na śmierć. Ową chwilę wyznaczają „cisza / świsty miecza / I pot śmiertelny", a także „czekanie / na kamień z dawidowej procy". O ile nie sprawia trudności odczytanie trzech pierwszych elementów, o tyle ów „kamień z dawidowej procy" jest nieco zagadkowy. Dzieło Brata Anielskiego raczej niczego nie podpowiada – na obrazie jedynymi widocznymi narzędziami męczeństwa są miecz i włócznie (łuki, o których wspomina Herbert, opisując lewą stronę obrazu, to jak zauważył Andrzej Lam, raczej mylna atrybucja, żołnierze w dłoniach dzierżą bowiem tarcze[7]), nikt nie wymierza kamieni w stronę skazanych. Andrzej Lam interpretuje „kamień z dawidowej procy" jako oczekiwanie na „akt spodziewanego zadośćuczynienia"[8]. Można odczytać te słowa również nieco inaczej. „Dawidowa proca" to broń, dzięki której pokonano Goliata w czasie walk Izraelitów z Filistynami (1 Sm, 48–50), zaś z rodu dzierżącego ową broń starotestamentowego władcy wywodził się Jezus Chrystus – król Dawid jest jedną z najważniejszych w Biblii osób. Jeżeli kamień wymierzony ręką tak ważnej w tradycji judeochrześcijańskiej postaci uznamy za metaforę wiary, okaże się, co tak naprawdę byłoby w takim ujęciu przyczyną śmierci Kosmy i Damiana, owym „kamieniem" – ich nieugięte trwanie przy swoich poglądach, przy wierze w Boga, którą cenili wyżej niż własne życie. Wiara jest zatem bezpośrednią przyczyną cierpień i śmierci; mówiąc metaforycznie, narzędziem kaźni staje się własny, świadomy wybór bohaterów. Dążenie, by „pozostać wiernym" do końca, to postawa doskonale

7 A. Lam, *Trzy wczesne…*, s. 240.

8 Tamże, s. 241.

znana z późniejszych utworów Zbigniewa Herberta, na przykład z tego, w którym Pan Cogito mówi o sobie, że

pozostało mu niewiele
właściwie tylko
wybór pozycji

w której chce umrzeć
wybór gestu
wybór ostatniego słowa

[…]

chciałby do końca
stać na wysokości sytuacji

los patrzy mu w oczy
w miejsce gdzie była
jego głowa

(*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC)

W pochodzącym z tomu *Pan Cogito* wierszu bohatera pozbawiono głowy podobnie jak świętych z obrazu Fra Angelica. W obu utworach owa dekapitacja ma znaczenie nie tylko dosłowne – „stracić głowę" oznacza przecież tyle, co „przestać myśleć racjonalnie, przestać działać rozsądnie". Zarówno Pan Cogito, jak Kosma i Damian nie postępują wedle „świętej strategii przetrwania"[9], która nakazuje chronić własne życie za wszelką cenę. To zdroworozsądkowe, jak mogłoby się wydawać, podejście nie jest drogą, którą podążają bohaterowie Herberta – bracia z obrazu Brata Anielskiego wybierają stromą ścieżkę wierności do końca, choć wiedzą, że u jej kresu spotka ich śmierć.

Jednak wers o oczekiwaniu „na kamień z dawidowej procy" może mieć swoje źródło jeszcze w czymś innym. Jak wiemy z *Żywotów świętych* Piotra Skargi, kamienowanie było jedną z tortur, którymi poddano braci, zanim ostatecznie ścięto ich mieczem:

Dziwując się bardzo starosta, zawiesić je znowu i męczyć kazał; lecz gdy i to wdzięcznie przyjmowali, kamieńmi na nie ciskano i zabić je tak chciano. Jednak kamienie od nich, jako od muru odskakiwały, a na oneż się mężobójce wracały,

9 Cytat pochodzi z wiersza *Tarnina* (ENO).

> potem strzelać w ciała ich kazał starosta, ale i strzały ich nie obrażały, i owszem wiele niemi strzelców onych zranionych zostało[10].

Opisana przez krakowskiego jezuitę scena wprawdzie nie jest tematem obrazu, którego reprodukcja towarzyszyła wierszowi opublikowanemu w „Tygodniku Powszechnym", została jednak uwieczniona na innym przedstawieniu pochodzącym z cyklu o życiu i męczeństwie św. Kosmy i Damiana autorstwa Fra Angelica, na którym artysta wyobraził oprawców wymierzających strzały i kamienie w ukrzyżowanych braci.

Oczywiście, liczne elementy tworzące świat przedstawiony w utworze Herberta (między innymi grupa postaci po lewej stronie, „murów gruby grzebień", „wieża samotna jak maszt", „pięć wyprężonych topoli", „świsty miecza") wskazują, że jego najważniejszym kontekstem, podstawowym źródłem ekfrazy jest obraz przedstawiający wydarzenia chronologicznie późniejsze. Jednak dzieło należące do tego samego cyklu, namalowane przez tego samego autora i obrazujące los tych samych bohaterów możemy, jak się wydaje, potraktować jako kontekst pomocniczy, dodatkowy.

W jaki sposób rozszerzenie możliwych odniesień o ten obraz wpływa na interpretację wiersza? Z pewnością może pomóc zrozumieć miejsca niejasne – kamień i łuki, o których wspomina poeta, to po prostu dekoracje tego samego dramatu, tylko wcześniejszego jego aktu. Odniesienie do malarskiego przedstawienia tortur poprzedzających ścięcie Kosmy i Damiana niespodziewanie staje się ilustracją interpretacji Andrzeja Lama – na obrazie rzeczywiście kamienie ciskane przez oprawców zawracają w locie i rażą samych katów. Co jednak równie ważne, niezwykle sugestywne wyobrażenie ukrzyżowanych braci budzi wręcz automatyczne skojarzenie z męką Jezusa. Takie powiązanie z jednej strony rzuca nieco inne światło na fragment zaczynający się od słów: „Dałeś nam słowa / czułe ręce…". Być może mowa tu bowiem o słowach i czułych rękach należących nie do męczenników, ale do Najwyższego – w takim ujęciu pobrzmiewałoby poczucie osamotnienia, opuszczenia nie tylko przez ludzi, ale przez Boga – bohaterowie wierzyli, że rozpościera nad nimi swe „czułe ręce", trwa przy nich swym słowem, jednak w momencie śmierci towarzyszą im tylko „cisza / świsty miecza" (w takim odczytaniu nowy wydźwięk zyskuje owo „czekanie / na

10 P. Skarga, *Żywoty świętych starego i nowego zakonu. Na każdy dzień i przez cały rok*, t. 9. *Wrzesień*, Kraków 1882, s. 299–300.

kamień z dawidowej procy", które oznaczałoby wtedy oczekiwanie na to, że z pomocą przyjdzie ten, któremu zaufało się bez reszty); owo osamotnienie przywodzi na myśl wołanie Chrystusa: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił" (Mt 27,46). Z drugiej zaś strony odniesienie do Ukrzyżowanego jeszcze wyraźniej podkreśla heroizm wspomnianego wcześniej wyboru świętych, którzy mogli pójść łatwiejszą drogą i po prostu wyprzeć się wiary. Oni jednak trwali przy wyznawanych przez siebie wartościach, choć mieli możliwość prostego uniknięcia okrutnego losu podobnie jak Chrystus – Bóg, dla którego „nie ma nic niemożliwego" (Łk 1,37), mógł przecież w dowolnym momencie po prostu zejść z krzyża. I w tym dokonywanym przez Herbertowskich bohaterów wyborze tkwi największa wartość, choćby nagrodą miały być „cisza / świsty miecza", „stroma / ścieżka / krwi" (*Domysły na temat Barabasza*, ENO) lub „zabójstwo na śmietniku" (*Przesłanie Pana Cogito*, PC).

Kosma i Damian odrzucają pokusę uratowania życia, są wierni do końca i płacą za swój wybór najwyższą cenę – do widocznych na obrazie ściętych głów męczenników nawiązuje ostatnia całostka wiersza Herberta. Wraz z ich śmiercią „ścięte" zostaje otoczenie – i ponownie to właśnie elementy przestrzeni okazują ludzkie emocje, których brakuje obserwatorom i oprawcom: powietrze płacze, horyzont drży. Towarzyszy im jednak komentarz „Za duży rozmach" – stwierdzenie niejasne, prowokujące raczej do pytań niż do odpowiedzi: rozmach żołdaków, którzy mieczem pozbawiają życia? Rozmach malarza, który chętnie sytuował tragiczne historie będące tematem jego obrazów w otoczeniu pięknej, radosnej przyrody? Czy też „za duży rozmach" tego, kto doszukuje się w obojętnym świecie natury cech i uczuć przynależnych człowiekowi? Wiersz kończy strofa:

> Trawa jest lepsza od ludzi
> pogłębia oliwną zieleń
> głowa na chwilę utonie
> potem wypłynie czysta
> bez rosy ludzkiego strachu

Od drżącego horyzontu i roniącego łzy powietrza, a także nieludzko obojętnych ludzi „lepsza" – jak się zdaje, w sensie etycznym – okazuje się zwykła trawa. W późniejszych utworach Herberta niepozorna roślina bywa waloryzowana na wskroś pozytywnie – Homer w zakończeniu *Rekonstrukcji poety* (D) wyznaje:

> To jest dopiero początek. Początek zawsze jest śmieszny. Siedzę na najniższym stopniu świątyni Zeusa Cudotwórcy i zachwalam mały palec, tamaryszek, kamyki.
>
> Nie mam ani uczniów, ani słuchaczy. Wszyscy stoją zapatrzeni jeszcze w wielki pożar epopei. Ale to już dogasa. Niedługo zostaną tylko osmalone ruiny, które zdobędzie trawa. Ja jestem trawa (D 100).

Porośnięte trawą podłoże na obu obrazach Fra Angelica istotnie ma kolor głębokiej, kojarzącej się z barwą oliwy zieleni. Czemu jednak jest „lepsza od ludzi"? Z jednej strony można zinterpretować to w następujący sposób: jest „lepsza", bo na swój sposób współczuje – w takim odczytaniu brakuje podejścia, które znamy z cytowanego wcześniej wiersza *Góra naprzeciw pałacu* (N), gdzie „między przyrodą a losem ludzkim / nie ma istotnego związku […] dwie proste równoległe / nie przecinają się nawet w nieskończoności". Dostrzegamy raczej postawę podobną do tej, którą czytelnicy poezji Zbigniewa Herberta znają z wiersza *Tamaryszek* (SP), gdzie tytułowy krzew staje się jedynym świadkiem i towarzyszem ostatnich chwil życia anonimowego poległego żołnierza, który

> nie widzi
> ani morza
> ani miasta
> ani przyjaciela
> widzi
> tuż przy twarzy
> tamaryszek
>
> wstępuje
> na najwyższą
> suchą gałązkę tamaryszku
> i omijając
> liście brunatne i zielone
> stara się
> ulecieć w niebo […].

Podobnie w wierszu poświęconym dziełu Brata Anielskiego pospolita trawa pozwala „utonąć" głowie, budzi skojarzenie z ciepłą, miękką materią, która koi, daje odpoczynek, którą można się otulić. Zwrócenie uwagi na niepozorny szczegół, skierowanie wzroku ku ziemi pozwala ponadto uniknąć nadmiernego patosu, posądzenia o „Za duży rozmach"[11].

[11] Jedna z badaczek zajmujących się twórczością Herberta zauważa, że w twórczości poety „przedmioty pozwalają mówić o emocjach z pewnym dystansem"

Mówienie o dramacie jednostki nie wprost, uczynienie trawy głównym „bohaterem" zakończenia paradoksalnie podkreśla tragizm uwiecznionej po prawej stronie obrazu chwili – nie ma nikogo, kto naprawdę zainteresowałby się zamordowanymi, ich jedyną towarzyszką jest pospolita trawa. Martwi święci nie zdążyli wyzbyć się lęku, ostatni moment ich życia określany jest przez ból, strach, zapewne poczucie dogłębnego osamotnienia (w pełni usprawiedliwionego, ponieważ – wiążąc los bohaterów z tym, któremu poświęcili życie – nawet Chrystus doświadczał samotności i lęku przed bólem: w utworze na modlitwę w ogrojcu naprowadza „oliwny" kolor trawy) – te uczucia zostają jedynie zasugerowane, nie mówi się o nich wprost (podobnie jak nie wyraża ich bezpośrednio obraz Fra Angelica); zwrócenie uwagi na trawę oczyszczającą głowę z „rosy ludzkiego strachu" pozwala lepiej wyobrazić sobie, jakiego rodzaju przeżyciom położył kres „świst miecza".

Zakończenie wiersza można odczytać również inaczej: „trawa jest lepsza od ludzi", bo mówiąc potocznie, robi to, co do niej należy – „pogłębia oliwną zieleń", czyli tworzy zgaszone kolorystycznie podłoże uwiecznionych na obrazie wydarzeń. Nie jest niczym więcej, pełni swoją naturalną funkcję i w tym jest od ludzi lepsza, gdyż od tych oczekiwałoby się współczucia, działania, sprzeciwu, a nie spokojnego przyglądania się egzekucji. Może zatem to nie trawa oczyszcza głowę z „rosy ludzkiego strachu", ale sama się tych osobliwych, krwawych kropel pozbywa i trwa nadal niewzruszona ludzkim dramatem, który rozgrywa się ponad nią? A może chodzi tu tylko o sposób przedstawienia – trawa „wypłynie czysta", bo autor obrazu nie naznaczył jej w żadnym miejscu reprezentującą krew czerwienią?

Niezależnie od tego, które odczytanie uznamy za trafniejsze, w centrum Herbertowskiej ekfrazy znajdują się namysł nad postawą wobec cierpienia i współczucie – w oczach poety brakuje go ludziom, których Fra Angelico zgromadził na swym obrazie; ich czy to pełen obłudy żal, czy to spokojna obojętność sprawiają, że oparcia i empatii chciałoby się szukać w przedstawionej na obrazie przyrodzie, której współczujący charakter jest przecież mocno dyskusyjny. Herbert o dziełach malarskich Brata Anielskiego pisał w ten sposób:

(M. Drażyńska-Suchańska, *Empatia – emocje i styl* [w:] *Pojęcia kiełkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 292) – czasem tym przedmiotem staje się obiekt przyrodniczy, jak w *Tamaryszku*.

> Płakał, kiedy miał odtworzyć sceny męczeństwa, ale naprawdę w jego pokaźnej ilościowo twórczości nie ma scen rozdzierających czy nawet smutnych. Był malarzem raju. […] Nad jego dziełem unosi się zapach kadzidła i melodyjny, niegłośny śpiew (WG 341).

Autor *Pana Cogito* kieruje więc wzrok czytelnika przede wszystkim w stronę tych, którzy są bohaterami uwiecznionej na obrazie sceny, a których historię przysłania radośnie kolorowa stylistyka namalowanego przez „malarza raju" dzieła[12]: na pozbawianych życia męczenników. To im przede wszystkim należy się uwaga – skutecznie odwracana przez „gesty faryzejskie", „murów gruby grzebień", „podłużne westchnienie obłoków", „oliwną zieleń" trawy – i prawdziwe wobec nich współczucie. W wierszu podjęta zostaje próba zbliżenia się do bohaterów, „wczucia się" w ich sytuację; próba tego, by choć spróbować „pojąć do końca" (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM) ich położenie. Herbert w jednym z esejów pisze: „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia" (*Labirynt nad morzem*, LMN 55). W wypadku wiersza *Fra Angelico…* na drogę tę kieruje dzieło konkretnego malarza; dzieło, które staje się pretekstem do rozważań na temat spraw zasadniczych, wykraczających tak naprawdę poza ramy historii przedstawionej na obrazie[13]. W cytowanym na początku niniejszego artykułu eseju z cyklu *Mali mistrzowie* czytamy:

---

12 Pod ową pogodną stylistyką skrywa się w istocie to, co Maria Berkan-Jabłońska w swojej książce (traktującej o sztuce w twórczości autora *Pana Cogito*) nazywa „emocjonalnym chłodem", który Herbert dostrzega w obrazie włoskiego malarza (taż, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008, s. 86); te trudności związane z malarskim wyrażaniem tragedii przez Brata Anielskiego zauważają również historycy sztuki: „Fra Angelico – to malarz wiecznej szczęśliwości zbawionych w niebie, malarz wiecznych rozkoszy dusz jasnych przebywających wśród aniołów. Stąd przezwisko Fra Angelico, brat anielski. Do odtwarzania faktów tragicznych, jak sceny z Męki Pańskiej lub cierpienia potępionych, nie miał uzdolnienia. Piekło w jego sądach ostatecznych jest raczej zabawne niż groźne. Za to kwieciste łąki z tańczącymi po nich zbawionymi i aniołami, radosne zdarzenia z życia najbardziej anielskiej kobiety – Matki Boskiej […] to tematy odpowiadające uzdolnieniom świątobliwego artysty" (A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 1, Kraków 1981, s. 72–73).

13 Mamy tu więc do czynienia z zabiegiem dość powszechnie stosowanym w poezji, której inspiracją jest dzieło sztuki – jak powiada Adam Dziadek: „Ekfrazy, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy do samej tylko kwestii opisu. Rzecz w tym, że obraz w danym tekście literackim ma zazwyczaj charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia powstania autono-

> Uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła (*Willem Duyster*…, MD 54).

W tym wypadku ów dialog ze sprawcą, z jego pogodną i jasną interpretacją dramatu jednostek, umożliwia mówienie o sprawach, które w późniejszej twórczości Herberta są niezwykle ważne, jeśli nie wręcz najważniejsze – o miejscu człowieka w świecie, jego relacji z otaczającą rzeczywistością, o samotności w obliczu spraw ostatecznych, o niezgodzie, która powinna pojawić się, „ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych" (*Przesłanie Pana Cogito*, PC), o gorzkich konsekwencjach „bycia wiernym do końca" czy wreszcie o współczuciu wobec jednostkowego ludzkiego losu. Dzięki temu uprawiana przez Herberta historia sztuki ustrzega się „tyranii miejsca i czasu", a zyskuje uniwersalny wymiar – jak powiada Bóg do filozofa w sławnym wierszu *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy* (PC) – mówienia „o Rzeczach Naprawdę / Wielkich".

Bibliografia przedmiotowa:

Berkan-Jabłońska M., *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008.

Bobryk R., *„Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana" Zbigniewa Herberta – strategie pisania o sztuce*, „Питання Літературознавства. Науковий збірник", ні. 87, Чернівці 2013.

Bochnak A., *Historia sztuki nowożytnej*, t. 1, Kraków 1981.

Drażyńska-Suchańska M., *Empatia – emocje i styl* [w:] *Pojęcia kiełkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.

Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

micznego dzieła literackiego […]. Ekfraza literacka wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele za pomocą środków językowych, ale raczej reprezentuje dane dzieło – i właśnie z tego wynika jej nazwa" (tenże, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 72).

Ekfraza [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.

Fiut A., *Męczeństwo i ziemskie rozkosze. W poetyckiej galerii Miłosza i Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.

Księga imion i świętych, oprac. H. Fros SJ, F. Sowa, t. 3, Kraków 1998.

Lam A., *Trzy wczesne wiersze Zbigniewa Herberta (na nowo czytane)* [w:] *Słowa i metody. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Święchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Lublin 2009.

Popowski R., *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece* [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, Warszawa 2004.

Skarga P., *Żywoty świętych starego i nowego zakonu. Na każdy dzień i przez cały rok*, t. 9. *Wrzesień*, Kraków 1882.

Małgorzata Peroń

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

„Zgasić światło – słuchać"

Rembrandt w poezji ks. Janusza S. Pasierba

W wydanym w 1985 roku tomie poetyckim *Czarna skrzynka* znajduje się wyodrębniony przez Pasierba cykl *Rembrandt*. Malarsko-liryczna sekwencja składa się z sześciu numerowanych utworów, których tytuły powtarzają tytuły obrazów Rembrandta. Źródłem inspiracji kilkuwersowych liryków są płótna znajdujące się w Rijksmuseum w Amsterdamie. Poeta opatrzył tę sekwencję krótką informacją: „Amsterdam, 21.11.1981"[1].

W całej twórczości poetyckiej autora *Kategorii przestrzeni* znajduje się blisko dwieście jawnych oraz ukrytych nawiązań do malarstwa, zwłaszcza doby renesansu i baroku. Wiersze nawiązujące do sztuki występują jako samodzielne liryki, podwójne sekwencje („poetyckie dyptyki") lub tworzą bardziej rozbudowane cykle[2]. Spośród dających się wyróżnić trzech sekwencji o sztuce (*Zdejmowanie pieczęci*, 1982 – cykl „luwirański" (nazwa związana jest z miejscem prezentacji dzieł), *Czarna skrzynka* – cykl *chiostro 1981*, 1985), tylko cykl *Rembrandt* w całości poświęcony został twórczości jednego artysty. Badając ilość nawiązań do malarstwa mistrza holenderskiego, wyraźnie można dostrzec, że są one najliczniejsze – poza wspomnianym sześciowierszowym cyklem, Pasierb opublikował w debiutanckiej *Kategorii przestrzeni* (1978) jeszcze wiersz *Autoportret starego Rembrandta*, który nawiązuje do jednego z ostatnich autoportretów malarza, tak zwanego *Śmiejącego się Rembrandta*. Obraz

---

1 J.S. Pasierb, [cykl] *Rembrandt* [w:] tegoż, *Czarna skrzynka*, Warszawa 1985, s. 140–141.

2 O problematyce związków sztuki i poezji w twórczości ks. J.S. Pasierba piszę w książce *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. J.S. Pasierba wobec sztuk wizualnych*, Lublin 2015. Niniejszy artykuł stanowi poszerzoną wersję fragmentu rozdz. *Spacer po muzeum – malarskie cykle w poezji ks. Janusza S. Pasierba*, który ukazał się w przywołanej książce (s. 41–94).

znajduje się w Wallraf-Richartz Museum w Kolonii. Badając frekwencyjność nawiązań do malarstwa jednego artysty, należy zauważyć, że Pasierb poświęca cztery wiersze płótnom Caravaggia (*Judyta ze służącą* z tomu *Czarna skrzynka, nawrócenie Szawła* z tomu *Koziorożec, Katedra w la Valetta, Caravaggio na Malcie* z tomu *Wnętrze dłoni*), po dwa utwory malarstwu Nicolasa Poussina (*Wiosna albo Raj ziemski, Natchnienie poety* z tomu *Zdejmowanie pieczęci*), Georges'a de La Toura (*Warsztat cieśli Józefa, Magdalena* z tomu *Zdejmowanie pieczęci*), Piera di Cosimo (*Magdalena* z tomu *Zdejmowane pieczęci, Simonetta* z tomu *Wiersze religijne*). Dzieła innych twórców występują w pojedynczych odsłonach poetyckich. Rembrandtowi poświęcono zaś aż siedem tekstów[3].

Warto w tym miejscu podkreślić wyjątkową pozycję poety pośród niemałej liczby artystów ujmujących malarskie fascynacje w liryczne impresje. Z trudem można by wskazać kogoś, kto w tak dużym stopniu jak Pasierb otwierał miejsce sztuce, pozwalając poetyckim przemyśleniom na temat obrazów wychodzić poza ramy jednego wiersza. Takie powroty widać chyba tylko w cyklu „katedralnym" Przybosia.

Należy zauważyć, że cykl *Rembrandt* dzieli od powstania cyklu *chiostro 1981* pół roku (Pasierb datuje pierwszy cykl na 21 listopada 1981 roku, drugi na 5 czerwca tego samego roku), prawdopodobnie wydany w 1982 roku cykl „luwriański" z tomu *Zdejmowanie pieczęci* także powstał około 1981 roku. Można uznać, że rok 1981 jest dla Pasierba czasem tworzenia rozbudowanych sekwencji lirycznych, dla których źródłem motywów jest osobisty kontakt z dziełem sztuki. Kontakt ten umożliwiały liczne wizyty Pasierba w europejskich miastach (Amsterdam, Rzym, Paryż, Kolonia). Liryczne „notatki z podróży" są znakiem artystycznych zainteresowań pelplińskiego poety i historyka sztuki, ale także śladem jego osobistych przeżyć, prywatnym dziennikiem (na przykład w tomie *Koziorożec* znajduje się największa liczba datowanych wierszy, część z nich posiada nawet dookreślenie godzinowe, poeta precyzyjnie notuje nie tylko dzień i miejsce, ale także godziny i minuty!)

Warto zapytać, jakie miejsce wśród utworów związanych ze sztuką zajmują wiersze inspirowane malarstwem Rembrandta, co z wizualnych

3 Od dr. hab. Tomasza Tomasika uzyskałam informację, że w archiwum poety znajduje się kilka niepublikowanych wierszy, poświęconych malarstwu Rembrandta. Niestety, nie udało mi się uzyskać wglądu do archiwum.

jakości dzieł doby baroku trafiło w przestrzeń poetyckich impresji Pasierba.

Sześć wierszy wchodzących w skład tej malarskiej sekwencji zostało ponumerowanych, ich tytuły powtarzają tytuły obrazów Rembrandta, które można obejrzeć w Rijksmuseum w Amsterdamie. Identyfikacja wizualnych inspiracji jest zatem łatwiejsza niż w przypadku cyklu *chiostro 1981*, w którym wskazówki nie były tak jawne. Poeta w zakończeniu cyklu umieszcza informację o miejscu i dacie powstania: „Amsterdam, 21.11.1981".

W swoim *Dzienniku 1980–1985* Pasierb odnotowuje wyjazd do Amsterdamu, ale nie wspomina o wizycie w muzeum. Nie ma też żadnych uwag, które byłyby zapisem jego wrażeń po spotkaniu z dziełami mistrzów holenderskich. Ciekawe w tym kontekście są jednak uwagi dotyczące wizyty w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli[4]. Poeta wyrusza do Brukseli 13 listopada 1981 roku, docelowo udaje się z rekolekcjami do opactwa Averbode (Belgia)[5]. Po zakończeniu rekolekcji zwiedza Lejdę i Amsterdam[6]. Wizytę w Rijksmuseum poprzedza zatem spotkanie ze sztuką w Królewskich Muzeach. Po opuszczeniu galerii poeta wyznaje:

> nie mam wyrzutów, że porzuciłem muzeum: coraz bardziej mierżą mnie kilometry ścian obwieszone arcydziełami jak martwymi motylami. Sztuczność takich sytuacji staje się nie do wytrzymania: te dzieła nigdy nie miały przebywać razem, zostały do tego zmuszone, jedno przekrzykuje drugie, unieważnia je. Jeżeli przyznać rację jednemu, to drugie musi być szalone. W sztuce nie ma pojednania, a przynajmniej nie odbywa się ono na takiej zasadzie jak w muzeach, „wynikanie" widać tylko w podręcznikach. Żeby być uczciwym, trzeba by zatrzymać się

4 Poeta najprawdopodobniej zwiedza dwa działy Muzeum: Muzeum Sztuki Dawnej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które znajdują się w obrębie Pałacu Królewskiego w centrum Belgii. Królewskie Muzea posiadają jeszcze dwa działy: Muzeum Antoine'a Wiertza i Muzeum Constantina Meuniera, które mieszczą się w innej części Brukseli (dzielnica Elsene) (zob. J. Altman, L. Bennett, G. McDonald, *Bruksela*, tłum. i oprac. B. Glogier, P. Nadulski, Warszawa 2004, s. 30).

5 Poetyckim śladem tego wyjazdu są dwa wiersze z tomu *Czarna skrzynka*. W wierszu *jesień w Brabancie* oprócz opisu jesiennego pejzażu Brabancji znajdują się także odwołania do historii Belgii. Poeta umieszcza pod wierszem informację dotyczącą miejsca i czasu powstania utworu: „Averbode, 18/19.11.1981". Wiersz *studnia*, dotyczący problemu poetyckiego natchnienia oraz źródła kapłańskiego nauczania, podpisany jest: „Opactwo Averbode, 18.11.81".

6 Zob. J.S. Pasierb, *Dziennik 1980–1985* [w:] *Skrzyżowanie dróg*, Pelplin 1994, s. 111–113.

przed jednym dziełem, a w przypadku dzieła genialnego nie starczyłoby życia, żeby mu sprostać.

Często w takim dziele streściła się cała prawda czyjegoś istnienia, tutaj wciśnięta między drzwi i nawilżacz powietrza, znieważana przez niedzielnych turystów[7].

Refleksja dotycząca wyizolowania dzieła z jego naturalnego środowiska splata się z przemyśleniami na temat statusu obiektu artystycznego. Poglądy Pasierba zgodne są z metodą zaproponowaną przez Erwina Panofsky'ego, dla którego dzieło sztuki odzwierciedla doświadczenie historyczne, społeczne i religijne czasu, w którym powstało. Bohater wierszy Pasierba szuka w sztuce tych pierwiastków po to, by móc je zaktualizować i odnieść do własnego życia. Pasierb w zacytowanym powyżej fragmencie odsłania sposób patrzenia na dzieło: subiektywny, pomijający podręcznikowe definicje czy uwagi z turystycznych przewodników[8]. Dlatego też cykl *Rembrandt* ma swoje wewnętrzne „wynikanie" – poeta konstruuje swoje teksty w oparciu o metaforę światła i cienia, których pole oddziaływania poszerzone zostało o wrażenia słuchowe. Wszystko, co rozgrywa się na siedemnastowiecznych płótnach, w tekstach zostaje podporządkowane tym dwóm zmysłom: wzroku i słuchu. W końcowej sekwencji przeżycia poeta będzie skłaniał się ku postawie zasłuchania i milczenia. Obiekt artystyczny jest odbierany zatem najpierw w sposób wizualny, następnie zaś – co paradoksalne – przed obrazem zostaje wyłączone oko, bohater zaś otwiera się na słuchanie.

Światło i mrok to podstawowe elementy składowe malarstwa Rembrandta. Uwrażliwienie na problemy lumistyczne w jego twórczości łączyło się ściśle z metaforyzowaniem cienia i basku. Jak pisze Maria Rzepińska, w malarstwie XVII wieku te dwa obszary mają aspekt

7 Tamże, s. 111–112.

8 Spośród bogatej kolekcji płócien Rembrandta w Rijksmuseum (między innymi: *Koncert (Muzykujące towarzystwo), Tobiasz i Anna, Autoportret z zaciemnioną twarzą, Jeremiasz opłakujący zniszczenie Jerozolimy, Prorokini Anna, Autoportrety* (z 1628 i 1629 roku), *Maria Trip, Straż nocna, Saskia w welonie, Krajobraz z mostem, Portret Jana Sixa, Lekcja anatomii dra Claudiusa Civilisa, Portret zarządców cechu sukienników, Zaparcie się świętego Piotra, Izaak i Rebeka* (zwany *Żydowska narzeczona*), *Tytus w habicie* – autor *Czarnej skrzynki* wybiera sześć obrazów. Podkreśla to subiektywizm wyboru i potwierdza odczucia, które wyraził w swoim *Dzienniku*. Żaden z jego cykli malarskich nie jest jedynie relacją z tego, co wisi na ścianach galerii europejskich (zob. R. Genaille, *Rembrandt Harmensz* [w:] *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, oprac. M. Monkiewicz, A. Ziemba, tłum. E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 2001, s. 293–298).

emocjonalny. Zredukowanie światła i powiększenie sfer mroku wywołuje konsekwencje nie tylko optyczno-kompozycyjne, ale także emocjonalno-nastrojowe. Wzajemna gra światła i cienia jest podstawowym narzędziem ujawnienia stanów psychicznych i emocji osób portretowych, kreuje sytuację niedomówień, tajemnicy i mistycyzmu[9]. W tę przestrzeń wkracza poeta, który interpretuje sfery blasku i cienia w sposób symboliczny.

Pasierb umieszcza swojego bohatera w przestrzeni obrazu, umożliwiając mu nie tylko patrzenie, ale także słyszenie. Sceny odbierane są wizualnie, przedmioty oddalają się i przybliżają do patrzącego, w końcowym etapie odbioru skłaniają do postawy kontemplacji, która dla poety wiązała się z wewnętrznym wyciszeniem, wycofaniem ze świata doznań zmysłowych.

W obszernym eseju *Obsculata* z tomu *Skrzyżowanie dróg* (1989) poświęconym *Regule* św. Benedykta Pasierb podkreślał znaczenie słuchu w duchowym życiu człowieka. Zmysł ten wiązał się z postawą zasłuchania w świat i Słowo Boga, przyjęcia postawy ucznia wobec Mistrza. Autor *Czarnej skrzynki* przypominał, że wiara rodzi się od usłyszenia, nie zaś od refleksji[10]. Przeciwieństwem ciszy był chaos i zgiełk współczesności, w której gubił się głos Boga. Pasierb uważnie wsłuchiwał się w ten Głos, który wybrzmiewał także w przestrzeni sztuki. W przywołanym eseju czytamy:

> Milczenie rzeźb, obrazów, architektury. Cisza, która pomnaża wrażliwość, tak potrzebną nam, ogłuszonym przez mocne „uderzenie" współczesności.
>
> Cisza, kiedy wschodzi i rośnie ziarno. Cisza ścinania kłosu, jak w misteriach eleuzyjskich. Cisza dojrzałości. Cisza Podniesienia[11].

Zmysł słuchu wiązał się z postawą wrażliwości na piękno sztuki, jej kształty i barwy. Pasierb cenił niezwykle mocno wizualną stronę świata, zachwycał się nie tylko sztuką, ale także przyrodą, pejzażem. Pomimo piękna widzialnego, zachęcał do zamknięcia oczu, ponieważ umożliwia to otwarcie przestrzeni duchowej. W ostatnim wierszu omawianego

---

9 Zob. M. Rzepińska, *Wielcy i mali mistrzowie* [w:] tejże, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 258–259.

10 J.S. Pasierb, *Obsculata* [w:] tegoż, *Skrzyżowanie…*, s. 204.

11 Tamże, s. 225.

cyklu znajduje się prośba i jednocześnie zgoda na przyjęcie pokornej postawy ucznia: „żeby nie widzieć / tylko słuchać słuchać".

Cykl *Rembrandt* otwiera wiersz *Autoportret z 1628 roku*. Wizualną inspiracją był obraz, na którym malarz przedstawił siebie w swobodnej pozycji, twarz spowija cień, a jedyna plama światła rozbłyskuje na policzku i uchu. Błyski światła zaplątały się także we włosach, a by je wydobyć, malarz zarysował farbę końcem pędzla[12]. W wierszu Pasierba głównym bohaterem jest nie postać z obrazu, ale światło i narząd słuchu[13]. Twarz portretowanego odsłania się tylko w niewielkim stopniu, światło pada „na ucho i część policzka". Światło nacechowane pozytywnie to przede wszystkim znak poznawania, odkrywania i przyjmowania nauki. Ucho zaś jest oznaką słuchania, otwarcia na przyjmowanie treści z zewnątrz. „Reszta może być cieniem" – podkreśla pierwszeństwo tej postawy nad innymi (na przykład nad mówieniem, patrzeniem).

To spostrzeżenie dopełnia się w ostatnim wierszu tego cyklu *Muzykujące towarzystwo*. Wiersz inspirowany jest detalem obrazu *Koncert (Muzykujące towarzystwo)*. Na obrazie holenderskiego mistrza przedstawiono dwie kobiety przysłuchujące się grającym mężczyznom. Plan pierwszy zapełniają rozrzucone na podłodze księgi. Oprawione w skórzane obwoluty są otwarte, inne – niedomknięte – skwapliwie chronią tajemnicę swoich wnętrz. Jeden z woluminów przykuwa uwagę widza – to ten oparty o brzeg stołu, oprawiony w jasną skórę, z medalionem pośrodku. Z boku widoczny jest rozwiązany rzemyk. Dla bohatera wiersza to znak czyjejś obecności i zapowiedź poznania treści. Nie chodzi tu jednak o sam proces czytania, ale raczej o znamienną w twórczości poety postawę otwarcia na działanie znaków. To także przybliżanie się do Tajemnicy: „jeszcze nie wiadomo co skrywa".

---

12 Zob. S. Zuffi, *Rembrandt*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2006, s. 15.

13 Dla Tomasza Tomasika głównym tematem tego wiersza jest człowiek narażony na działanie światła i ciemności, którą należy rozpatrywać symbolicznie (zob. T. Tomasik, *Przed lustrem sztuk. O znaczeniu ekfraz w poezji Janusza S. Pasierba* [w:] *Szkice językoznawcze i literaturoznawcze*, red. A. Kiklewicz, K. Chruściński, Słupsk 2002, s. 255, przypis 14). Omówienie tego wiersza warto rozwinąć o dodatkową interpretację związaną z wartością zmysłów i pogłębić symboliczne znaczenie elementów utworu w kontekście całego cyklu. Warto dodać, że Rembrandt namalował kilkaset portretów, w których istotną rolę odgrywa światło i cień. *Autoportret z 1628 roku* jest szczególny – najjaśniejszym punktem jest ucho – to spostrzeżenie poeta czyni ośrodkiem swojej metafory.

Zwiedzający zmienia się niejako w przewodnika, który pojawiającemu się w wierszu słuchaczowi wyjaśnia sposób zachowania:

wtedy sam zgasisz światła
żeby nie widzieć
tylko słuchać słuchać

(*Muzykujące towarzystwo, Czarna skrzynka*)

Dwie sfery: wydobywania dźwięku i słuchania, rozdzielone są za pomocą światła i cienia. To, co w świetle („jeszcze jest dzień"), jest zrozumiałe i widoczne, a świat rejestrowany jest zmysłowo („jeszcze dźwięczą kolory"). Sferę pomiędzy jasnością a „zgaszeniem światła" obrazuje księga. Tak samo „pomiędzy" istniały pelargonie z cyklu *chiostro*:

pelargonie płoną na oknie
między mrokiem i białym powietrzem
pomiędzy chłodem i żarem
na granicy światów

(*pelargonie, Czarna skrzynka*)

Księga z *Muzykującego towarzystwa* zamknięta jest w świetle dnia, uczy zaś – posługując się ulubionym paradoksem Pasierba – w blasku ciemności. Poeta przenosi kontemplującego bohatera ze sfery widzialności w sferę duchową, która symbolizowana jest przez zmysł słuchu. „Sam zgasisz światła" jest wezwaniem do zatopienia się we własnej duszy, odcięcia się od tego, co ziemskie, pozostania ze sobą samym. Obraz jest początkiem kontemplacji, której celem jest oderwanie się o tego, co wizualne, co przed oczyma, także zatem od obrazu. Tytuł wiersza wskazuje na zabawę i radości odbywające się właśnie w towarzystwie innych, przy dźwiękach muzyki. Słuchacz ma zostać sam, odciąć się od tego, co rejestrują zmysły: „żeby nie widzieć". Postawa kontemplacji to nie tylko milczenie, ale przede wszystkim słuchanie. Otwarcie na obecność transcendencji w poezji Pasierba sugerowane jest przez obrazy światła, blasku, promienia[14]. Milczenie jest przejawem słuchania innej – boskiej – rzeczywistości[15]. Zmysły, podobnie jak w twórczości

14 M. Borkowska, *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003, s. 139.

15 Tamże, s. 138.

Zbigniewa Herberta, nacechowane są symbolicznie[16]. Odnoszą się one do świata symboli, wzrok i słuch posiadają podwójne znaczenie. Słuch umożliwia objawienie, czyli wysłuchanie transcendencji[17]. W późniejszym tomie *Koziorożec* (1988) Pasierb pisał:

zamilknij wreszcie
pozwól mówić rzeczom
skrzypieć schodom
trzaskać belkom
[…]
(*** [*zamilknij wreszcie*], *Koziorożec*)

Obraz Rembrandta kipi bogactwem wyszywanych strojów, chust, nakryć głowy i obrusów. Ciasne wnętrze wypełniają cenne przedmioty: skórzane księgi, obrazy, instrumenty. Przestrzeń wypełniona jest niemal po brzegi rzeczami, które oddziałują na widza swoim blaskiem i fakturą. Dlatego symboliczny staje się już sam – dokonany przez poetę – wybór przedmiotu poetyckiej wariacji. To księga – jedna z wielu tam się znajdujących, której odszukanie wymaga odwrócenia uwagi od przyciągającej sceny głównej. Księga w jasnej oprawie jest tutaj tylko malarskim *entourage* świata zaprezentowanego przez Rembrandta. Oko poety wyławia zatem to, co pozornie można przeoczyć, co nie stoi w centrum. Indywidualizuje to, co malarz wielokrotnie powtórzył na płótnie i wynosi do rangi najważniejszego elementu przedstawienia. Mówią do poety-podróżnika nie tyle traktaty, ile raczej „skrzypienie schodów", „trzaskanie belek" (*** [*zamilknij wreszcie*], *Koziorożec*).

Podobnie jak w wierszu inspirowanym *Autoportretem z 1628 roku*, tak też w utworze *Klasyczna sytuacja* (z tomu *Kategoria przestrzeni*), poeta wykorzystał kompozycję przedstawienia do wydobycia sensu utworu. W *Klasycznej sytuacji* rozmieszczenie rzeźbiarskich scen na sarkofagu (w centrum i na peryferiach) miało znaczenie symboliczne: widoczne (pozorne), ukryte (prawdziwe).

16 Zob. J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa* Herberta [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006, s. 256

17 Tamże, s. 256.

Ślady spotkania z twórczością autora *Straży nocnej* odnajdujemy już w pierwszym tomie Pasierba. W *Kategorii przestrzeni* poeta umieszcza wiersz *Autoportret starego Rembrandta*. Analiza informacji zawartych w tekście pozwala na identyfikację malarskiego źródła: jest to obraz z muzeum w Wallraf-Richartz w Kolonii, znany jako *Autoportret śmiejącego się Rembrandta*[18]. Ostatni obraz mistrza rozgrywa się w charakterystycznym splocie światła i cienia. Głowę i ramiona lekko pochylonego malarza oświetla ostre światło padające z góry. Za jego plecami rozpościera się już głęboka ciemność. Twarz jest skierowana wprost na widza, usta są roześmiane. Po lewej stronie, tuż przy krawędzi obrazu dodatkowe źródło światła wyłania fragment twarzy z zaciśniętymi ustami. Niewidoczna postać zdaje się stać niejako nad malarzem i spoglądać ukrytymi w mroku oczami. Próby rozszyfrowania tożsamości niepokojącego obserwatora były różnorakie. Janina Michałkowa odkrywa schemat przedstawienia dwóch filozofów: radosnego Demokryta i zasmuconego Heraklita[19]. Natomiast Jan Białostocki widział w niepokojącym wyobrażeniu rzymskiego boga Terminusa, który na

18 Zob. J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji* [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 315–326. Interpretacji płótna Rembrandta podjął się także Władimir Toporow w artykule *Tezy do prehistorii „portretu" jako szczególnej klasy tekstów*, „Teksty Drugie" 2004, nr 1/2, s. 117–119. Obraz z około 1666 roku stał się inspiracją także dla Tadeusza Różewicza, który w tomie *zawsze fragment* recycling* (1999) pisał:

Rembrandt
w powijakach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się
odsłonięty w Wallraf Museum
(*Zwierciadło*, ZFR)

Na temat kategorii autoportretu w twórczości T. Różewicza zob. R. Cieślak, *„Autoportret"* [w:] tegoż, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 11–23, Z.W. Solski, *Autoportret Różewicza*, http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs7/ZbigniewWSolski.pdf [dostęp: 21.06.2016],

M. Śniedziewska, *Rembrandt śmieje się z Różewicza*, http://archiwum.rp.pl/artykul/1084690-Rembrandt-smieje-sie--z-Rozewicza.html [dostęp: 21.06.2016].

19 J. Michałkowa pisze: „Rembrandt – Demokryt maluje Heraklita: Heraklit jest jego własnym cieniem, symbolem jego błędów i porażek, z których autor jako Rembrandt – Demokryt ma prawo się śmiać" (zob. taż, *Rembrandt*, Warszawa 1960, s. 137).

obrazie Rembrandta symbolizuje śmierć. Jego obecność jest jednym z biegunów ludzkiego życia – obok śmierci istnieje życie, dobru towarzyszy zło, a wieczne trwanie przekreśla starość i przemijanie[20]. Pasierb w swoim wierszu nie rozstrzyga, kim jest ledwie widoczna osoba. Co więcej – to, co nieznane i niemające imienia, stanowi ośrodek wypowiedzi. Wiersz ma formę wypowiedzi skierowanej do portretowanego. Widz odrzuca wszelkie informacje, jakie starał się przekazać mu uśmiechnięty starzec: wszystko okazuje się fałszywe. Odwrócenie się plecami do tajemniczego gościa nie niweluje jego obecności. Nie można bowiem oswoić się z tym, co „nieubłagane". Tomasz Tomasik interpretuje znaczenie wiersza, w ciekawy sposób posługując się metaforyką światłą i cienia:

> Pasierb, dokonując poetyckiej interpretacji tego obrazu, całemu przedstawieniu nadaje zdecydowanie tragiczny charakter – „z tym, co stoi z boku", nie można się „jakoś ułożyć". Śmiech malarza na krótką tylko chwilę rozjaśnia cień starości, gęstniejący w miarę zbliżania się do tego, co ostateczne. Kontekst egzystencjalny został zarysowany wyraźnie[21].

Wojciech Kudyba określa wprost: z boku stoi śmierć i to ona przychodzi nieuchronnie[22]. „Oto sztuka gorzka" – słowa z wiersza Pasierba *Malarstwo* (z tomu *Kategoria przestrzeni*) stanowią idealny komentarz do zadań, jakie wyznaczył sztuce poeta. Przynosi ona nie tyle intelektualną i estetyczną przyjemność, ale przede wszystkim odsłania dramat ludzkiego istnienia – skazanego na przemijanie i cierpienie. Tomasz Tomasik pisze:

> Człowiek – odbiorca przegląda się w dziełach sztuki jak w lustrze, tak samo jak w swoich autoportretach przeglądał się Rembrandt, a potem przejrzał się w odbiciach holenderskiego artysty Jean Genet, jeszcze później – Pasierb[23].

W wierszach Pasierba, w których inspiracją były obrazy, portret oraz jego szczególna odmiana – autoportret, zajmuje szczególnie ważną

20 Zob. J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta*…, s. 326.

21 T. Tomasik, *Przed lustrem*…, s. 256.

22 W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba*, Lublin 2006, s. 121.

23 T. Tomasik, *Przed lustrem*…, s. 256.

pozycję. Poeta przygląda się twarzom[24]. Szuka kontaktu z portretowanym[25]. W swoim *Dzienniku 1980–1985* notuje wrażenia po wizycie w British Museum:

> Zbiory greckie, zbiory wschodnie. Zderzenie cywilizacji. Na Wschodzie świat sprowadzony do powtarzanej w tysiącach egzemplarzy schematycznej „istoty rzeczy", nieprzemijającej, wiecznej. W sztuce greckiej panuje jedyność, nie ma dwóch takich samych twarzy, nawet ciał. Ta zmarszczka idąca przez czoło, lekkie podgięcie kącików ust, cień uśmiechu, jedyne w swoim rodzaju pochylenie głowy[26].

W twarzy ukazanej na płótnie widz przegląda się jak w zwierciadle – oblicze przemawia. Sztuka rozszerza i pogłębia widzenie siebie[27]. W *Kategorii przestrzeni* Pasierb pisze:

> lecz każda zmarszczka
> każdy mięsień
> krzyczy że istnieje
> taka rzeczywistość

24 J. Pollakówna w wierszu *Portrety na nas patrzą* z tomu *Ogarnąłeś mnie chłodem* (2003) przywołuje podobną sytuację – podmiot liryczny przygląda się twarzom portretowanych, przeczuwając, że mają one mu coś ważnego do zakomunikowania. Poetka pisze:

> Te twarze przemienione
> które są. Najmocniej są.
> Twarze patrzące na nas z uwagą przedwieczną.
> Dusze znieruchomiałe – swym nocom i dniom
> odebrane. Wświetlone w farbę i powietrzność.
>
> Ich obecność – z patrzenia malarza wynikła.
> Ich patrzenie – które nas w ich byt z nagła wikła.
> Nasze na nie patrzenie – pytanie – bezradność
> gdy silimy się poznać – co? Co odgadnąć?
> Przeniknąć w wygaszone
> chłodny dotyk odczuć
> ich życia – ich życia głodom naszych oczu.

(J. Pollakówna, *Portrety na nas patrzą* [w:] tejże, *Ogarnąłeś mnie chłodem*, Kraków 2003, s. 17).

25 Zob. M.P. Haake, *Hermeneutyka portretu* [w:] tegoż, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008, s. 31.

26 J.S. Pasierb, *Dziennik 1980–1985*…, s. 53.

27 Zob. M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977, s. 270.

tyle że jest
prawdziwsza
od jawy

(*Zurbarán, Kategoria przestrzeni*)

Bohater wierszy dotyka innego wymiaru dzięki spotkaniu ze sztuką. Portretowani przedstawiani są jako równoprawni uczestnicy dialogu. Rozmowa z samym sobą, o której pisał Ernst Cassirer, w wierszach inspirowanych sztuką odbywa się poprzez pośrednika. To twarze mówią – swoim wyglądem, zmarszczką, cieniem. Ich wielość zapewnia wielowymiarowość przekazu, świadczy także o postawie poszukiwania – podmiot wierszy „mierzy się ze światem" (Zbigniew Herbert, *Podróż*, ENO) w momencie spotkania z inną osobą.

W cyklu „luwriańskim" autor wierszy przyglądał się najsłynniejszej twarzy – Mona Lizie (*Gioconda*), młodzieńcowi z rzymskiego malowidła (*Portret z Fajum*), obliczu Hammurabiego (*Głowa króla*). W *chiostro 1981* przenikało go spojrzenie Hermesa (*Inwokacja*) i nachylał się, by wysłuchać szeptów wypowiadanych przez utrwalone w kamieniu oblicza dawnych dostojników (*Głowy*). Portret pojawia się także w wierszach: *Simonetta* (z tomu *Czarna skrzynka*), *Magdalena* (z tomu *Wiersze religijne*), *La Muta* (*Puste łąki*).

W *Kategorii przestrzeni* znajduje się wiersz *Dwa portrety kardynała Pietro Bembo*. Tekst, podobnie jak cykle malarskie Pasierba, a także kilka innych wierszy inspirowanych sztuką, zostaje opatrzony informacją o miejscu i czasie powstania: „Budapeszt, 4.8.76". Przywołane są w nim dwa portrety tej samej osoby: uczyniony ręką Rafaela Santiego i drugi namalowany przez Tycjana. Pierwszy z około 1506 roku prezentowany jest w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie[28]. Obraz znany także jako *Portret młodzieńca* przedstawia młodego chłopca opartego o parapet, w tle rozciąga się toskański pejzaż z „przeźroczystym" powietrzem. Pełną świeżości twarz okalają czarne włosy, spojrzenie skierowane prosto na widza zdaje się wyrażać młodzieńczą radość i przekorę. „Wiosenny chłopiec Rafaela" – tak go widzi bohater *Dwóch portretów*… Zaraz też następuje porównanie z innym wizerunkiem, powstałym ponad czterdzieści lat później – z *Portretem starca (Portret kardynała Pietra Bembo)*, autorstwa Tycjana. Obraz Tycjana znajduje się w tym samym

28 Zob. M. Rzepińska, *Czas wielkości* [w:] tejże, *Siedem wieków…*, s. 96.

muzeum, co dzieło Rafaela. Na ciemnym tle włoski artysta namalował mężczyznę w stroju kardynalskim, z długą, siwą brodą. Jego sylwetka jest przygarbiona, spojrzenie skierowane w dół, na czole widoczny jest grymas zamyślenia. Tycjan, który posiadał dar obdarzania swoich postaci intensywnością egzystencji, jak pisze Rzepińska, ukazał głęboko zamyślonego mędrca – ascetę[29]. Bohater wiersza mówi z zachwytem – „wspaniały starzec Tycjana". Dokonuje też porównania obu portretów. Ich wyróżniki zostają zestawione ze sobą paralelnie i nie wykluczają się, ale dopełniają. Uroda–mądrość, wdzięk–dostojeństwo, młodość–starość – to cechy zaobserwowane na obu płótnach. Kolejna para: renesans – i reszta, całe życie – śmierć są wynikiem odczuć i przemyśleń patrzącego. Wyróżniki obu płócien stają się podstawą do wypowiedzenia refleksji na temat egzystencji człowieka i roli sztuki. Z jednej strony losem człowieka jest przemijanie, z drugiej jednak sztuka zapewniła trwanie Pietra Bemba. Wizerunki jego twarzy z różnych etapów życia zostały ocalone, dlatego podmiot wyznaje z zazdrością: „oto co się nazywa / mieć szczęście". Sportretowany ma już wszystko za sobą – i życie i śmierć, cały ludzki wymiar egzystencji. Nie towarzyszy mu już lęk przed umieraniem. Bolesna świadomość własnej kruchości jest natomiast udziałem patrzącego. Po raz kolejny „sztuka gorzka" otwiera boleśnie oczy bohaterowi wierszy Pasierba. Spotkanie z podwójnym portretem włoskiego kardynała to przede wszystkim spotkanie z sobą samym[30].

29 Tamże, s. 126.

30 W książce *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu* Pasierb opisał dwa autoportrety Albrechta Dürera, pochodzące z dwóch odległych czasowo okresów. O pierwszym obrazie z 1498 roku (obecnie w muzeum w Prado) pisał następująco: „W autoportrecie madryckim […] sformułował Dürer swój wizerunek nowożytnego artysty, modnie i wytwornie ubranego, zasiadającego *en troisquarts* przed oknem otwierającym się na pejzaż. Tu stworzył wizerunek chrześcijanina »drugiego Chrystusa«: kompozycja ściśle frontalna, stężała w bizantyńskim bezruchu, pełna głębokiej powagi, wywołuje wrażenie ponadczasowości. Z neutralnego tła wyłania się utrzymane w ciepłych brązowych tonach, niemal monochromatyczne popiersie pantokratora [sic!], spoglądającego na widza i ponad widzem wszechwidzącym i wszechwidzącymi oczyma" (J.S. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1969, s. 101).

O późniejszym o ponad dwadzieścia lat autoportrecie w typie „Męża Boleści" (obraz z 1522 roku, obecnie w Bremen, Kunsthalle) pisał: „Nie ma tu już »krasy ani piękności«: zgarbiony, półnagi człowiek o starym, zmęczonym ciele, z rękami skrzyżowanymi tak, że robią wrażenie związanych, trzyma rózgi i bicz. Przerzedzone,

Zwiedzający Rijksmuseum staje także przed innym portretem Rembrandta. Malarz czterokrotnie sportretował swojego syna Tytusa; na płótnie, które przykuło uwagę bohatera, chłopiec przedstawiony został w stroju mnicha. Brązowy, nieco za duży kaptur opada Tytusowi na czoło. Twarz to najjaśniejszy punkt obrazu. Na ciemnym tle, prawie tonące w mroku, widoczne są ciemne gałęzie i skały. Podmiot wiersza *Portret Tytusa* z cyklu *Rembrandt* komentuje nie obraz, ale zachowanie malarza. Rembrandt to nie tylko artysta, ale ojciec. Młody Tytus zostaje przebrany przez swojego ojca w strój mnicha. Bohater utożsamia się z działaniem malarza:

gdybym miał syna
też bym go ubrał na chwilę
w mnisi habit z kapturem
[…]
(*Portret Tytusa, Czarna skrzynka*)

Malarz zrobił to po to, by uatrakcyjnić przedstawienie. Natomiast stojący przed portretem kieruje się nie względami estetycznymi czy wizualnymi, ale egzystencjalnymi. Na czole chłopca widoczny jest cień rzucany przez kaptur. W poetyckim przetworzeniu Pasierba jest on metaforą życia – trudnego, świadomego obecności cierpienia. Takie życie nie jest jeszcze udziałem Tytusa. Obserwator obrazu zafascynowany jest możliwością sprawdzenia tego, jak doświadczenie i trud życia przemienia „dziecinne czoło". Przekonać się mógł o tym bohater *Dwóch portretów…*, który obserwując dwa wizerunki, miał wgląd w przemianę człowieka. W *Portrecie Tytusa* nie jest to jedynie doświadczenie fizyczne, ale duchowe: podmiot chce „sprawdzić czy będzie mu z życiem / do twarzy". Warto zauważyć, w jaki sposób poeta zbudował sens całego tekstu. Po pierwsze, sięgnął do historii obrazu i biografii malarza, następnie zawęził pole obserwacji i skupił się na geście ubierania, przymierzania, wkładania kostiumu. Czynność ta, podobnie jak widoczny

brzydkie włosy odgarnia powiew wiatru. Spod boleśnie ściągniętych brwi oczy wypatrują kolejnego ciosu" (J.S. Pasierb, *Człowiek i jego świat…*, s. 102).

Podobnie jak w wierszu *Dwa portrety kardynała Pietro Bembo*, tak i w cytowanych powyżej fragmentach, widoczne jest takie samo podejście poety do portretu jako obrazu, który najpełniej zdradza tajemnicę życia człowieka. Obserwowanie wizerunków osób z różnych okresów podkreśla zmienność losu i dramat istnienia, w które wpisuje się cierpienie i przemijanie.

na siedemnastowiecznym obrazie cień, zostały zmetaforyzowane. Cień oznacza doświadczenie życia we wszystkich jego przejawach, założenie stroju zaś jest zapowiedzią przyjęcia go.

Pozostałe trzy wiersze z cyklu *Rembrandt* odnoszą się do obrazów o tematyce biblijnej. *Zaparcie się Piotra*, inspirowane obrazem z około 1660 roku[31], to sytuacja dialogu. Poeta, po raz kolejny patrząc na obraz, uruchamia przede wszystkim zmysł słuchu. To on umożliwia rozmowę, prowadzącą do zrozumienia. Widz-rozmówca komentuje oglądaną scenę przez pryzmat swojej wiedzy na temat wydarzeń biblijnych związanych z osobą Apostoła. Po raz kolejny w tym cyklu znaczenie zostaje wydobyte z symboliki światła i ciemności oraz dialogicznego, bo postaciowego charakteru sceny. Na obrazie holenderskiego mistrza głównym bohaterem jest św. Piotr. Jego sylwetka wydobyta jest z mroku za pomocą silnego światła, reszta postaci stopniowo zatapia się w ciemności. Podmiot niweluje bolesne wydarzenie zdrady i podkreśla zasługi Apostoła: „a jednak świecisz / nawet w tej ciemności" – stwierdza. Światło bijące od niego staje się znakiem jego świętości, która potwierdzona jest niejako poprzez słowo.

W wierszu *Jeremiasz*, podobnie jak w *Zaparciu się Piotra*, podmiot zwraca się bezpośrednio do przedstawionej przez Rembrandta postaci. Obraz przedstawia biblijnego proroka Jeremiasza, który opłakuje zburzenie Jerozolimy przez króla Nabuchodonozora. Scena oświetlona jest przez płomienie ognia trawiącego miasto[32]. W krótki opis sceny („siedzisz na skraju przepaści / z resztą dawnego bogactwa") wkradają się zwroty wynikające z interpretacji obrazu przez podmiot. Ukazana na płótnie rwąca rzeka, nad którą siedzi starotestamentalny prorok to „rzeka czasu". Wiersz zamyka krótki komentarz, który zdradza teologiczną wiedzę mówiącego: „spełnia się proroctwo / twoje miasto płonie". Poeta zwraca uwagę na moc Słowa, które wypowiedziane przez proroka Jeremiasza wypełniło się w rzeczywistości mieszkańców Jerozolimy. Spośród wszystkich sześciu wierszy omawianego cyklu *Jeremiasz* jest najbardziej ekfrastyczny. Tekst przywołuje wszystkie elementy obrazu. W *Autoportrecie z 1628 roku, Muzykującym towarzystwie* i *Portrecie*

31 S.K. Stopczyk, *Biblia Rembrandta*, Warszawa 1960, s. 87.

32 P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązywanie zagadek dawnych mistrzów – od Giotta do Goi*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2009, s. 229.

Tytusa poeta skupił się na detalu i na jego podstawie wyprowadził refleksję o charakterze uniwersalnym. W *Zaparciu się Piotra* pominął ważną scenę tła: Chrystusa prowadzonego do pretorium, spoglądającego w stronę Apostoła. Dzięki temu możliwe było przywołanie dalszych losów Piotra – już jako Skały. Moment upadku i zdrady został przekroczony.

Ostatni wiersz cyklu *Żydowska narzeczona* określiłam jako wiersz o tematyce biblijnej. Przedstawiona bowiem na obrazie scena interpretowana jest przez badaczy jako spotkanie Izaaka i Rebeki[33]. Kwestia interpretacyjna zostaje jednak przez poetę całkowicie pominięta. Tak samo, jak w poprzednich wierszach związanych z tematyką biblijną, tak i tutaj słyszymy głos widza, który zwraca się bezpośrednio do postaci namalowanej na obrazie. Adresatem wypowiedzi jest mężczyzna przygarniający do siebie młodą kobietę. Rozmówca wydaje polecenie: „połóż dłoń na jej piersi" i zaraz wyjaśnia cel tego gestu:

> poczujesz pod jesienną suknią
> jak szamocze się bezbronne serce
>
> (*Żydowska narzeczona, Czarna skrzynka*)

Obserwator kieruje uwagę ku temu, co niedostępne dla oka. Motyw ten wykorzystał poeta także w *Muzykującym towarzystwie*. Zamknięta księga skrywała treść, w którą dopiero będzie można się wsłuchać. Potrzebne do tego były gest otwarcia i słuchanie. Podobnie w *Żydowskiej narzeczonej* – by poznać to, co ukryte – serce, potrzebne jest działanie: dotyk, który jest oznaką bliskości. Poeta ponownie konstruuje sens wiersza w oparciu o opozycyjne obrazowanie. Bogactwu stroju kobiety przeciwstawiona zostaje prostota jej serca. Komentator wyjaśnia mężczyźnie: „to będzie cały twój posag / jedyne jagniątko biedaka". Dla Pasierba obraz staje na początku drogi, która ostatecznie zakłada odrzucenie doświadczeń wzrokowych, by móc otworzyć się na doświadczenie duchowe.

Problem dialektycznej gry przeciwstawnych znaczeń jest jednym z podstawowych mechanizmów przetwarzania sztuki w twórczości

33 M. Rzepińska pisze: „Rembrandta można nazwać największym malarzem religijnym swego czasu, mimo że obrazy jego nie znajdowały się w kościołach, a jego osobliwe, nieortodoksyjne interpretowanie tematów biblijnych, ich »uwspółcześnianie«, budzi niekiedy wątpliwości co do ich właściwego odczytania" (M. Rzepińska, *Wielcy i mali…*, s. 260).

Pasierba[34]. Do najważniejszych par w omawianym cyklu należą: światło (świecenie, dzień, ogień) i mrok (cień, noc), wnętrze i zewnętrze, bogactwo i skromność, detal i całość, milczenie i dźwięk, słuchanie i mówienie, młodość i starość, widoczne i niewidoczne. Wymienione opozycje są nacechowane symbolicznie. Poeta nie rozstrzyga jednak kategorycznie, która strona powinna być odbierana pozytywnie, a którą należy napiętnować. Ustawiony jest „na granicy światów", a życie opisane za pomocą dwóch biegunów jest jedynym obrazem egzystencji człowieka. Składa się na nią zarówno *Portret młodzieńca* Rafaela, jak i *Portret starca* Tycjana.

Konstrukcja wierszy z cyklu *Rembrandt* przypomina dialog – bohater utworów zwraca się do postaci przedstawionych na obrazach albo do samego siebie. Ma się wrażenie, że wiersze są wypowiedziami – są słyszalne, a wcześniejsza sekwencja dopiero ucichła. Pasierb stosuje bowiem zabieg bezpośredniej rozmowy, pierwsze wersy przypominają dopowiedzenia do słów, które ktoś wcześniej wymówił[35]. W *Autoportrecie z 1628 roku* słychać głos być może samego artysty, który stojąc przed sztalugami, decyduje o rozłożeniu akcentów świetlnych: „tyle światła ile rzuci jedna szyba". W *Zaparciu się Piotra* podmiot zwraca się nie tylko do postaci z obrazu, ale też do swoich wcześniejszych przemyśleń – „a jednak świecisz". W *Jeremiaszu* i w *Żydowskiej narzeczonej* adresatami wypowiedzi są tytułowe postaci: do proroka narrator mówi: „siedzisz na skraju przepaści", Izaakowi zaś zdaje się udzielać odpowiedzi na pytanie, co ma robić: „połóż dłoń […]". W *Portrecie Tytusa* zwraca się do malarza i komentuje jego zachowanie: „gdybym miał syna / też bym go ubrał na chwilę". W ostatnim zaś wierszu tego cyklu wypowiedź skierowana jest do odbiorcy, który znajduje się nie na

34 M. Borkowska podkreśla, że jest to typowy sposób kreacji świata poetyckiego w twórczości Pasierba, nie dotyczy on jedynie wierszy o obrazach. Badaczka jako przykład podaje wiersz *tkaniny* z tomu *Butelka lejdejska*, w którym sens wiersza budowany jest właśnie na dialektycznej grze znaczeń opozycyjnych: osoba i kostium, maska i twarz, centrum i peryferie, słowo i rzecz (por. M. Borkowska, *Modlitwa, słowo i sztuka…*, s. 97).

35 J. Sochoń o tomie *Zdejmowanie pieczęci* pisał, że to tradycja budzi często wiersze Pasierba do życia, „nadaje im sprawczą energię do zadawania pytań uniwersalnych, które odnoszą się do człowieka, jego miejsca w świecie i w stosunku do Transcendencji" (tenże, *Szczerość i maska. O wierszach Janusza Stanisława Pasierba*, „Autograf" 1989, nr 4, s. 51).

płótnie, ale raczej przed nim: „wtedy sam zgasisz światła". Komentator udziela wskazówek swojemu słuchaczowi, zaprojektowanemu także w poprzednich cyklach o sztuce.

Wszystkie wiersze z tego cyklu pisane są w czasie teraźniejszym, dzięki temu powstaje sytuacja uczestnictwa w danej scenie, jej aktualizacja oraz oddane zostaje wrażenie bezpośredniego kontaktu z dziełem. Opisywane zdarzenia rozgrywają się przy nas, tak jak w wierszu *San Nicolas de Bari w Burgos* z tomu *Wiersze religijne*:

> niestety na predelli czterech apostołów
> nie obchodzi zbudowanie ni dochód z biletów
> siedli tyłem do widza jak chłopi w skansenie
> i są zajęci naprawdę jedzeniem
> powoli i rozważnie tak jak się należy
> bo właśnie uczestniczą w Ostatniej Wieczerzy
>
> (*San Nicolas de Bari w Burgos*, *Wiersze religijne*)

Wydaje się, że opisana z delikatnym humorem scena z hiszpańskiego ołtarza dzieje się „tu i teraz". Także w wielu utworach, które inspirowane były dziełami sztuki, konwencja uaktualnienia łączy się z refleksją nad własną sytuacją życiową[36]. Jej rozpoznanie dokonuje się w kontakcie z obrazem. Aktualizacja sceny przedstawionej na płótnie, desce, fresku czy ceramice ma miejsce także w takich utworach jak: *Odwiedziny*, *Biegnący*, *Zurbarán*, *** [*Chrystusowe Madonny Hiszpańskie*], *Kuszenie św. Antoniego Boscha* (z tomu *Kategoria przestrzeni*), *Kutna Hora* (z tomu *Zdejmowanie pieczęci*), *nawrócenie Szawła* (z tomu *Koziorożec*), *rysunek Leonarda* (z tomu *Doświadczanie ziemi*).

Sekwencje malarskie (uzupełnione wierszami o rzeźbie i mozaice) obecne są w pierwszych tomach poety. Na tle wierszy o obrazach z poezji lat 60. i 70. (Zbigniew Herbert, Stanisław Grochowiak, Tadeusz Różewicz, Mieczysław Jastrun) cykle autora *Czarnej skrzynki* są zabiegiem oryginalnym i unikatowym. Początkowe nasilenie zainteresowania sztuką w późniejszych tomach rozprasza się na pojedyncze utwory i wersy. Wiersze o obrazach przechodzą ewolucję – od wierszy ekfrastycznych, przez wariacje i impresje liryczne, aż do utworów refleksyjnych, w których sztuka jest jedynie ornamentem. Poszukiwania artystyczne w poezji Pasierba od *Kategorii przestrzeni* do *Butelki lejdejskie*

36 M. Borkowska, *Modlitwa, słowo i sztuka*…, s. 96.

były wielokierunkowe, a rozłożenie nacisku na sztukę było w różnych fazach twórczości odmienne[37].

Zakorzenienie w wizualnym konkrecie jest dla Pasierba źródłem poetyckiej refleksji. Poeta wykorzystuje dialogiczny charakter malarstwa, to znaczy możliwość kreowania sytuacji spotkania, rozmowy, zadawania pytań, formułowania wniosków. Świat jawi się zatem jako komunikat do odczytania. Bohater tych wierszy jest zasłuchanym i otwartym na odczytywanie znaków uczniem. W późniejszych tomach poetyckich odważy się przyjąć rolę nauczyciela.

Malarstwo Rembrandta wyczulone na gest i emocje, rozgrywane w silnych kontrastach światła i cienia, pomiędzy wielkością i kruszynami doczesności, symbolicznością a dosłownością, fascynowało Pasierba. Jego poezja, skupiona na interpretowaniu znaków kultury, znajdowała w twórczości XVI i XVII wieku wiele przykładów, które pokazywały dualizm świata. Obrazy tego okresu przedstawiały człowieka obdarzonego bolesną świadomością grzechu, ale także przeznaczenia do zbawienia.

Twórczość baroku (Rembrandt, Caravaggio, Diego Velázquez) w poetyckich odsłonach Pasierba objawia swój „moralny wymiar" – to znaczy zawiera zarówno w swojej warstwie przedstawieniowej, jak i kompozycyjnej obowiązujące aktualnie wartości, jakimi pragnie posługiwać się bohater wierszy Pasierba. Kontakt ze sztuką tego okresu ma charakter osobisty, w którym patrzący na obrazy ma świadomość tego, że sam jest oceniany. Stając przed obrazem, zadaje pytania natury egzystencjalnej, wchodzi w dialog – ze wzrokiem, spojrzeniem, zmarszczką postaci. Twarze utrwalone pędzlem siedemnastowiecznych artystów stoją w centrum tej osobistej rozmowy i zapewniają podmiotowi dostęp do przestrzeni duchowej. Często milczące, „niedopowiedziane" są najbardziej wymownym potwierdzeniem istnienia sfery niewyrażalnej. Wiersze Pasierba inspirowane sztuką Rembrandta poruszają się pomiędzy konkretem malarskiego przedstawienia i formy, a jego metaforycznym, często świeżym i zaskakującym rozumieniem. Nie pozwala na zamknięcie się w estetycznym doznaniu piękna, ale wychodzi poza uwikłania ekfrastyczne w kierunku głębokich treści egzystencjalnych, filozoficznych i teologicznych. W wędrówce wśród obrazów ujawnia swoje własne przeżycia, jednocześnie też stara się wydobyć z nich wartości uniwersalne. Choć wiele wierszy rozpoczyna

37 Zob. T. Tomasik, *Przed lustrem*…, s. 252.

się od nagłego impulsu, pierwszego wrażenia, to zawsze są w dalszym toku pogłębione o refleksję wykraczającą poza ramy obrazu.

Bibliografia podmiotowa:

Pasierb J.S., *Czarna skrzynka*, Warszawa 1985.
Pasierb J.S., *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1969.
Pasierb J.S., *Skrzyżowanie dróg*, Pelplin 1994.
Pollakówna J., *Portrety na nas patrzą* [w:] tejże, *Ogarnąłeś mnie chłodem*, Kraków 2003.

Bibliografia przedmiotowa:

Altman J., Bennett L., McDonald G., *Bruksela*, tłum. i oprac. B. Glogier, P. Nadulski, Warszawa 2004.
Białostocki J., *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji* [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982.
Borkowska M., *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003.
Cieślak R., *„Autoportret"* [w:] tegoż, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
Genaille R., *Rembrandt Harmensz* [w:] tegoż, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, oprac. M. Monkiewicz, A. Ziemba, tłum. E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 2001.
Gołaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Warszawa 1977.
Haake M.P., Her*meneutyka portretu* [w:] tegoż, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008.
Kudyba W., *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba*, Lublin 2006.
Michałkowa J., *Rembrandt*, Warszawa 1960.
Peroń M., *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. J.S. Pasierba wobec sztuk wizualnych*, Lublin 2015.

Ruszar J.M., *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.

Rynck P. de, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązywanie zagadek dawnych mistrzów – od Giotta do Goi*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2009.

Rzepińska M., *Czas wielkości* [w:] tejże, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988.

Rzepińska M., *Wielcy i mali mistrzowie* [w:] tejże, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988.

Sochoń J., *Szczerość i maska. O wierszach Janusza S. Pasierba*, „Autograf" 1989, nr 4.

Solski Z.W., *Autoportret Różewicza*, http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs7/ZbigniewWSolski.pdf [dostęp: 21.06.2016].

Stopczyk K., *Biblia Rembrandta*, Warszawa 1960.

Śniedziewska M., *Rembrandt śmieje się z Różewicza*, http://archiwum.rp.pl/artykul/1084690-Rembrandt-smieje-sie--z-Rozewicza.html [dostęp: 21.06.2016].

Tomasik T., *Przed lustrem sztuk. O znaczeniu ekfraz w poezji Janusza S. Pasierba* [w:] *Szkice językoznawcze i literaturoznawcze*, Słupsk 2002.

Toporow W., *Tezy do prehistorii „portretu" jako szczególnej klasy tekstów*, „Teksty Drugie" 2004, nr 1/2.

Zuffi S., *Rembrandt*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2006.

Marta Smolińska

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Herbert w gęstej pokrzywie wycieczki

Uwagi o stosunku poety do muzeum

W *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (ROM) Zbigniew Herbert pisze:

> a także wybacz że nie walczyłem jak lord Byron o szczęście
> ludów podbitych i oglądałem tylko wschody księżyca
> i muzea

Muzea zostają wyróżnione zapisem w osobnym, poświęconym tylko im wersie, a ich odwiedzanie jest opisane jako czynność permanentnie powtarzana, stanowiąca istotną część życia Pana Cogito – podróżnika. Zbigniew Herbert bywał w muzeach bardzo często – fakt ten nie ulega kwestii; swoje wrażenia z tych wizyt odnotowywał w recenzjach, esejach o sztuce oraz kilku wierszach, nakreślając przy okazji swój stosunek do muzeum jako instytucji, gromadzącej i udostępniającej zbiory sztuki. Jak Herbert czuł się w muzeum? Co go fascynowało, co zaś męczyło i odstręczało? Czy miał własną wizję muzeum idealnego? Czy jego poglądy z czasem ewoluowały? Czy był obeznany z publikacjami muzeologicznymi?

Dotychczas w literaturze poświęconej twórczości Herberta nie próbowano tego typu pytań formułować ani tym bardziej na nie odpowiadać – stąd niniejszy tekst stawia sobie właśnie taki cel. Warto także – gdy już stosunek Herberta do muzeum ulegnie doprecyzowaniu – podjąć próbę wskazania genezy takiej, a nie innej postawy, rysującej się w uwagach o muzeum, rozproszonych po najrozmaitszych tekstach i wierszach. W toku rozważań niejednokrotnie okaże się również, iż owe nieusystematyzowane spostrzeżenia mogą nieoczekiwanie otwierać ciekawy wgląd w światopogląd Herberta w ogólności.

Pierwsza część niniejszego tekstu, złożona z trzech podrozdziałów, ma naturę deskryptywną, zaś jej celem jest zgromadzenie i opatrzenie

komentarzem uwag Herberta o muzeum, rozproszonych w rozmaitych miejscach jego twórczości. Podrozdział czwarty i ostatni *Herbert wparty w posadzkę żywymi piętami i oczytany w Valérym* stawia sobie natomiast za cel ukazanie powierzchowności i dyletanckiego charakteru uwag poety o muzeum oraz jego zadłużenie w poglądach Paula Valéry'ego i swoisty, programowy konserwatyzm w podejściu do sztuki.

Lekcja historii czy szkoła smaku?

W początkach lat 50. Herbert odwiedza ówczesne Muzeum Pomorskie w Gdańsku oraz nowo otwartą Galerię Malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie. Obie te wizyty owocują recenzjami, w których pojawia się bardzo dobitnie postawione pytanie o funkcję muzeum: „Bo Muzeum ma być nie tylko lekcją historii, ale także, a może przede wszystkim szkołą smaku" (*Muzealne kłopoty i nadzieje*, WG 633). „Wracamy do podstawowego dylematu: czym ma być Galeria? Czy ma dawać pewną ilość wiedzy, czy pewną sumę przeżyć estetycznych?" (*8247 kroków, czyli Galeria Narodowa w Warszawie*, WG 167). „Twórcy Galerii stoją zawsze wobec bardzo trudnego a zasadniczego problemu, czym ma być muzeum: szkołą wrażliwości artystycznej, czy zbiorem wielkich, ale niewzruszających już dzieł, serią przeżyć czy spisem nazwisk" (*Otwarcie Galerii w Muzeum Narodowym w Warszawie,* WG 177).

Wątpliwość ta będzie towarzyszyła Herbertowi w każdym zwiedzanym muzeum i w zasadzie na zawsze określi jego sposób formułowania myśli na temat tej instytucji. Niemożność jednoznacznego opowiedzenia się za jednym z tych dwóch modeli muzeum – jako lekcji historii lub jako szkoły smaku – stanie się znamienna dla autora *Modlitwy Pana Cogito – podróżnika* (ROM), który pozostanie wierny nieustannemu wahaniu, czy wolałby otrzymać w muzeum pewną ilość wiedzy, czy pewną ilość przeżyć estetycznych.

W obu tekstach o nowo otwartej Galerii w Muzeum Narodowym w Warszawie Herbert dotknie zagadnienia kompromisu pomiędzy wskazanymi opcjami. W artykule *8247 kroki…*, napisanym w formie żartobliwego dialogu pomiędzy Patrykiem a Janem Andrzejem, którzy spotykają się w warszawskim muzeum, by zwiedzić Galerię, z ust Jana Andrzeja pada sugestia, że muzeum powinno łączyć obie funkcje. Patryk komentuje ten postulat, wskazując sposób budowania ekspozycji

jako drogę do osiągnięcia kompromisu pomiędzy dwoma wariantami: serią przeżyć a spisem nazwisk. Nie pokusił się jednak o szczegółowe wskazówki dla osób dobierających dzieła do prezentacji w stałej ekspozycji muzealnej. W drugim tekście, poświęconym tej samej Galerii, zasada kompromisu nie znajduje jednak pełnego potwierdzenia: „Ten kompromis (u organizatorów świadomy i zamierzony) między wartościowaniem historycznym a estetycznym daje w wyniku chaotyczne wrażenie u mniej wyrobionych zwiedzających" (*Otwarcie Galerii…*).

Z tego fragmentu wynika, iż Herbert dzieli muzealną publiczność na mniej i bardziej wyrobioną – dla przygotowanych wolałby zapewne szkołę smaku, zaś dla tych mniej wprawnych raczej postulowałby profil muzeum z akcentem na lekcję historii. Młody poeta jako recenzent „Tygodnika Powszechnego", na którego łamy przygotowuje relacje z otwarcia Galerii w Muzeum Narodowym w Warszawie, między wierszami sugeruje więc, że najpierw potrzebna jest pewna ilość wiedzy, świadomość rozwoju sztuki i jej periodyzacji, by móc przejść na poziom estetycznych doznań, nie gubiąc się przy tym w chaosie. Herbert, słynący z pozostawania w opozycji do historyków sztuki[1], docenia jednak ich pracę i obawia się o publiczność, która nie dysponuje przynajmniej podstawową znajomością podziałów na epoki i szkoły artystyczne. Aby doznawać, trzeba mieć zatem solidny fundament oczytania, jakiś szkielet czy rusztowanie tworzące orientacyjną siatkę, w której można umiejscowić dany obraz. Wariant kompromisowy nie wydaje się więc całkowicie satysfakcjonujący ani dla obytych, ani dla mniej wyrobionych – stąd Herbert na zawsze pozostanie rozdarty pomiędzy osobistą niechęcią do edukacyjnej roli muzeum a docenianiem jej wagi dla odbiorców pragnących poszerzyć swoją wiedzę o epokach rozwoju sztuki i jej przedstawicielach:

> Muzea, nawet te niezbyt bogate i o przestarzałej ekspozycji, spełniają kolosalną rolę w kształtowaniu społecznego odbioru sztuki. Ich rola zasadza się na długotrwałym, wielokrotnie ponawianym kontakcie z oryginałem, czego nie zastąpią ani reprodukcje, ani najbardziej przemyślana akcja popularyzatorska (*Dziwne muzeum*, WG 315).

1 Zob. M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta,* cz. 1, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.

Sam poeta będzie bardziej łaknął estetycznych doznań niż lekcji historii. Z drugiej strony jednak – i ewentualnie można pokusić się tu o tezę dotyczącą światopoglądu Herberta w ogólności – aby móc coś kwestionować, podawać w wątpliwość lub głębiej doznawać, najpierw należy zaznajomić się z rudymentami danej dziedziny, poznać tradycję i dopiero na tej bazie poszukiwać własnej interpretacyjnej ścieżki, niezależnie od tego, czy będzie ona w opozycji do przyjętych modeli, czy też po namyśle się z nimi zgodzi. W *Labiryncie nad morzem* podpalaczy muzeów Herbert obdarza epitetem „biedni" (*Duszyczka,* LNM 91).

Naukowa pedanteria ekspozycji

Herbert bywa w muzeach nie tylko po to, by oglądać ekspozycje stałe, ale wiele uwagi poświęca także wystawom czasowym. Przy okazji prezentacji dzieł Aleksandra Orłowskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, która odbyła się na przełomie 1957 i 1958 roku, wprowadza kolejne rozróżnienie odnoszące się do muzealnej publiczności: „Wystawa otwarta w Muzeum Narodowym […] ma doniosłe znaczenie dla historyków sztuki, którzy będą mieli okazję pospierać się o atrybucje i chronologie. Przeciętnego miłośnika sztuki przytłacza naukową pedanterią ekspozycji […]" (*Aleksander Orłowski 1777–1832*, WG 235).

Tym razem poeta wpisuje samego siebie w szeregi „przeciętnych miłośników sztuki", którzy oczekują od wystawy innych wrażeń niż fachowcy. Mimo iż Herbert docenia dorobek historii sztuki jako nauki i wciąż z niego czerpie, nie szczędzi badaczom tej dziedziny gorzkich uwag i zwykle posądza ich o suchość języka naukowego i nieumiejętność dokonania takiego opisu dzieła, który oddałby jego istotę[2]. Analogiczna krytyka dotyczy ekspozycji muzealnych, którym poeta zarzuca wypranie z emocji (*Pakt*, WG 80) i naukową pedanterię. Można się domyślać, iż według poety ekspozycja tego typu odsuwa na dalszy plan lub nawet uniemożliwia doznawanie przeżyć estetycznych.

W kilku tekstach Herbert zastanawia się nad cechami ekspozycji, którą można by uznać za wzorcową i możliwie najlepiej spełniającą swoje zadania – porównuje przy tym różne rozmiary kolekcji, a także

2 Por. tamże.

dotyka zagadnienia pedagogicznego znaczenia pokazywania sztuki średniej i wystawiania słabych obrazów wielkich artystów.

Nurtuje go pytanie: „Czy powinno się otwierać wielkie Galerie, czy nie lepszą formą propagandy dobrej sztuki są małe, starannie dobrane zbiory?" (*Otwarcie Galerii…*). W *Barbarzyńcy w ogrodzie* Herbert zauważy: „Połykanie obrazów jest tak samo bezsensowne, jak połykanie kilometrów" (*Siena*, BO 87). Preferowane jest więc zwiedzanie bez pośpiechu, chłonięcie każdego obrazu z osobna, co oczywiście łatwiejsze do osiągnięcia wydaje się w przypadku kolekcji niewielkich. W wypadku zbiorów obszernych można jednak wielokrotnie do nich wracać i dzielić zwiedzanie na etapy – tak czyni sam Herbert chociażby w sieneńskiej Pinakotece, w pewnym sensie wdzięczny strażnikom, że zamykają muzeum na czas sjesty, przerywając „połykanie obrazów" w nieprzyswajalnej ilości (*Siena*). W świadomości poety wciąż ściera się pragnienie obejrzenia jak największej liczby eksponatów – nie wiadomo przecież, czy do zagranicznych muzeów będzie mu dane jeszcze kiedyś powrócić – z predylekcją do kontemplacyjnego i dogłębnego przyjrzenia się każdemu dziełu sztuki z osobna.

Zalety małych, często także prowincjonalnych muzeów Herbert widzi także w fakcie, że nierzadko dają one możliwość zapoznania się ze sztuką przeciętną, czego z kolei nie gwarantują muzea znakomitości[3]. Pisze: „Historia sztuki nie jest – jak to często sądzi się – zbiorem gwiazd na ciemnym tle" (*Portret wenecki*, WG 200).

Dlatego pokazywanie sztuki średniej ma duże znaczenie edukacyjne, gdyż rysuje kontekst, w którym pojawiali się artyści wielcy i dzięki temu pozwala lepiej zrozumieć przyczyny ich wyjątkowości na tle epoki. Z drugiej strony jednak Herbert, omawiając nowo otwartą Galerię w Muzeum Narodowym w Warszawie, dostrzega poważne niebezpieczeństwo w – jak to określa – „równoważności" wszystkich nazwisk objętych ekspozycją (*Otwarcie Galerii…*). Obawia się więc, iż widz mniej przygotowany nie będzie w stanie prawidłowo wartościować czy rozpoznać mistrzów pośród artystów przeciętnych. Sprzeczność, zawarta w tych dwóch wypowiedziach, dotyczących plusów i minusów pokazywania przez muzea dzieł średniej klasy, zwraca uwagę na to, iż

3 „Można tutaj obserwować – a tego nie dają muzea znakomitości – ową przeciętną sztuki, produkcję rzemieślniczo-artystyczną […]" (*Arles,* BO 40).

Herbert wciąż modyfikuje swoje poglądy, które ulegają zmianom w odniesieniu między innymi do stopnia wyedukowania potencjalnego widza.

Poeta rozważa również kwestię, czy muzea powinny pokazywać słabe dzieła wielkich twórców – wedle jego spostrzeżeń po prezentacji w MNW Rembrandt rozczarowuje jako malarz w efekcie doboru płócien znacznie odbiegających poziomem od najlepszych prac Holendra (*Czy Rembrandt był wielkim malarzem?,* WG 197–199). Daje także jasno do zrozumienia, że nawet *œuvre* artystów uznanych jest nierówne; nie można cały czas trzymać najwyższego poziomu.

W trakcie namysłu nad muzealnymi ekspozycjami uwagę Herberta przykuwa także – jak to określa – tyrania wielkich nazwisk (*Portret wenecki…*). Poeta piętnuje skłonność widzów do tłumnego przybywania na prezentacje twórców z wyrobionym nazwiskiem i sugeruje, iż większość z nich przybywa z pobudek snobistycznych, nie zaś z rzeczywistego zainteresowania sztuką. Wciąż nurtuje go zagadnienie nierozstrzygalnego napięcia pomiędzy wystawianiem sztuki wielkiej i średniej, pomiędzy działającą jak przynęta aurą sławy artysty a czujnością na nieoczekiwane odkrycia pośród twórców mniej znanych, mniej docenianych – tak, jak on sam napotkał nieznanego Torrentiusa w tłumie arcydzieł w muzeum w Amsterdamie (*Martwa natura z wędzidłem,* MNW 75). Parę akapitów dalej diagnozuje także, że pełnię przeżycia może zagwarantować jedynie obcowanie z większą liczbą dzieł jednego twórcy (*Portret wenecki…*). I prawdopodobnie nie ma tu na myśli jedynie najlepszej części dorobku.

Ideałem staje się dla apostoła w podróży służbowej – jak sam siebie określa – ekspozycja w londyńskim Victoria and Albert Museum, w którym jego aprobatę wzbudza pokazanie dzieł „na tak szerokim tle porównawczym, jak w żadnym chyba muzeum na świecie" (*Polecam Londyn*, WG 278). Herbert zachwyca się zaakcentowaniem epok przejściowych, cywilizacji synkretycznych i zawiłych pokrewieństw. Jego zdaniem „Victoria and Albert Museum udziela lekcji szerokiego spojrzenia na sztukę, ukazuje bezsensowność podręcznikowych podziałów na szczelnie zamknięte style i szkoły" (*Polecam Londyn…*). Autor *Pana Cogito – podróżnika* zaciekle zwalcza to, co uznaje za podręcznikową sztywność i naukową oschłość; przy każdej okazji podejmuje krucjatę przeciw historii sztuki i wprowadzonym na jej gruncie klasyfikacjom. Ale czy szerokie tło ekspozycji w Victoria and Albert Museum także nie jest kolejną naukową konstrukcją?

Herberta trapi również problem, czy kontakt z dużą liczbą arcydzieł w jednym muzeum rzeczywiście dobrze służy oswajaniu się ze sztuką. W tekście *Polecam Londyn* z 1960 roku pisze, że zbiory National Gallery są znacznie lepsze niż zasoby Luwru, zaś dodatkowym atutem londyńskiej placówki jest przemyślany i logiczny układ: „Żadne chyba muzeum świata nie daje tak kompletnej wiedzy o malarstwie europejskim od Duccia do Cézanne'a, jak galeria londyńska" (*Polecam Londyn*…).

Gdzie zatem dla Herberta leży granica między przemyślanym i logicznym układem ekspozycji a jej naukową pedanterią? Odpowiedzi na to pytanie poeta w żadnym z tekstów nie daje – jego uwagi i wnioski są raczej formułowane spontanicznie, nieprogramowo, na gorąco po pobytach w poszczególnych muzeach. Raz deklarowana jest niechęć do wielkiej liczby arcydzieł, innym zaś razem – zachwyt i satysfakcja. W związku z tym najbardziej programowe wydaje się jedynie zarysowanie przeciwnych biegunów: muzeum jako lekcji historii i szkoły smaku.

W kontekście rozważań o przewadze National Gallery w Londynie nad Luwrem powracają kwestie miejsca w ekspozycji, jakie powinno przysługiwać sztuce średniej. O ile Herbert obawiał się wcześniej „równoważności" nazwisk, o tyle teraz wręcz domaga się jej obecności, używając odniesienia do muzyki: „W programie koncertu obok Scarlattiego, Bacha, Mozarta dobrze umieścić kompozytora drugorzędnego, nie dla przekory, ale dla nauki" (*Piero della Francesca*, BO 179).

Płynność Herbertowego stanowiska ujawniają także uwagi o związku zasobów muzeum z miejscem, w którym dana placówka się znajduje:

> Mądra zasada Goethego: „*Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen*" – tłumaczy się w dziedzinie malarstwa w ten sposób: obrazy jako owoce światła należy oglądać pod słońcem ojczyzny artysty. Naprawdę nie wydaje się, aby Sassetta w najpiękniejszym amerykańskim muzeum był na swoim miejscu (*Piero della Francesca*, BO 180).

A jednak Herbert w innych miejscach z entuzjazmem pisze o dobrych zbiorach malarstwa flamandzkiego w Warszawie, a zwiedzając muzea londyńskie, w ogóle nie zwraca uwagi na to, że aby stworzyć to tak przez niego chwalone szerokie tło porównawcze ekspozycji, musiano przewieźć dzieła z miejsc, w których powstały, do przestrzeni muzealnych innego regionu geograficznego.

Zatopienie w muzeum jako pozbawienie mięsa życia

Zdecydowanie nie lubi Herbert szklanych gablot, w których w muzeach zamyka się dzieła sztuki. Daje temu wyraz w wierszu *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* (PC):

> w gablotce Matka opuszczona
> patrzy zdziwionym okiem gwiazdy

W *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisze natomiast:

> Nasi przodkowie nie mieli w tym stopniu, co my, skłonności do zakładania muzeów. Przedmiotów dawnych nie zamieniali w eksponaty zamknięte w szklanych gablotkach. Używali ich do nowych konstrukcji, wcielali przeszłość w teraźniejszość bezpośrednio. Dlatego zwiedzanie takich miast, jak Arles, gdzie przemieszane są epoki i kamienie, jest bardziej pouczające niż chłodny dydaktyzm usystematyzowanych kolekcji. Nic bowiem wymowniej nie świadczy o trwałości dzieł ludzkich i dialogu cywilizacji niż spotkany nagle i nieopisany w przewodnikach renesansowy dom zbudowany na rzymskich fundamentach z romańską rzeźbą nad portalem (*Arles*, BO 42).

W tekście *Pana Montaigne'a podróż do Italii* (WG 41) Herbert zazdrości ludziom renesansu:

> dla ludzi renesansu dzieło sztuki było czymś daleko bardziej naturalnym niż dla nas, nie trzeba go było wyodrębniać z otaczającej rzeczywistości i zatapiać w muzeach. Od tego czasu ramy obrazów starych mistrzów zgrubiały (są dla nas granicą światów), powietrze wokół rzeźb zgęstniało jak bursztyn, ściany katedr pokryły się werniksem… Spojrzenie Montaigne'a dotykało ich po przyjacielsku i poufale jak przedmioty pośród przedmiotów – związane z drzewem, z pieniącym się wokół życiem, linią krajobrazu.

W wierszu *Mona Liza* (SP) pada stwierdzenie dotyczące przedstawionej kobiety:

> od mięsa życia odrąbana
> porwana z domu i historii

Herbert marzy więc o niemożliwym, czyli o postrzeganiu dzieła sztuki w związku z jego pierwotnym otoczeniem, z jemu właściwym mięsem życia, czy jako przedmiotu wśród przedmiotów. Z drugiej strony jednak nie da się ukryć, że fascynuje go niezwykła aura i tajemnica ewokowana przez dzieła sztuki jako przedmioty zupełnie wyjątkowe, o specyficznym statusie, którą to aurę muzealne otoczenie często potęguje. Czy

Herbert nie byłby przypadkiem rozczarowany, gdyby jego nierealne marzenie jednak się spełniło?

Poza tym, gdy zwiedza galerię w Chantilly, poniekąd trafia właśnie na urzeczywistnienie – przynajmniej na tyle, na ile to w ogóle możliwe – swojego pragnienia, ale, paradoksalnie, napotkanie dzieł w naturalnym dla nich kontekście też nie przynosi poecie satysfakcji:

> Galeria w Chantilly jest godna Luwru, chociaż szkoły i epoki są tak przemieszane, że trudno się w nich na pierwszy rzut oka rozeznać. W dodatku książęta kolekcjonerzy (przez roztargnienie zapewne) powtykali pomiędzy arcydzieła niewiarygodne XIX-wieczne knoty. Bez tej jednak kolekcji nasza wiedza, zwłaszcza o malarstwie francuskim XV i XVI wieku, byłaby niepełna (*Wspomnienia z Valois*, BO 202).

A przecież gromadzona przez wieki kolekcja, eksponowana w oryginalnych wnętrzach, gdzie obrazy doskonałe wiszą obok słabych, jest bliska właśnie owej – pożądanej przez Herberta – naturalnej sytuacji przedmiotów wśród przedmiotów. Przecież dziewiętnastowieczne knoty tworzą tło, są ową sztuką przeciętną, którą poeta raz pragnie widzieć w ekspozycji, innym zaś razem podaje w wątpliwość jej rację bytu. Czyżby tej przeciętnej sztuki z galerii w Chantilly nie można było porównać z postulowanym i służącym nauce Zygmuntem Noskowskim pomiędzy Scarlattim, Bachem i Mozartem?

Zdecydowaną niechęć wzbudza w Herbercie także typ muzeum umieszczonego w byłym domu twórcy, a dzieje się tak, mimo iż jest to poniekąd najbliższe otoczenie danego artysty, jego prawdziwe środowisko z zachowaniem należących do niego przedmiotów. W prozie poetyckiej *Dom poety*[4] z tomu *Napis* miejsce to jest opisane jako kompletnie martwe, pozbawione życia: „Teraz jest muzeum. Wytępiono florę podłóg, opróżniono kufry, pokoje zalano woskiem". Herbert zwraca uwagę, że nie da się zmuzealizować niepowtarzalnej aury człowieka, zachować zapachów ani okruchów realności z nim związanych. Ten typ muzeum uwypukla raczej nieobecność niż obecność twórcy, który

---

4 *Dom poety*, N:

„Kiedyś był tu oddech na szybach, zapach pieczeni, ta sama twarz w lustrze. Teraz jest muzeum. Wytępiono florę podłóg, opróżniono kufry, pokoje zalano woskiem. Całymi dniami i nocami otwierano okna. Myszy omijają ten zapowietrzony dom.

Łóżko zasłane porządnie. Ale nikt nie chce spędzić tu ani jednej nocy.

Między jego szafą, jego łóżkiem a jego stołem – biała granica nieobecności, ścisła jak odlew ręki".

kiedyś w tym domu żył – dla samego Herberta wizyta w takim muzeum wydaje się dotkliwie bolesna.

Poeta odczuwa dyskomfort też z powodu – niezależnie od typu muzeum – nakazu zwiedzania w pantoflach, złośliwie określonych przez Herberta jako bambosze (*8247 kroków…*, WG 165)[5], strażników powtarzających, iż nie wolno niczego dotykać, oraz oddzielenia sznurem od eksponatów i tłumu zgromadzonego przed arcydziełami. Odczucia te kumulują się w wierszu *Mona Liza* (SP):

> stoję
> w gęstej pokrzywie
> wycieczki
> na brzegu purpurowego sznura
> i oczu

Z drugiej jednak strony poeta doskonale zdaje sobie sprawę, że praktycznie nie ma innej możliwości obcowania ze sztuką i czasami zdarza mu się nawet docenić rolę muzeum jako instytucji przechowującej, chroniącej przed zniszczeniem i udostępniającej swoje zbiory. Herbert upomina się bowiem o zmuzealizowanie prac Nikifora, gdyż obawia się ich rozproszenia po śmierci artysty. Nie trapi go wówczas kwestia, że muzealizacja pozbawiłaby ten dorobek mięsa życia czy porwałaby go z domu i historii:

> Więc może jakieś muzeum, jakiś instytut sztuki ludowej (czy jak go tam) zajmie się zebraniem najlepszych obrazków Nikifora, i to możliwie z całego okresu jego twórczości i możliwie szybko. Bo choć go wciąż widzimy w tym samym miejscu, może się zdarzyć, że któregoś dnia po prostu nie przyjdzie i stanie się z nim to, co z ptakiem, któremu zbyt długo skąpiono ziarna (*Nikifor*, WG 217).

Poza tym Herbert dostrzega fakt, że spuścizna artystyczna poprzednich epok jest dostępna dzięki muzeom, zaś reszta „zazdrośnie strzeżona przez nie zawsze oświeconych kolekcjonerów" (*Martwa natura z wędzidłem,* MNW 89) pozostaje nieprzystępna, nieznana. Mimo wszelakich niedogodności istnienie muzeum wydaje się więc dla autora *Modlitwy Pana Cogito – podróżnika* faktem pozytywnym – także i dlatego, iż jest to miejsce, gdzie bywa względnie cicho i można tam uciec przed szumem miasta (*U Dorów*, BO 21). Wedle relacji, zawartej na stronach *Labiryntu nad morzem*, muzeum ma również moc ułagodzenia bólu i przerażenia

5 Zob. także: *Spacerkiem po Festiwalu* (WG 113–114).

po tym, jak po raz pierwszy w oślepiającym słońcu południa dotknęła Herberta śmierć: „Ruszyłem do muzeum, aby otoczyć się przedmiotami, wieloma przedmiotami, w nadziei, że uda mi się zapomnieć o tym wstydliwym epizodzie i odrażającym uczuciu wytrącenia z rzeczywistości" (*Labirynt nad morzem*, LNM 9).

Herbert wparty w posadzkę żywymi piętami i oczytany w Valérym

Uderzające w samym języku Herberta, stosowanym w odniesieniu do bywania w muzeach, jest używanie pojęć z zakresu estetyki, takich jak doznanie estetyczne czy smak. W żadnym miejscu nie zostają one dookreślone, można więc przypuszczać, iż dla ludzi z kręgu, w którym Herbert się wówczas obraca, jest to zupełnie zrozumiałe. W ówczesnym środowisku artystycznym prym wiodą koloryści, zafascynowani Paulem Cézanne'em, Pierre'em Bonnardem i tekstami Eugène'a Fromentina[6]. To oni dają poecie asumpt do posługiwania się tą nieco już anachroniczną terminologią, za pomocą której zupełnie nie można zrozumieć sztuki współczesnej. Pojęcia te w pewnym sensie Herberta ograniczają i uniemożliwiają mu zbliżenie się do najbardziej nowoczesnych nurtów działań artystycznych lat 60. i następnych dekad. Poeta, z powodu pozostawania w kręgu pojęć i języka z zakresu estetyki o dziewiętnastowiecznych korzeniach, nie jest w stanie sformułować wypowiedzi na miarę czasów, w których swoje spostrzeżenia zapisuje. Tkwi zamknięty w przebrzmiałych formułach estetycznych, które nijak się mają do znaczących przemian zachodzących w sztuce drugiej połowy XX wieku, a co za tym idzie, także w definiowaniu i wartościowaniu muzeum jako instytucji: „Muzeum bowiem niczym soczewka skupia żywotne idee i treści kultury europejskiej, odzwierciedla jej metamorfozy poprzez własne transformacje, jest obrazem jej wzlotów i kryzysów"[7].

W dyskursie o muzeum nikt już w tych czasach nie rozpatruje jego specyfiki na bazie opozycji szkoły smaku i lekcji historii, a główne aspekty toczonej żywo debaty koncentrują się na instytucjonalizacji sztuki,

6 Por. M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej…*

7 Por. M. Popczyk, *Wstęp* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 6.

autonomizacji dzieła, (nie)możliwościach muzealizacji niektórych dzieł o efemerycznym charakterze czy na budowaniu kolekcji i ekspozycji, które jeden nurt faworyzują, zaś inny marginalizują, przyznając sobie w ten sposób monopol i uzurpując prawo do ustalania kanonu. Do tego dochodzą wątki feministyczne, jak również kwestie wyrazistego buntu artystów współczesnych przeciw instytucji muzeum[8].

Natomiast dla Herberta cała ta batalia przebiega zupełnie niepostrzeżenie – o ile czyta on literaturę fachową dotyczącą sztuki starożytnej oraz malarstwa nowożytnego i nowoczesnego, o tyle sztuka współczesna go odstręcza, nie przykuwa jego uwagi również ówczesna teoria muzeologii. Jednak nie przeszkadza to poecie w formułowaniu opinii na temat muzeum w ogólności, mimo iż doświadczenia i wiedza Herberta bazują jedynie na zbiorach muzeów prezentujących sztukę dawną. Poeta nie wybiera placówek wyspecjalizowanych w gromadzeniu sztuki XX wieku, lecz poprzestaje na malarstwie i rzeźbie do końca XIX wieku. Nawet jeśli recenzuje prezentacje polskiej sztuki współczesnej, to są to tylko imprezy pokazujące tradycyjne gatunki sztuki: malarstwo czy rzeźbę. Działania artystyczne spoza oswojonych rejonów wiedzy są dla niego nieobecne. Poza tym Herbert nie dostrzega innych – poza estetyczno-edukacyjnymi – funkcji muzeów, takich jak – między innymi – funkcja polityczna, reprezentacyjna czy ideologiczna. Stąd jego rozproszone w różnych tekstach i wierszach uwagi o muzeum brzmią nieco powierzchownie i dyletancko – ów „apostoł w podróży służbowej" pozostaje na powierzchni zjawiska, obracając gotowymi formułami i nie wnikając głębiej w zagadnienie. Muzeum jest dla niego tylko swego rodzaju ramą dla dzieł sztuki, która niby przyciąga uwagę, pobudza myśli i emocje, ale tak naprawdę nie skłania do podjęcia refleksji na miarę drugiej połowy XX wieku. Herbert mentalnością pozostaje w XIX stuleciu z jego rozmiłowaniem w estetyce i dominującym pojęciem piękna.

Świadomość niemożności klarownego stwierdzenia, jaki model eksponowania sztuki można uznać za bezsprzecznie najlepszy – szkołę smaku czy lekcję historii – sprawia, iż Herbert nieustannie krąży wokół problematyki muzealnej, ale nie proponuje spójnego modelu muzeum idealnego. Wciąż jedynie rozpatruje sytuację z różnych perspektyw, wciąż śledzi poszczególne przypadki, wciąż zmienia punkt widzenia, a często także i pogląd. Jego zapatrywania ulegają zmianom,

8 Tamże.

modyfikowane wobec poszczególnych sytuacji, co świadczy o otwartości poety – oczywiście w ramach przyjętych ram pojęciowych – i pokazuje, iż niestabilność zapatrywań może być postrzegana jako wartość, jako cecha pozytywna. Jego uwagi noszą natomiast znamiona powierzchowności i sztampowości, co wiąże się zapewne z jednej strony z praktyką zwiedzania, z drugiej z fascynacją tekstem Paula Valéry'ego o muzeach.

Mimo nieustannego niedosytu kontaktu z dziełem sztuki w muzealnej sali, mimo notorycznych utyskiwań na wszelakiego rodzaju ograniczenia i niedogodności Herbert bywa w muzeach niezwykle często. Jego nasycony ambiwalencjami i wciąż tętniący zmiennością stosunek do muzeum wynika z praktyki zwiedzania, gdyż, jak zauważa w wierszu *Mona Liza* (SP), jest on – konkretny on – obecny przed obrazem i „wparty w posadzkę żywymi piętami". To właśnie on – Zbigniew Herbert – doświadcza dzieł, analizuje ekspozycje, porusza się własnym ciałem po muzealnych przestrzeniach, a także spędza wiele godzin na rysowaniu obrazów w swoich szkicownikach[9]. Ale on – Zbigniew Herbert – nie staje na wysokości zadania, gdy oczekuje się od niego tak frapującej refleksji o muzeum, jaką można odnaleźć w jego dziełach, dotykających innych zagadnień.

Na ową praktykę zwiedzania nakłada się również oczytanie – w tym wypadku w szczególności lektura tekstów Paula Valéry'ego, o którym Herbert zamierzał napisać pracę. Tekst nie powstał, lecz można przypuszczać, że autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* świetnie znał twórczość Francuza. Spod pióra Valéry'ego wyszedł esej *Problem muzeów*[10], zaś poruszane w nim zagadnienia wykazują wiele uderzających zbieżności ze spostrzeżeniami Herberta. Po pierwsze, obaj poeci nie znoszą atmosfery panującej w muzeach, która nie pozwala czuć się swobodnie – Valéry czuje się „zmrożony od razu arbitralnym gestem i poczuciem przymusu"[11]. Łączy ich także obawa przed – mówiąc językiem Francuza – „niebezpieczną równowagą", czy używając określenia Herberta, „równoważnością" wszystkich dzieł objętych ekspozycją, według obu twórców grożącą chaosem. Także i Valéry stawia pytanie, czy przychodzi tam

9 Zob. T.J. Żuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku*…, s. 15–41.

10 P. Valéry, *Problem muzeów* [w:] tegoż, *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, tłum. J. Guze, Warszawa 1974, s. 146–149.

11 Tamże, s. 146.

po wiedzę, czy po to, by się zachwycić. Także i jego przeraża ogromna liczba wielkich artystów. Także i on tęskni za odległymi epokami, gdy nie umieszczano dzieł „pod abstrakcyjnymi numerami i wedle abstrakcyjnych zasad”[12]. Obaj tęsknią za czasami, gdy dzieła można było oglądać w ich pierwotnym kontekście przestrzennym, dla którego powstawały i w którym funkcjonowały. Valéry i Herbert dzielą również niechęć do erudycyjnego podejścia do sztuki – autor *Problemu muzeów* wzdraga się przed Wenus przemienioną w dokument i niekończącą się biblioteką dołączoną do ogromnego muzeum[13].

Uwagi Herberta o muzeum ujawniają powinowactwa z tekstem Paula Valéry'ego również pod względem zastosowanych sformułowań: Francuz nazywa muzea „wywoskowanymi samotniami”, gdy Herbert w *Domu poety* (N) pisze: „Pokoje zalano woskiem”; obydwaj sięgają po epitet „zimny”, by oddać charakter muzealnych wnętrz. Ponadto Valéry zauważa: „Ucho nie zniosłoby dziesięciu orkiestr naraz”[14], formułując to porównanie z muzyką, by zwrócić uwagę na wzajemne przeszkadzanie sobie poszczególnych dzieł w obrębie jednej ekspozycji – w ramach przyglądania się muzealnym ekspozycjom również Herbert posiłkował się odwołaniami do muzyki, zestawiając Scarlattiego, Bacha i Mozarta z Noskowskim, zaś ekspozycję utożsamiając z koncertem.

W tekstach obu poetów pojawia się także utyskiwanie na szkło gabloty, ale u każdego z nich z innego powodu. Valéry drży na myśl, że „muzeum z niezmienną siłą przyciąga wszystko, co czynią ludzie. […] Wszystko kończy się na ścianie albo za szkłem gabloty…”[15], sygnalizując lęk przed lawinowym narastaniem muzealnych zbiorów i muzealizacji przedmiotów, zależnej często od kryteriów finansowych. Natomiast Herbert, apostoł w podróży służbowej, pochodzący z kraju niewspółmiernie uboższego w zasoby muzealne od Francji, narzeka raczej na oddzielenie go od dzieła przez szybę gabloty, na niemożność głębszego i bezpośredniego doznania jego obecności. Postawa tego typu łączy go z kolei z Tadeuszem Różewiczem i jego wersami o Giocondzie zamkniętej w szklanej trumnie (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na*

12 Tamże, s. 147.
13 Tamże, s. 148.
14 Tamże, s. 147.
15 Tamże, s. 148.

fotelu dentystycznym, ZFR). Gablota więc izoluje, uśmierca, jest symbolem porwania z domu i historii, odrąbania od mięsa życia.

Wskazywanie pokrewieństwa stosunku Herberta do muzeum z tekstem Paula Valéry'ego wydaje się tym bardziej prawomocne, iż autor *Martwej natury z wędzidłem* jasno deklaruje fascynację dziewiętnastowiecznym językiem pisania o sztuce, nieskażonym naukową suchością, a szczególną estymą darzy Eugène'a Fromentina[16], który oprócz wydania słynnych *Mistrzów dawnych*[17], parał się malarstwem i poezją. Herbert, programowo krytykując historyków sztuki, czuje powinowactwo z piszącymi o sztuce poetami, którzy poruszają się poza szablonem terminologii fachowej i nasycają swoje wypowiedzi metaforami.

Problem polega jednak na tym, że Herbert pozostaje zbyt blisko Valéry'ego, w zasadzie nie poddając własnemu osądowi jego tez i ich nie przetwarzając. Poza tym poglądy Valéry'ego są u schyłku XIX wieku jak najbardziej kompatybilne z duchem epoki, natomiast autor *Modlitwy Pana Cogito – podróżnika* może wydać się przybyszem z innej epoki. Francuski poeta „w rzeczywistości jednak był […] o tyle naiwny, o ile nie żywił żadnych wątpliwości wobec kategorii dzieła sztuki jako takiego"[18] – zauważa Theodor Adorno. Ów brak wątpliwości na tym polu z Valérym dzieli także Herbert, ale wówczas tym wyraźniej nasuwa się wniosek, że nie zauważa on chociażby Marcela Duchampa – czyniąc to oczywiście programowo, a jednocześnie wiele w ten sposób mówiąc o własnej postawie wobec współczesności i znamiennej dla niej sztuki. Herbert zdaje się przyzwalać poezji i literaturze na zmaganie się z najtrudniejszymi problemami swoich czasów, lecz w sztukach wizualnych chciałby znaleźć azyl, w którym dominuje smak, przeżycie estetyczne i poczucie trwania niezależne od zewnętrznych kataklizmów. Stąd pozostaje obojętny na postawy artystów dla XX wieku istotnych. Wedle słów Adorna „Valéry przerywa refleksję [o muzeum – M.S.] romantycznym gestem[19]. O ile pozostawia ją otwartą, o tyle nie unika konsekwencji tego, co w kulturze radykalnie konserwatywne: zerwania z kulturą, by pozostać jej wiernym"[20]. Także Herbert – tyle że sto lat

16 Zob. M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej…*, s. 115–118.

17 E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956.

18 T.W. Adorno, *Museum Valéry Proust*, tłum. A.J. Noras [w:] *Muzeum sztuki…*, s. 99.

19 Tekst Valéry'go kończy zdanie: „Żegnaj, mówi mi ta myśl, nie pójdę już dalej" (*Problem muzeów…*, s. 149).

20 T.W. Adorno, *Museum Valéry Proust…*, s. 94.

później – na podobnej zasadzie pozostaje wierny kulturze. Jego poglądy na muzeum z biegiem dziesięcioleci nie ewoluują, prowokując pytanie, dla kogo poeta pisze i do kogo kieruje swoje recenzje. Odpowiedź rysuje się poniekąd smutno – do polskiego intelektualisty, który do tej pory nie zaakceptował sztuki, która narodziła się po impresjonizmie…

Bibliografia przedmiotowa:

Adorno T.W., *Museum Valéry Proust*, tłum. A.J. Noras [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Fromentin E., *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956.

Muzeum sztuki. Antologia, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Smolińska-Byczuk M., *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.

Valéry P., *Problem muzeów* [w:] tegoż, *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, tłum. J. Guze, Warszawa 1974.

Żuchowski T.J., *Ukryta w oku cząstka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.

Piotr Siemaszko

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Piękno jako odpowiedź

O malarskich fascynacjach Zbigniewa Herberta[1]

Dzieła starych mistrzów skrywają sekret piękna, wiedzę na temat dobra i zła, proponują estetyczny imperatyw zdolny reanimować kulturę harmonii i ładu. Herbert – zgodnie z dobrym zwyczajem klasyka – zawsze starał się wprowadzać w rzeczywistość porządek, nadawać jej proporcje, demaskować pozory, odczuwał lęk przed tym, co abstrakcyjne i nieokreślone.

Od chwili publikacji rysunków Herberta[2] mamy pewność, że ten wybitny znawca malarstwa europejskiego był również doskonałym rysownikiem. Kreślone precyzyjną linią krajobrazy greckiej prowincji, klasycznie zrównoważone, oszczędne, o swoistej rytmice, delikatne, choć pełne wewnętrznej energii są przedłużeniem tego skupionego spojrzenia, które obejmowało świat przedmiotów z podziwem i uwielbieniem. Precyzja, oszczędność, dyscyplina. Słowa, którymi po wielekroć opisywano wiersze Herberta, okazują się przydatne również do opisu jego rysunków. W naszej świadomości autor *Struny światła* pozostanie zapewne przede wszystkim poetą. Nie sposób oprzeć się jednak wrażeniu, że sztuki plastyczne wyróżniał w sposób zdecydowany. Stawiał je ponad muzyką, bo ta wydawała mu się zbyt abstrakcyjna i zwodnicza, stawiał je nawet ponad poezją, obawiając się ulotności słów.

Herbert esteta jest bowiem zarówno materialistą typu jońskiego, szanującym świat jako zbiór przedmiotów i dostrzegającym w nim ową *arche* – pierwotną zasadę natury, a jednocześnie rzecznikiem platonizmu aktualizującym ten model aksjologiczny, w którym piękno współistnieje z dobrem. Podobnie jak jego bohater „uwielbiał rzeczy

---

1 Szkic był publikowany w piśmie „Ethos" 2000, nr 45 (52).

2 Mam tu na myśli przede wszystkim rysunki Herberta zamieszczone w sześćdziesiątym ósmym numerze „Zeszytów Literackich" z 1999 roku.

trwałe / prawie nieśmiertelne" (*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO), adorował kamienie, stoły, lampę naftową, kałamarz, uwielbiał greckie świątynie i gotyckie katedry, bo te cuda dawnej architektury przechowały w sobie również cud świętego przeżycia. Podziwiał stare obrazy, ponieważ osobowość artysty zapisała się w nich razem z klimatem epoki, jej gustem i dramatyzmem, a przez uchylone drzwi Pietera de Hoocha czy otwarte okna Vermeera można było przyjrzeć się zawsze intrygującej przeszłości. Biografie malarzy, historie ich dzieł, przedmioty powołane do istnienia genialną zręcznością sztukmistrza, cały ten alchemiczny inwentarz powstający w projektach dawnych architektów, w malarskich szkicownikach, w kruchych manuskryptach układa się w myśli Herberta w sekretny język skrywający prawdę o świecie, człowieku, o kulturze i jej przeznaczeniu. Sztukę czyta on tak, jak czyta się pełen niespodzianek poemat, poemat, który mimo różnorodności i bogactwa wątków i dygresji, odsłania swe powiązania, zdradza wewnętrzną logikę i integralność konstrukcji. Jest ona dlań owym muzeum wyobraźni, zbiorem rzeczy pięknych, których urok obezwładnia, poraża, przykuwa do jednego miejsca, czasem opowieścią o wielkich artystycznych indywidualnościach zmagających się z oporną materią koloru, linii, światła, czasem pasjonującą biografią twórców, traktatem moralnym lub filozoficznym albo fascynującym dokumentem opisującym przyziemną rzeczywistość. Herbert jest poetą wyraźnego konturu, wyznaczającego granice między dobrem i złem, pomiędzy tym, co piękne, i tym, co odrażające, poetą linii czule obejmującej przedmiot, linii wyznaczającej stateczny puls kształtom, prawom, życiodajnemu oddechowi. W jednym z ostatnich wierszy pisał jeszcze (*Brewiarz*, EB):

> Panie,
> obdarz mnie zdolnością układania zdań długich, których
> linia jest linią oddechu, rozpiętą jak mosty, jak tęcza, jak alfa
> i omega oceanu

Herbert cenił klasycyzm z jego powściągliwością, powagą, rozsądkiem, matematyczną, a więc niezmienną logiką, z jego geometrycznym porządkiem i autorytetem liczby, w którym wyraża się głęboka mądrość pitagoreizmu[3]. Jednak w klasycyzmie poszukiwał nie tylko piękna,

3 Na temat związków Herberta z myślą presokratyków piszę w książce *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.

reguły klasycznej estetyki przenosił bowiem w obszar znacznie bardziej uniwersalny, dostrzegał w nich potwierdzenia ontologicznego i etycznego ideału, w którym geometria jest gwarancją trwałości, a rygor konwencji skuteczną obroną przed zakusami szarlatanów unicestwiających kamienną realność bytu, kruszących konkret, niszczących formę. Tak jak dla pitagorejczyków liczba zmieniała się w punkt, linię, geometryczną figurę, a ta z kolei wchodziła w związki z żywiołami, tak Herbert przekłada porządek i konkret na dobro, chaos i abstrakcję na zło, w stabilnej konstrukcji postrzega wyraz kulturowej siły, w rozchwianej i rozmytej formie widzi zwiastun zagrożenia. Dlatego w swoich refleksjach zwraca się zwłaszcza ku tym twórcom, którzy najpełniej realizują ideał klasyczny, którzy piękno kojarzą z dyscypliną, powściągliwością, proporcją. Stąd bezwzględne uznanie Albertiańskiej teorii piękna mówiącej, iż piękno „jest zgodnością i wzajemnym zgraniem części w jakiejkolwiek rzeczy, w której te części się znajdują. Zgodność tę osiąga się poprzez pewną określoną liczbę, proporcję i rozmieszczenie, tak jak tego wymaga *harmonica*, która jest podstawową zasadą natury”[4]. Stąd fascynacja sztuką Piera della Francesca, Gerarda Terborcha, Johannesa Torrentiusa, Willema Duystera czy wczesnych sieneńczyków.

W sztuce Piera dostrzega właśnie prostotę geometrycznych podziałów, architektoniczny projekt przestrzeni, hieratyczność postaci, ich bezosobową i beznamiętną siłę. Podkreśla zatem, że *Zwiastowanie* „wkomponowane jest w precyzyjną albertiańską architekturę o świetnie wyważonych masach i nieomylnej perspektywie” (*Piero della Francesca*, BO 184), *Znalezienie i dowód prawdziwości krzyża* to „harmonia marmurowych trójkątów, kwadratów i kół” (*Piero della Francesca*, BO 185), natomiast w *Biczowaniu,* które według Herberta jest najpełniejszym wyrazem estetycznych zaleceń Leona Baptysty Albertiego, „wszystkie nici kompozycji są chłodne, rozważne i napięte. Każda z postaci stoi w rozumnie budowanej przestrzeni jak bryła lodu. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że demon perspektywy panuje tu niepodzielnie” (*Piero della Francesca*, BO 194). Proste reguły geometrycznej kompozycji tworzą rzeczywistość pełną przemyślanego ładu, a wszystkie jej składniki są

4 Cyt. za: P. Trzeciak, *Piero della Francesca* [w:] L. Berti, M. Rosci, *Sztuka świata*, t. 5 [autor tekstów polskich – P. Trzeciak], red. P. Trzeciak, Warszawa 1992, s. 217.

ze sobą zgodnie powiązane i wzajemnie się tłumaczą. Herbert przypomina za Albertim:

> Kompozycja jest metodą, dzięki której elementy przedmiotów i elementy przestrzeni składają się w obrazie na całość. Narracja da się uprościć do figur, figury rozkładają się na członki, członki na stykające się z sobą powierzchnie jak ściany diamentu (*Piero della Francesca*, BO 193).

Te same reguły rządzą malarstwem mistrzów holenderskich. Niezwykła *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa jest przykładem skrajnej dyscypliny, oszczędności, ładu, świadectwem doskonałej niemal harmonii i miary, dziełem „wspaniale cielesnym i klasycznie zamkniętym" (*Martwa natura z wędzidłem*, MNW 98), kompozycją elementów podporządkowanych geometrycznej konwencji, gdzie światło „określa figury z geometryczną precyzją" (*Martwa natura z wędzidłem*, MNW 92). Wybitny portrecista Gerard Terborch zmierzał w swej sztuce „do niemal skrajnego ograniczenia środków malarskich, […] formę budował zwartą, statyczną", a kompozycje jego dzieł można porównać „do wrzeciona albo dwóch stożków złączonych podstawami" (*Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, MNW 66). Podobnie skonstruowane są dzieła Willema Duystera. Jego *Wesele* to kompozycja „prosta, geometrycznie uporządkowana, rytmy proste, przeważnie pionowe" (*Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*, MD 58).

Tę zdolność porządkowania płaszczyzny malarskiej, która znacznie później skrystalizuje się w postaci dojrzałego i teoretycznie potwierdzonego geometryzmu, posiadali też wielcy malarze Duecenta i Trecenta: Duccio, Simone Martini, bracia Ambrogio i Pietro Lorenzetti, Pinturicchio, twórcy pozostający jeszcze w kręgu owej niezwykłej *maniera graeca* i zawdzięczający jej kontakt z ożywczymi źródłami Bizancjum.

Miasto nad morzem Ambrogia Lorenzettiego, które Herbert podziwia jako wzór malarstwa czystego, „zbudowane jest z jasnych form, obrysowanych ściśle diamentową linią. Przestrzeń jest trójwymiarowa" (*Siena*, BO 87). Neroccio to malarz „o delikatnym kolorze i chińskiej precyzji rysunku" (*Siena*, BO 91). W dziełach Pinturicchia natomiast „plany, przenikające się perspektywy, architektura i pejzaż tworzą doskonale zharmonizowaną zamkniętą całość" (*Siena*, BO 81).

Ale geometria nie jest w tych obrazach jedynie narzędziem konstrukcji; pełni ona rolę wręcz transcendentną, organizując bowiem sferę pikturalną, kształtuje rzeczywistość pozamalarską, świat odczuć, przesłań,

idei, proponuje określoną koncepcję antropologiczną i ontologiczną. Klasycyzm prezentuje wizerunek człowieka jako istoty wewnętrznie silnej, pełnej godności i dostojeństwa, zachowującej stoicką równowagę wobec doświadczeń historii i codzienności. Gdy Herbert pisze, że „Piero jak tylko najwięksi z największych tworzył człowieka" (*Piero della Francesca*, BO 183), ma on na myśli nie tylko swoisty modelunek formy, lecz przede wszystkim wewnętrzną głębię postaci, jej dramatyzm, siłę, dostojeństwo. Ten specyficzny rys psychologiczny uzyskuje Piero właśnie dzięki geometrii. Geometria jest bowiem czynnikiem niwelującym emocje, stwarzającym poczucie bezosobowości, powściągliwości, nawet obojętności. Czy przedstawia on indywidualne cierpienia bohaterów, tak jak w *Torturze Hebrajczyka* czy w *Biczowaniu*, czy zmagania zbiorowości, tak jak we freskach obrazujących sukces cesarza Herakliusza pod Jerozolimą, widzimy „twarze […] nieporuszone i pozbawione emocji, […] gesty […] zwolnione" i odczytujemy narrację „po epicku beznamiętną" (*Piero della Francesca*, BO 184–185). Podczas gdy Luca Signorelli i Michał Anioł przedstawiali kosmiczną katastrofę brawurowym gestem i dynamiką splątanych ciał, Piero wyraził „cały dramat życia i śmierci […] miarami bezwładności" (*Piero della Francesca*, BO 188). Jego posągowi, pełni patosu, wewnętrznej godności i powściągliwości bohaterowie zdają się mniej ludzcy, a bardziej boscy. Nie podlegają emocjom, nie nadużywają ruchu, swe beznamiętne spojrzenia kierują ku temu, co wyższe i doskonalsze: „Są skupieni i beznamiętni, nieporuszone liście drzew, kolor pierwszego ziemskiego poranku, pora, której nie wybije żaden zegar, nadają tworzonym przez Piera rzeczom ontologiczną niezniszczalność" (*Piero della Francesca*, BO 193). „Na czym polega chłód klasyków? – zastanawia się w innym miejscu Herbert – […] nie tylko na przewadze linii i kompozycji rozwiązywanej jak równanie matematyczne" (*Od Davida do Cézanne'a*, WG 202).

Ale nie tylko kompozycja jest metodą przydającą przedstawieniom dostojnej powagi. Podobny efekt osiągają dawni mistrzowie za sprawą swoistego wykorzystania palety kolorystycznej. Ograniczenie gamy barwnej, czasem wręcz monochromatyzm organizowany wokół odcieni szarości, swoiste *en grisaille*, zauważa Herbert przede wszystkim u malarzy holenderskich. U Jana van Goyena dominują szarości, sepie, stonowane zielenie. Genialna *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa jest grą czerni, ugru, kobaltu i pożółkłej bieli, u Terborcha „przeważają zgaszone brązy, ugry i szarości" (*Gerard Terborch…*, MNW 68). Herbert

zwraca uwagę na właściwe Terborchowi „unikanie gwałtownych zestawień kolorystycznych" i komponowanie obrazów, w których dominuje „tonacja chłodna i srebrzysta" (*Gerard Terborch…*, MNW 72), a czerń uzyskana jest w konsekwencji stopniowania szarości. Zachwyca go jego zdolność „opowiedzenia świata w tonacji czarno-perłowo-szarej" (*Gerard Terborch…*, MNW 63), tak jak w dziełach Duystera podziwia zestawienie czerni, szarości i bieli. Herberta zachwycają też przytłumione szarości Jeana-Baptiste'a-Camille'a Corota: „Jakże cudownie operuje on szarością – pisze w szkicu o malarzach francuskich – która ma dźwięk najbardziej jaskrawych kolorów" (*Od Davida do Cézanne'a*, WG 204) czy też niezwykłej urody kolor Hendricka Avercampa: „Ścisły, zdefiniowany, jasno określony, dźwięczny, substancjalny, twardy i świetlisty zarazem jak kość słoniowa, szlachetne kamienie, barwne opalizujące szkła" (*De stomme van Kampen (1585–1634)*, MD 46). Kolorystyka, nie uzurpując sobie prawa do dominacji nad linią, dookreśla kształt, akcentuje finezję linii, reguluje temperaturę przedstawień, a podkreślając ich powściągliwość, beznamiętność i swoistą statykę, zdaje się sugerować inny rodzaj czasowości, bo też dawni mistrzowie pędzla proponują koncepcję czasu całkowicie odmienną od codziennych przyzwyczajeń. Czas jest tu rozumiany nie jako dynamiczny przepływ zdarzeń, lecz jako stan stały, trwanie, wieczność, a ten temporalny model ma wiele wspólnego z figuralną hieratycznością i kolorystycznym umiarem: „Piero rozumiał, że nadmiar ruchu i ekspresji rozbija nie tylko przestrzeń malarską, ale skraca czas obrazu do jednorazowej sceny, błysku istnienia" (*Piero della Francesca*, BO 193). Jego przedstawienia usytuowane są poza czasem, w wymiarze wieczności, ponad chwilowością ludzkich wzruszeń. Również obrazy Goyena posiadają w sobie pewien uniwersalizm. Nie sposób utożsamić tych przedstawień ani z konkretnym miejscem, ani z konkretnym czasem. Mimo że inspirowane autentycznymi krajobrazami, wydają się istnieć w wymiarze całkowicie odrębnym, autonomicznym, niezależnym od rzeczywistości. Podobnie działa obraz Duystera, zawieszający poczucie czasowości, przemijalności, przepływu zdarzeń, „jest zastygły jak płaskorzeźba" (*Willem Duyster…*, MD 58).

Ten cień faustycznych tęsknot zdaje się współgrać z marzeniem artysty o wyjściu poza swój czas, poza teraźniejszość, poza doczesność. W dziele Torrentiusa właśnie geometryczna kompozycja przedstawienia zdaje się sugerować przesłanie uniwersalne. Usytuowanie przedmiotów, istniejące pomiędzy nimi relacje, a także wpisana w przedstawienie

sentencja nadają obrazowi charakter swoistego moralitetu (*Martwa natura z wędzidłem*, MNW 95):

> To co istnieje poza miarą (ładem)
> w nadmiarze (bezładzie) zły swój koniec znajdzie

Miara, porządek, statyka zdają się tu definiować tak postawę estetyczną, jak i etyczną. Przerost formy, nadmiar ornamentów, zbędny dynamizm, brawura gestu, niepohamowane emocje są zapowiedzią klęski. Biografia Torrentiusa uwypukla antynomiczność jego postawy, akcentuje wyraźny konflikt między żywiołową, dionizyjską naturą libertyna, prześmiewcy, heretyka i rozpustnika a głęboką świadomością miary estetycznej, której ucieleśnieniem jest jego niezwykłe dzieło. Sztuka apollińska to, jak mówi Friedrich Nietzsche, sztuka pięknego pozoru i miary[5], Torrentius jednak przekracza miarę, nie zadowala się pozorem, pragnie poznawać prawdę życia i sztuki, nie podporządkowuje się zaleceniu „nic nad miarę" i dlatego jego życie kończy się publiczną egzekucją, a jedyny zachowany obraz nie pozwala do końca zgłębić swojej tajemnicy. Konieczność zachowania równowagi między miarą człowieka i miarą rzeczy jest podstawą istnienia, zakłócenie tej równowagi prowadzi do destrukcji i samozagłady. Egzystencja twórcza i pozytywna to egzystencja świadoma miary, która winna funkcjonować we wszystkich dziedzinach życia, a jej genezy można doszukać się już w poglądach Heraklita, który mimo że upatrywał w świecie zasadę powszechnej zmienności, wyznaczył granicę wiecznemu płynięciu. „Jej symbolem – pisze Albert Camus – jest Nemezis, bogini miary, zgubna dla tych, co miary poniechali"[6].

Również Terborch „wychodzi" swym dziełem poza czas, w którym przyszło mu żyć. Czyni to jednak inaczej niż Torrentius, nie pozostawia zagadek, lecz pełne psychologicznej sugestywności portrety współczesnych. Powściągliwość, dystans i umiar jego palety harmonizują z rozsądkiem, dumą i dostojeństwem regentów, których portretował. „W jego obrazach – pisze Herbert – odnajdywali siebie bez insygniów

5 Por. F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski* [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 54. W związku z Nietzscheańską koncepcją sztuki apollińskiej warto mieć na uwadze również wczesną pracę Nietzschego *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*.

6 A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1991, s. 274.

urzędów, bez dowodów zamożności. A mistrz malował ich delikatnie, lecz pewnie stojących na ziemi, godząc w tych wizerunkach intymność i monumentalizm, swobodę i hieratyczność, odświętność i codzienność" (*Gerard Terborch…*, MNW 67). Malarstwo Terborcha jest świadectwem przekonania o nieuchronności śmierci, ale i zdolności sztuki do powstrzymania niszczącej siły czasu. Sztuka żyje w czasie odmiennym od tego, który wyznacza rytm życia, posiada ten rzadki dar, dar oswajania chwili, zaklinania jej i przemieniania w trwanie. Posiada także walor ocalający, pozostawia malarskim postaciom ich wiek, ich strój, radość lub smutek, utrwala ich gesty i spojrzenia; tym, którzy znajdują się po zewnętrznej stronie płótna, daje natomiast iluzję wieczności:

> Ilekroć jestem w Amsterdamie – wyznaje pisarz – odwiedzam i spędzam parę chwil na pogawędce z Heleną van der Schalke, rezolutną, trzyletnią dziewczynką o ciemnych oczach i małych, bardzo czerwonych ustach. Ubrana w białą suknię, biały niewieści czepek i białą, kloszową spódnicę sięgającą ziemi. […] Helena zjawia się tutaj na moment – patrzy na nas z ciekawością i niepokojem – ucieknie zaraz ku swoim niepojętym, dziecinnym światom (*Gerard Terborch…*, MNW 66).

Terborch Herberta – malarz portretów, lecz również malarz zatrzymanych chwil – świadom był swoich artystycznych kompetencji, rozumiał magię swego powołania, wiedział, że zadaniem artysty jest na przekór zmienności i przemijalności utrwalać piękny pozór rzeczy.

Świadomość czasowości, przemijania, ta obsesja wszystkich artystów – i dawnych, i współczesnych – jest też być może główną inspiracją tworzenia. Dzieło jest zwykle trwalsze niż indywidualna egzystencja, jest tym trwalsze, im artystycznie wartościowsze. Przedmiot sam skupia w sobie czas. Kumuluje czas przeszłości, czas wcześniejszych doświadczeń, artystycznych zmagań, klęsk i sukcesów, projektuje też czas przyszły, bo wielkie dzieła otwierają nowe linie rozwojowe, wskazują nowe możliwości, nowe kierunki. Dzieło sztuki jest zatem trwałe nie tylko ze względu na swą materialną strukturę, lecz przede wszystkim ze względu na własną inspirującą siłę i miejsce, jakie zajmuje w tradycji. Dlatego też Herbert podziwia właśnie dokonania będące wyrazem szacunku dla przeszłości, szacunku dla estetycznego wzoru, który pozwala sztuce zachować niezmienność, trwałość, wieczną młodość. Dlatego tak wysoko ocenia Sassettę i Duccia, sieneńskich mistrzów, którzy pozostawali wierni dawnym tradycjom, pragnącym ocalić więź z wygasającą linią gotyku i Bizancjum. Tylko sztuka bowiem gwarantuje

przetrwanie, tylko sztuka zdolna jest powstrzymać bezwzględny bieg czasu, tylko ona potrafi wyłączyć z jego nurtu chwilę, zanurzyć spojrzenie w bezczasowej kontemplacji piękna. Jest, co podkreślał między innymi Arthur Schopenhauer, skutecznym remedium na duchowe schorzenia, na poczucie cywilizacyjnego kryzysu. U Herberta sztuka niczym strzała Zenona z Elei ma bieg tylko pozorny. Bez względu na upływ czasu obrazy pozostaną te same, będą tak samo cieszyły oko, będą przechowywały wzruszenia sprzed lat. Takim pozostanie dla Herberta dzieło Terborcha, Torrentiusa, Piera, takim pozostanie dzieło uwielbianego Sassetty:

> Za dwadzieścia pięć lat. Ileż to pokoleń karpi legnie w mule stawu koło pałacu Chantilly. Tylko Sassetta będzie ten sam i cnota ubóstwa ulatująca w niebo będzie jak nieruchoma strzała Eleaty. Dzięki Sassetcie wstąpię dwa razy w tę samą rzekę i czas, „chłopiec grający w kamyki" będzie na moment dla mnie łaskawy (*Wspomnienia z Valois*, BO 219–220).

Sztuka klasyczna, sztuka jasnych reguł, jasnych perspektyw, sztuka przynosząca wiedzę i kumulująca w sobie namiastkę wieczności, jest dla Herberta oznaką kulturowej siły i obecność tej klasycznej linii, choć czasem zagłuszana rozmaitymi hałaśliwymi manierami[7], dostrzega w całych dziejach sztuki śródziemnomorskiej, a nawet wcześniej, bo od malarzy starożytnego Egiptu, poprzez dokonania włoskiego prerenesansu, osiemnastowiecznego Jacques'a-Louisa Davida, aż po kubizującego Fernanda Légera, o którym pisze: „Gdyby Léger nie był malarzem, pisałby powieści. […] Świat ten, cały z materii, działałby na wyobraźnię nie mgłami nastrojów, ale intensywną realnością przedmiotu" (*Fernand*

7 Herbert jest zdecydowanym przeciwnikiem ujęć ekspresyjnych, emocjonalnych, uduchowionych, przedstawień epatujących dynamiczną, rozchwianą formą, kontrastami, światłocieniami niweczącymi kształt przedmiotu. Ich nastrojowość, wzruszeniowość, wewnętrzny dynamizm wydają mu się podejrzane, zbyt zwiewne, zależne od zmiennego rytmu natury. Przerost pre- czy postromantycznego emocjonalizmu zauważa on zresztą w całej historii malarstwa europejskiego. Słodki duch *poveretto* drażni go już u Giotta, któremu przeciwstawia poważnego i epickiego Altichiera, niedobre wrażenie robią obrazy późnego Ruisdaela, „gdy w jego płótna wstąpił duch, i wszystko stało się uduchowione" (*Delta*, MNW 15), typowo romantyczne, epatujące nastrojami dzieła Eugène'a Delacroix, Théodore'a Géricault czy też niektóre prace Gustave'a Courbeta: „Jego *Goniony rogacz nasłuchuje* – pisze Herbert – jest taki ckliwy, taki słodki, że mógłby stanowić wzór dla mieszczańskich makatek nad łóżko" (*Od Davida do Cézanne'a*, WG 203).

Léger 1881–1955, WG 187). Późne prace Légera identyfikuje Herbert już wprost z klasycyzmem: Léger realizuje swój program artystyczny „z klasyczną prostotą, która […] przywodzi na myśl Davida i Poussina" (*Fernand Léger…*, WG 187).

Sztuka klasyczna, wolna od wpływów człowieczych namiętności, sztuka stojąca poza subiektywizmem nastrojów i wzruszeń to wzór stabilności i stałości. To ona jest – powtórzmy raz jeszcze – uosobieniem trwałości, a jej zmysłowa konkretność skutecznie chroni przed rozmyciem w abstrakcyjnej nicości. Dlatego Herbert nie tylko opowiada się za sztuką klasyczną – wydaje się, że klasyczny porządek chciałby widzieć jako uniwersalny wzór całej rzeczywistości i taki właśnie model świata próbuje zaprojektować. Ma być chłodny, bezemocjonalny, wyzbyty wszystkiego, co nieprzewidywalne i nieokreślone, tak jak zimowy ogród budowany „z rombów trójkątów ostrosłupów / na przekór – niespokojnej linii" (*Zimowy ogród*, N). Staje się on uporządkowanym konstruktem ontologicznym, zbudowanym z geometrycznych mikroelementów, tworem przemyślanym, statycznym i klasycznie zamkniętym, bytem odpornym na wszelką zmienność, dynamizm, chwiejną temperaturę namiętności, przestrzenią, w której nie obowiązują prawa wegetacji i śmierci, w której „nie ma już ziemi lepkich łap / które się grzebią w trupach kwiatach" (*Zimowy ogród*). Co znamienne, swą eseistyczną podróż po Holandii rozpoczyna od motta z Nicolasa Malebranche'a: „Świat widzialny byłby bardziej doskonały, gdyby morza i kontynenty miały formę regularną" (*Delta*, MNW 7). To właśnie potrzeba regularności, porządku i harmonii wyzwala impuls estetyzacji, tak że pejzaże uwielbianej Holandii „odczytuje" pisarz poprzez pikturalny schemat, ujawniający ich podobieństwo do płócien Jana van Eycka. Przewodnikiem swych peregrynacji czyni przede wszystkim Goyena, ale docenia też rolę innych pejzażystów: Gillisa van Coninxloo, Herculesa Pietera Seghersa, Hendricka Avercampa, Alberta Cuypa, autorów potrafiących narzucić swą estetyczną sugestywność każdej wrażliwej wyobraźni. Dlatego malarstwo osiemnastowiecznej Holandii – kraju, gdzie to samo słowo *schoon* znaczy piękny i czysty – jest dlań estetycznym wzorem.

Wydaje się, że Herbert postrzega dzieje kultury właśnie jako dzieje formy, w tym sensie, że forma malarska staje się czynnikiem pozwalającym ocenić stan kultury danego czasu. Autor *Pana Cogito* potrafi „wyczytać" z obrazu nie tylko informacje na temat stylu, gustu, sprawności technicznej malarza, wpływów, jakim podlegał, ale też wiedzę na temat

ogólnej sytuacji kulturowej. Dlatego, niejako „poprzez" obraz dostrzega zarówno momenty pomyślnego rozwoju kultury, jej siły, zdrowia, jak też chwile kryzysu, schyłku, zapaści. Obserwuje ten proces zarówno w perspektywie całej historii malarstwa europejskiego, jak też w perspektywie jednej szkoły czy nawet w twórczości pojedynczego malarza. W związku z malarzami sieneńskimi pisze:

> Malarstwo Duocenta bliskie było mozaice, plamy barwne inkrustowały płaszczyznę, miały twardość alabastru, drogich kamieni, kości słoniowej. (Dopiero później materia malarska zaczęła wiotczeć: u Wenecjan były to pasma jedwabiu, brokatu, muślinu; u impresjonistów już tylko kolorowa para) (*Siena*, BO 75).

W przypadku malarstwa sieneńskiego jest to proces ewolucyjny przebiegający od „zdrowego" Trecenta, reprezentowanego przez Duccia, Martiniego czy Lorenzettich, po wyraźnie już chore malarstwo przekwitającego renesansu, które w Sienie reprezentuje Sodoma i Domenico Beccafumi. Sodoma jest „tłusty i wulgarny, a jego forma cierpi na wodną puchlinę" (*Siena*, BO 91), natomiast malarstwo Beccafumiego dowodzi, że ze „świetnej szkoły został już tylko kolorowy dym" (*Siena*, BO 92).

Proces, który w Sienie trwał trzy wieki, w Holandii daje się rozpoznać na przestrzeni kilku dekad, a czasami oba nurty występują wspólnie obok siebie. Obecny jest zatem szesnastowieczny Flamand Joachim Patenier, „mistrz przestrzeni budowanych z prostopadłych ekranów i brązowo-zielono-niebieskich perspektyw" (*Delta*, MNW 14), genialny, chłodny i powściągliwy Terborch, Adriaen van Ostade, u którego „materia malarska jest ciężka, chropawa, masywna" (*Cena sztuki*, MNW 22), a jednocześnie wulgarne, dynamiczne i pełne zgiełku obrazy Jana Steena czy „zmysłowe, duże i tłuste" (*Cena sztuki*, MNW 24) Jacoba Jordaensa. Czasami ten podwójny rytm formy daje się zauważyć w dziełach tego samego autora. Goyen to jednocześnie autor prac „o luźnej kompozycji, wątłych, o słabym tętnie, nerwowym rysunku" i artysta tworzący dzieła pełnej krwi, „[…] o kompozycji prostej jak akord" (*Delta*, MNW 17–19), wczesny Jacob van Ruisdael to twórca dzieł epickich, spokojnych, powściągliwych, artysta operujący przemyślaną perspektywą, u którego stosunek nieba „do lądu jest, jak jeden do czterech" (*Delta*, MNW 15) – przypomina skrupulatnie Herbert i jednocześnie autor dzieł „uduchowionych", symulujących emocjonalizm człowieczej egzystencji.

Podobna jest też sytuacja sztuki XIX wieku. Jej klasycznemu nurtowi patronują Jacques-Louis David i Paul Cézanne: „Oto dwa nazwiska

klasyków, z których pierwsze otwiera, a drugie zamyka wiek XIX w malarstwie francuskim" (*Od Davida do Cézanne'a*, WG 202). Obaj jednakowo konsekwentni, ceniący dyscyplinę, odpowiedzialność, umiar. Ale obok nich malarze o nierównym stylu, tworzący jak Gustave Courbet zarówno dzieła o „poważnej i mocnej naturze […] mające w sobie ciężar, masywność, twardą materialność świata" (*Od Davida…*, WG 203), jak też obrazy, które przesadna uczuciowość niebezpiecznie zbliża do kiczu. Corot bywa „poważny i skromny", a jednocześnie jego obrazy bywają zbyt zwiewne, ulotne, o rozmytym konturze i niematerialnej formie. Édouard Manet jest autorem świetnego portretu (mowa o *Portrecie Clémenceau*: „Sam kontur, sama czerń i szarość, kompozycja niby statyczna, energiczny zarys głowy, forma zarysowana twardo", WG 204), a jednocześnie twórcą prac ewidentnie nieudanych.

Herbert zwraca też wielką uwagę na rolę linearyzmu. Zawsze wyróżnia formy budowane konturem, mocną wyraźną linią, ponieważ linia nadaje życie formie, zasila ją energią. Tak jest na obrazach malarzy sieneńskich, przechowujących jeszcze kult bizantyńskiego, ikonowego linearyzmu (Herbert podziwia zwłaszcza „czuły" linearyzm Sassetty), podkreśla hieratyczny, rzeźbiarski linearyzm Piera, linearne zamknięcie kompozycji u małych mistrzów holenderskich czy nawet u Légera, wyróżnia też konkretność i konturową precyzję prehistorycznych mistrzów z Lascaux, a także dokładność malarstwa egipskiego, w którym „dzikie kaczki wśród trzcin, karpie w sadzawce – są malowane z precyzją niemal naukową i nie mamy żadnych trudności w rozróżnieniu gatunków zwierząt i roślin" (*Labirynt nad morzem*, LNM 12). Dostrzega natomiast swoistą niedojrzałość Etrusków, których sztuka, choć pełna uroku i wdzięku, wydaje się „w ciągłej pogoni za nieuchwytną formułą i krystalizacją" (*O Etruskach*, LNM 163), a także malarstwo minojskie, które operuje słabą linią, „jakby zarys przedmiotów wydobyty był omdlewającą ręką", a w związku z tym „przywodzi na myśl płoche i lekkomyślne rokoko. Jest to sztuka spontaniczna, nerwowa, porywcza, mało dbająca o szczegół" (*Labirynt…*, 12). Ten wątły rysunek minojczyków wydaje się zatem jakimś wczesnym zwiastunem romantyzmu i Herbert zdaje się widzieć tę zależność, skoro pisze nieco dalej o portrecie byka z Knossos, który „przywodzi na myśl romantyków, a Delacroix kopiowałby go z lubością" (*Labirynt…*, 14). Drażni go również w tym malarstwie niekonkretność, niematerialność, a więc „brak kośćca, mięsa, materii, struktury (tak wspaniale oddanej w malarstwie renesansowym),

owa niesubstancjalność ludzi, zwierząt i roślin bez korzeni, niepodległych prawom przyciągania, unoszących się w powietrzu" (*Labirynt*…, 10–11). Co znamienne, dalszą część eseju poświęca Herbert opisowi katastrofy cywilizacji minojskiej, tak jakby już malarstwo zapowiadało jej przedwczesny zgon.

Równie baczną uwagę zwraca Herbert na rolę światła. Światło winno służyć akcentowaniu formy, musi zachowywać niezbędną miarę, nie może być zbyt słabe, bo wtedy forma rozmywa się w mroku, nie może być zbyt silne, bo wówczas materia roztapia się i ginie. Być może dlatego nie pisał o malarstwie dojrzałego renesansu czy o luministach baroku, natomiast świetlny eksperyment impresjonizmu sprawia mu wizualną przyjemność (przyjemność jest tu jedynym odpowiednim słowem, zważywszy, że impresjonizm nazywa Herbert li „zabawą oczarowanych oczu", *Od Davida*…, WG 205) do chwili, gdy światło nie unicestwia przedmiotu. Dlatego też jedno z płócien Claude'a Moneta opisuje Herbert tak, jakby przedstawiało zagładę materii: „Światło strawiło materię i kształty na czysty kolor" (*Od Davida*…, WG 205). Światło musi bowiem posiadać w obrazie miarę, ponieważ kryterium jego wartości jako jakości malarskiej jest zdolność wydobywania kształtu. W momencie, gdy światło deformuje kształt, gdy narusza konkretność formy, następuje zachwianie równowagi, a tym samym swoista katastrofa przedstawienia, zwiastująca czy odzwierciedlająca kryzys kultury.

Obraz pozwala się zatem odczytać nie tylko jako zespół składających się nań jakości malarskich i rozwiązań technicznych, jego kompetencje są znacznie szersze. Mówi o sytuacji kultury, o chwilach jej wzrostu i o momentach kryzysu. Informuje też o moralności społeczeństw. Przedmioty artystyczne wyposażone są bowiem u Herberta w dyspozycje natury etycznej, są nośnikami orzeczeń i ocen moralnych. Zdecydowanie górują nad człowiekiem, ponieważ jego zmienności, gwałtownemu emocjonalizmowi, ukierunkowaniu na chaos przeciwstawiają ocalające jakości tak typowe dla poetyki klasycyzmu, ale i dla postawy moralnej z ducha klasycyzmu zrodzonej: nieruchomość, stabilność, trwałość, konkretność. Dlatego na pytanie: „dlaczego klasycy?" Herbert odpowie w sposób bezkompromisowy, dlatego będzie uparcie przypominał postawę Tucydydesa, Hektora, Katona.

W *Brewiarzu* [*** *Panie, wiem, że dni moje są policzone*", EB], który jest w gruncie rzeczy pięknym poetyckim rozrachunkiem z życiem, wyznaje poeta:

życie moje
powinno zatoczyć koło
zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
a teraz widzę dokładnie
na moment przed kodą
porwane akordy
źle zestawione kolory i słowa
jazgot dysonanse
języki chaosu

Geometryczny, kołowy ruch istnienia, przedustawna logika przeznaczenia, odległe echa spinozjańskiej tęsknoty do spójnej, uporządkowanej wizji bytu – stale obecny jest u Herberta imperatyw domagający się estetyzacji rzeczywistości, zaklęcia nieobliczalnego rytmu egzystencji w kształt geometrycznego ideału. Autor *Pana Cogito* zdaje się przyjmować wobec świata postawę swoistego panestetyzmu[8], w którym estetyka klasyczna staje się wzorem czynów i postaw moralnych, uniwersalnym modelem istnienia, gwarantującym odrodzenie etyczne i pozwalającym na oczyszczenie życia z brudu nieprawych doświadczeń, ze wszystkiego, co niedoskonałe i ułomne (*Małe serce*, ENO):

tyle lat cierpliwie
tyle lat daremnie
zmywałem wodą litości
sadzę krew obrazy
żeby szlachetne piękno
uroda istnienia

a może nawet dobro
miały we mnie dom

Bohaterowie wierszy Herberta sławieni są często właśnie ze względu na tę cnotę piękna, przejawiającą się w zachowaniu, w postawie, w geście, w decyzji. Ilustracją postawy moralnej wywiedzionej z poczucia estetyki jest czyn Katona, który przed śmiercią troszczy się właśnie o estetykę

8 Przywołuję tu pogląd Harolda Osborne'a (zob. H. Osborne, *O wartościach moralnych i estetycznych,* tłum. M. Gołaszewska [w:] *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Estetycznej. Mogilany, maj 1983*, red. M. Gołaszewska Warszawa–Kraków, 1985). Dość wczesnym świadectwem predylekcji do estetyzującego oglądu rzeczywistości był planowany, choć chyba niezrealizowany przez Herberta tekst pod tytułem *O estetycznym aspekcie systemów filozoficznych*. Wspomina o tym K.A. Jeleński (zob. tenże, *Zbigniew Herbert*, „Zeszyty Literackie" 1999, nr 68, s. 76).

zachowania, a zatem o „wybór pozycji / […] wybór gestu / wybór ostatniego słowa (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC), a jego postawa zdecydowanie różni się od zachowania pozostałych mieszkańców Utyki, miotających się w przerażeniu, ulegających „epidemii instynktu samozachowawczego", a więc zatracających piękno estetyczne razem z moralnym. Podobnie wyniosłą, pełną godności postawę zachowuje Tucydydes przed sądem ateńskim (*Dlaczego klasycy*, N), Charlotta Corday – ofiara rewolucyjnego chaosu, jadąca na szafot „pośród wyjących tłumów rzucanych w twarz ogryzków […] pośród złorzeczeń ale jakby w koronie" (*Mademoiselle Corday*, R), i podobne wewnętrzne piękno, ale i piękno gestu znamionuje czyn tarniny, która „wbrew instynktowi życia świętej strategii przetrwania […] / rozpoczyna solowy koncert / w zimnej pustej sali" i jest wówczas „jak piękni młodzi ochotnicy / którzy giną w pierwszym dniu wojny / […] tak tarnino – przypomina podmiot – kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko" (*Tarnina*, ENO).

Co znamienne, postawy te, pełne godności, wyniosłości, wewnętrznego piękna, skontrastowane są zwykle z aestetyzmem zgiełkliwej ciżby, a taka właśnie konstrukcja napięcia przypomina kompozycję przedstawień malarskich, w których powściągliwość jednostek zestawiona jest z dynamizmem zbiorowości, lub odwrotnie, statyka grupy skontrastowana jest z jednostkowym dramatem. Tak jest między innymi u Piera, który „jeśli już chce wyrazić dramat […], to otacza swoją bohaterkę grupą zdziwionych dziewcząt [chodzi o obraz *Odwiedziny królowej Saby u Salomona* – P.S.] i dla większego kontrastu dodaje jeszcze stojące pod drzewem konie i dwu giermków" (*Piero della Francesca*, BO 183), albo w podziwianych przez Herberta freskach Altichiera. Dzieło „poważne, patetyczne, znakomite, usytuowane jest pośród jarmarcznych kolorów otoczenia, a przedstawia tłum całkowicie obojętny na zdarzenie" [*Ukrzyżowanie* – P.S.], tak że przypomina nawet Bruegla „i jego metodę przedstawiania ważnych wydarzeń na tle obojętnego ludzkiego krajobrazu" (*Altichiero*, WG 89).

W tej estetycznie zorientowanej etyce Herberta miejsce centralne zajmuje oczywiście dzieło sztuki. To ono dostarcza przykładu, to ono jest wzorem, to z niego człowiek winien brać przykład, to dzieło sztuki – ucieleśnione piękno może zawierać w sobie etyczną siłę, wrażliwość na piękno może uchronić przed chaosem, może ocalić człowieczeństwo. Estetyka – przypomina poeta – „może być pomocna w życiu / nie należy zaniedbywać nauki o pięknie" (*Potęga smaku*, ROM).

Przedmioty, o których mówi Herbert, są realne i wierne, ofiarowują człowiekowi swe istnienie, swe piękno, namacalną realność, pozwalają się podziwiać, umożliwiają identyfikację wśród chaosu świata. Dlatego oglądając doryckie kolumny, spędza Herbert wśród nich cały dzień, aby poczuć ich ciepło i zapach, Arles przypomina mu dzikie, spętane zwierzę i nawet surowy kamień nabiera cielesnego, ludzkiego ciepła. Przedmiot jest bowiem sprzymierzeńcem człowieka, za sprawą swych prostych, konkretnych składników potwierdza realność świata i daje mu poczucie pewności. Przedmiot nigdy nie jest martwy czy bierny, jest aktywnym, twórczym elementem ludzkiej egzystencji. Swój szacunek dla przedmiotu deklaruje Herbert w sposób jednoznaczny:

> 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 Giotta, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się, przysłuchują nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę (*Duszyczka*, LNM 91).

Dawni mistrzowie przynoszą ważną wiedzę, ich dzieła przywracają światu moralne proporcje, uzmysławiają, jakie jest miejsce człowieka w tradycji, jaka jest jego autentyczna wartość, uświadamiają hierarchię moralną, demaskują słabości, przywracają światu harmonię, a swym obiektywnym spojrzeniem z głębi czasu, spojrzeniem, w którym zmieściły się wieki tradycji, obyczajów, pamięć historii, przynoszą ocenę chłodną, obiektywną, sprawiedliwą. Dlatego podmiot Herberta przywołuje ich imiona w chwilach wymagających wsparcia, obecności autorytetu, gdy równowaga świata zewnętrznego zostaje naruszona (*Dawni Mistrzowie*, ROM):

> wzywam was Starzy Mistrzowie
> w ciężkich chwilach zwątpienia
>
> sprawcie niech spadnie ze mnie
> wężowa łuska pychy

Dzieło sztuki wyposażone jest zatem w pewien moralny naddatek, przez który wchodzi ono w relację z człowiekiem. Staje się w ten sposób współuczestnikiem ludzkiego losu, dzieli historyczne sukcesy i porażki pokoleń, jest świadkiem moralnych tryumfów i klęsk, tak jak rosyjska ikona czasem staje się przedmiotem kultu, czasem ofiarą prześladowań

i egzekucji. Szacunek dla przedmiotu, obrona przed zniszczeniem stają się w tych warunkach elementarnym nakazem człowieczeństwa, ponieważ „przedmioty to też nasi bliźni wymagający opieki, albowiem pozbawione są mowy i zdolności stawiania czynnego oporu" (*Węzeł Gordyjski*, WG 79). Konieczność przymierza ze światem przedmiotów, obowiązek zrozumienia i współczucia objawia się zwłaszcza w przypadku form okaleczonych, ruin, kalekich posągów, dzieł, którym czas odebrał jakąś cząstkę urody, jakąś cząstkę ciała: „W ogrodzie sztuki znajduje się wielki szpital form okaleczonych i umierających. […] Podobnie jak chorzy, oczekują one naszego współczucia i zrozumienia. Jeśli im tego poskąpimy, odejdą, pozostawiając nas w samotności" (*Labirynt nad morzem*, LNM 13). Obecność przedmiotu – jego realność, konkretność, „stałość" – potwierdza status podmiotu, czyni go pewniejszym, bezpieczniejszym, chroni przed utratą poczucia rzeczywistości, niszczącym działaniem abstrakcji i chaosu. Przedmiot, a zwłaszcza arcydzieło uczy człowieka pokory, skromności, unicestwia jego egotyzm, przywraca krytycyzm, pomaga zrozumieć życie i przyjąć wobec niego właściwą postawę:

> Jest dobrym prawem arcydzieł, że burzą naszą zarozumiałą pewność i że kwestionują naszą ważność. Zabierały one część mojej rzeczywistości, nakazywały milczenie, zaprzestanie mysiej krzątaniny wokół spraw nieważnych i głupich. Nie pozwalały także, „ażebym – jak mówi św. Tomasz More – kłopotał się zbyt wiele wokół tego panoszącego się czegoś, które nazywa się »ja«" (*Duszyczka*, LNM 90).

Dzieło sztuki nie jest zatem wyłącznie przedmiotem podziwu, ale przede wszystkim odpowiedzią. Obrazy Duccia i Sassetty odpowiadają na pytanie o siłę tradycji, obrazy Piera na pytanie o to, co trwałe i niezmienne, dzieje Torrentiusa przypominają o bezwzględnej potrzebie umiaru, a obraz Duystera orzeka o absolutnej wartości gustu, wykwintu i dobrego smaku, ponieważ nawet malowane przezeń postacie reprezentują „poetykę stroju klasyczną, a zatem wieczną" (*Willem Duyster…*, MD 58). Dzieła starych mistrzów skrywają sekret piękna, wiedzę na temat dobra i zła, proponują estetyczny imperatyw zdolny reanimować kulturę harmonii i ładu. Herbert – zgodnie z dobrym zwyczajem klasyka – zawsze starał się wprowadzać w rzeczywistość porządek, nadawać jej proporcje, demaskować pozory, odczuwał lęk przed tym, co abstrakcyjne i nieokreślone. Ubolewał nad ekspansją zwodniczych teorii, stwarzających iluzję rzeczywistości i dystansujących człowieka

od tego, co pewne i trwałe. Abstrakcji, nieokreśloności, pomieszaniu, chaosowi przeciwstawiał uparte (*Kołatka*, HPG):

tak – tak
nie – nie

na przekór moralnej atrofii współczesności wierzył, że „Prawo Tablice Zakon – trwa" (*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, R), a jego duchowy testament jest jednocześnie wyznaniem wiary i przestrogą: „Wierzę, że są rzeczy piękne i brzydkie, dobre i złe, szlachetne i podłe. I biada takim strukturom, w których te granice zostaną zatarte w imię czegokolwiek" (*Jeśli masz dwie drogi… Rozmawia Krystyna Nastulanka*, WYW 48).

Bibliografia przedmiotowa:

Twórczość Zbigniewa Herberta:

Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
Jeleński K.A., *Zbigniew Herbert*, „Zeszyty Literackie" 1999, nr 68.
Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Łódź 1982.
Siemaszko P., *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.

Konteksty twórczości Zbigniewa Herberta:

Camus A., *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1991.
Nietzsche F., *Światopogląd dionizyjski* [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
Osborne H., *O wartościach moralnych i estetycznych*, tłum. M. Gołaszewska [w:] *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Estetycznej. Mogilany, maj 1983*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985.
Trzeciak P., *Piero della Francesca* [w:] L. Berti, M. Rosci, *Sztuka świata*, t.5, Warszawa 1992.

Agata Stankowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Między narracją a obrazem

Zbigniew Herbert jako antropolog historii[1]

> Znaleziska […] stanowią jeden z elementów uporządkowanego obrazu przeszłości, są jednocześnie objawieniem historycznego tła, na którym wszyscy, świadomie lub nieświadomie, gramy swoje role.
>
> Leonard Woolley[2]

Więzy i obustronne zapożyczenia łączące literaturoznawstwo z metodologią historii są nie tylko pochodną naturalnego przepływu inspiracji między pokrewnymi dyscyplinami humanistyki. Są przede wszystkim pokłosiem endogennego związku między literaturą a historią i egzogennych połączeń między historiografią a literackością. O ile te drugie, uświadamiane i penetrowane w ostatnich dekadach z dużą konsekwencją przede wszystkim przez historyków, odkrywających literacką genealogię i genologię swych narracji, wyznaczają nowe „powszechniki" metodologii historii, o tyle te pierwsze pozwalają ujrzeć w literaturze przestrzeń – powtórzę tu słowa Wooleya z motta do tego szkicu – „objawień historycznego tła, na którym wszyscy, świadomie lub nieświadomie, gramy swoje role"[3].

Historiografia spotyka się z literackością tak, jak literatura spotyka się z historią, czyniąc z niej przedmiot rekonstrukcji, nade wszystko zaś

---

1 Prezentowany tekst był opublikowany w tomie *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010, s. 223–240.

2 L. Woolley, *W poszukiwaniu przeszłości*, tłum. W. Adamski, Warszawa 1964. Cyt za: *Labirynt nad morzem*, LNM 22. Motto to przejmuję właśnie od Zbigniewa Herberta, jest to bowiem fragment sentencji, jaką poeta opatrzył trzecią część tytułowego szkicu *Labiryntu nad morzem*.

3 Tamże.

oferując sposób teraźniejszego doświadczania przeszłości. Literatura bowiem, dysponując nie tylko narracją, ale i poetyckim obrazem, w naturalny sposób umożliwia harmonijne łączenie obu wymienionych perspektyw. Oferuje szansę dopełniania rekonstrukcji przez doświadczanie, które Wooley nazwie „objawieniem", a bohater tego szkicu – Zbigniew Herbert – „powtórzeniem" dramatu. W tym drugim planie obcowania z przeszłością dokonuje się przekroczenie historii (historiografii) w kierunku antropologii, ujmowanej jako domena „ja", które poszukuje zrozumienia „Innego". Tak przynajmniej rzecz formułuje Clifford Geertz, wskazując równocześnie, że to charakterystyczne dla antropologii pragnienie historyk z jednej strony podziela, z drugiej jednak znacząco przekształca, inaczej rozumiejąc charakter relacji, jaka wiąże „ja" („my") z „Innym". W szkicu *Historia i antropologia* Geertz pisze:

> Odśrodkowy ruch […], który stale znaczy oba przedsięwzięcia [historię i antropologię – A.S.], ich zainteresowanie […] „Innym", gwarantuje pomiędzy nimi pewne powinowactwo chemiczne. […] Zajmowanie się światem „gdzie indziej" sprowadza się z grubsza do tego samego, niezależnie od tego, czy to „gdzie indziej" jest dawno temu, czy też znajduje się daleko od nas[4].

Szczegółowych różnic nie sposób jednak zignorować, bowiem: „Dla wyobraźni historycznej »my« jest łącznikiem w genealogii kulturowej, a »tu« jest dziedzictwem. Dla wyobraźni antropologicznej »my« jest hasłem w słowniku kultury, a »tu« jest dom[5]". Inaczej mówiąc, antropologiczne rozumienie „Innego" w większym stopniu związane jest z jakimś tu i teraz[6], z miejscem (domem) zamieszkiwanym w przestrzeni fizycznej i mentalnej przez tych, którzy są przedmiotem „etnograficznego portretu". Odnosi się to zresztą także w pewnym sensie do „ja", które podejmuje się trudu zrozumienia obcej kultury i minionego czasu. Jeszcze bardziej do „ja", które uznaje, że badanie obcości czy inności we własnej kulturze jest równie interesujące i ważkie, jak podejmowanie w tym celu wypraw na inne kontynenty[7].

---

4 C. Geertz, *Historia i antropologia*, „Konteksty" 1997, nr 1–2, s. 7.

5 Tamże.

6 Ze strony historyków wywołuje to nawet – jak twierdzi Geertz – zarzut „teraźniejszyzmu" (zob. tamże, s. 6).

7 Dariusz Czaja wyrazi to radykalnie: „Chcę ni mniej, ni więcej tylko powiedzieć, że geograficznie bądź kulturowo pojęta odmienność nie jest warunkiem koniecz-

Różnicę między historią a antropologią zdaje się Geertz sprowadzać w istocie do stopnia dystansu między moim a obcym czy między teraźniejszym i przeszłym. To, co historia podtrzymuje, antropologia osłabia, jej punkt widzenia bowiem jest osadzony w, by tak rzec, tutejszym teraz, nawet jeśli jego przedmiotem jest to, co oddalone czy odległe. Geertz zwraca wielokrotnie uwagę na tę paradoksalną współobecność portretowanego i portretującego.

Literaturoznawcy szczególnie ciekawy wyda się fakt, że amerykański badacz współbieżność, a równocześnie odmienność historii i antropologii opisze językiem poetyki, a ściślej, z użyciem pojęć dobrze poetyce opisowej znanych. Powie tak: „Antropologia daje obraz, historia daje dramat”[8].

Przykładów odnajdzie Geertz wiele. Drugą część przywoływanego szkicu wypełniają komentarze do rozpraw tych historyków społecznych, którzy zaangażowali się w antropologiczne idee i wykorzystują antropologiczne materiały, oraz tych antropologów, którzy zdecydowali się sięgnąć po tematy zarezerwowane wcześniej dla historyków. Reasumując, autor *Historii i antropologii* podkreśli, że to obustronne, cenne i niejako naturalne zapożyczanie się dwu dyscyplin nie może polegać – co ważne – „na zlaniu dwóch akademickich dziedzin w nowe To-lub-Owo, lecz na przedefiniowaniu obu w terminach dyscypliny przeciwnej”[9]. Chodzi bowiem w istocie o nową jakość tak historii, jak i antropologii, o zainteresowanie się

> antropologii nie samą przeszłością (zawsze byliśmy nią zainteresowani), lecz sposobami, w jakich historycy uobecniają jej sens, i zainteresowanie historyków nie samą obecnością kulturową (to wiedział już Herodot), lecz antropologicznymi sposobami przybliżenia jej[10].

W efekcie łączenia czy też uzupełniania się obu optyk powstać może, powstaje – powie aprobatywnie Geertz – „Antropologiczna tragedia

---

nym do tego, by antropologię »uprawiać«” (D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004, s. 10).

8 C. Geertz, *Historia i antropologia*…, s. 8. W oryginale zdanie to brzmi następująco: „*Antropology gest the tableau, History gest the drama*” (C. Geertz, *History and Antropology*, „New Literary History”, vol. 21, No. 2, Winter 1990, s. 326).

9 Tamże, s. 9.

10 Tamże, 11.

z Historyczną fabułą"[11]. Rozumiem, że chodzi tu o taki rodzaj dyskursu naukowego (historycznego i antropologicznego równocześnie), który nie tracąc z oczu swych pierwotnych tematów i powinności, zyskuje pozytywne cechy dyscypliny siostrzanej. W przypadku historii chodzi o zniwelowanie dystansu między „ja" a przeszłością, między dziedzictwem a domem.

Można oczywiście powiedzieć, że rozstrzygnięcie, do jakiego namawia Geertz, jest w istocie rozwiązaniem antropologa. Wśród niektórych historyków obserwujemy jednak od dłuższego czasu chęć analogiczną. Zasadza się ona nie tylko na podejmowaniu tematów przypisanych do badań etnograficznych i kulturowych, ale przede wszystkim na postawieniu pytania o status historyka jako antropologa. Ostatecznym obiektem badań historyka w tej perspektywie nie są wydarzenia, lecz człowiek, a dokładniej człowiek w wydarzeniach, na których przebieg wpływ mają nie tylko władcy i dzieje, ale także mentalność, środowisko, przyroda.

Tak przynajmniej rozumiem kierunek kumulujących się przemian nieklasycznej historiografii, opisywanych przez Wojciecha Wrzoska[12] i Tomasza Wiślicza[13] między innymi jako stopniowe przyznawanie historykowi prawa do subiektywności i włączania się – poprzez interpretację – w opisywany, przeszły świat. Wiślicz ten wymiar subiektywności historycznej określi jako pochodną faktu, iż „ostatecznym obiektem badań historyka jest człowiek"[14]. Napisze:

> W tym samym stopniu, co przez chęć wyjaśnienia, historyk jest pobudzony wolą spotkania. Jego troska o przekazanie prawdy nie pozwala na współodczuwanie z obiektem, ale dąży do tego w perspektywie historycznej, tak aby w owym chronologicznym przeniesieniu, którego musi dokonać, za punkt wyjścia przyjąć inną osobę. W ten sposób badanie historyczne staje się również przemieszczeniem w inną subiektywność. Osiągnięcie obiektywności historycznej, pozwalającej lepiej ująć umysłowość i czyny ludzi z przeszłości, jest zatem uzależnione od historycznej subiektywności, a ta zawsze będzie pociągać nowe interpretacje i sposoby odczytania[15].

11 Tamże, s. 8.

12 Zob. W. Wrzosek, *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995.

13 Zob. T. Wiślicz, *Krótkie trwanie. Problemy historiografii francuskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 2004.

14 Tamże, s. 55.

15 Tamże, s. 55–56. Wiślicz wyróżnia za Ricœurem cztery wymiary subiektywności historyka.

W książce, z której pochodzi cytowany fragment, Wiślicz akcentuje rolę, jaką w historiografii francuskiej końca lat 80. odegrała odnowiona recepcja pism Paula Ricœura. Narastał wówczas kryzys epistemologiczny, wywołany w znacznej mierze przez tezy amerykańskiego postmodernizmu, w tym „historii retorycznej" Haydena White'a. Jest to czas, w którym w najważniejszym dla historiografii francuskiej środowisku „Annales" dochodzi do tak zwanego zwrotu krytycznego[16], po którym w wyniku szerokiej dyskusji i przejmowania różnorakich inspiracji (także od włoskiej mikrohistorii[17]), wykształca się nowy sposób patrzenia na proces historyczny i historiografię. Pierwszy „odbija się w wielości doświadczeń egzystencjalnych, indywidualnych i nieredukowalnych"[18]. Druga jawi jako komentarz do przeszłości i propozycji jej rozumienia.

> Proces historyczny – komentuje to antropologizujące ujęcie Wiślicz – zawsze będzie zatem wieloznaczny i zawsze osobowość historyka będzie odgrywała aktywną rolę w nadawanie mu sensu. Postęp historii jako nauki polega zatem nie na kumulacji danych, lecz […] na przestawieniu obiektywu i zmianie ogniskowej. […] Uznano – referuje dalej Wiślicz – że rzeczywistości społeczne powinno się analizować jako konstrukcje historyczne aktorów indywidualnych i zbiorowych, a nie jako naturalne lub dane. Zmianie uległy odwołania do innych nauk społecznych, wśród których doceniono etnometodologię, hermeneutykę czy antropologię Clifforda Geertza[19].

Jeżeli wspominam, z konieczności marginesowo, o tych ważkich dla metodologii historii (zwłaszcza francuskiej) dyskusjach, to po to, by zwrócić uwagę, że w innym świetle ukazują one związki między literaturą a historiografią. O ile narratywiści kładą nacisk na literackość historiografii, o tyle w świetle „zwrotu krytycznego" literatura jawi się nie tylko jako dostarczyciel retorycznych struktur, czyniących z historiografii rodzaj pisarstwa (co nie zostaje zresztą odrzucone), ale także jako zbiór obrazów: przedstawień oferujących „potencjalnemu odbiorcy

16 Nazwa pochodzi od tytułu artykułu wstępnego, jaki ukazał się w drugim zeszycie „Annales" z 1988 roku. Za szczytowe osiągnięcie tego zwrotu uważa się zbiór studiów pod tytułem *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, wydany w 1995 roku pod redakcją Bernarda Lepetita.

17 Zob. T. Wiślicz, *Krótkie trwanie…*, s. 14.

18 Tamże, s. 14.

19 Tamże, s. 14, 17.

możliwość doświadczania dwóch różnych obecności w tym samym czasie"[20] – własnej i obcej, przeszłej i obecnej.

Próbujący odpowiedzieć na pytanie, czym jest antropologia literatury, Wolfgang Iser pisał:

> Obrazowanie literackie dostarcza sposobu przekraczania zakazów i resentymentów, oferując tym samym sublimację nieosiągalną w złożonej strukturze ludzkiej rzeczywistości. Sublimacja nie stanowi jednak tylko i wyłącznie drogi wyjścia z zewnętrznej pozycji, umożliwia bowiem także zajęcie stanowiska wewnątrz kultury, z którego można śledzić kierujące nią siły. Dzieje się tak ze względu na jej podwójną rolę: z psychologicznego punktu widzenia sublimacja stanowi formę ucieczki, zaś w znaczeniu pierwotnym, jako poczucie wzniosłości [*the sublime*], stanowi imitację pragnienia, a więc dostarcza środków do jej pokonania. Literatura umożliwia zatem coś, czego nie da się uzyskać w inny sposób: pozwala na czytanie kultury[21].

Moglibyśmy zapytać: czy literatura umożliwia także czytanie historii?

Jeśli tak, to w tym właśnie sensie, w jakim o czytaniu kultury pisze Iser. Przynajmniej tak zdają się sądzić ci, którzy zastanawiają się nad antropologicznymi sposobami przybliżania historii. Przedstawienie odgrywa tu rolę kluczową. Z prostego powodu. Podstawiając w miejsce rzeczywistości znak, otwiera wszak możliwość interpretacji analogicznej do tej, której dokonywali w rzeczywistości ci, którzy tworzyli historię. Zapyta Ricœur: „Czy historyk jako ten, kto uprawia historię, przenosząc ją na płaszczyznę uczonego dyskursu, nie naśladuje aby w twórczy sposób gestu interpretacyjnego, za pomocą którego ci, którzy tworzą historię, usiłują zrozumieć siebie i świat?"[22]. Pytanie jest tu rzecz jasna jedynie retoryczne, a odpowiedź twierdząca. Właśnie jako przeznaczony do interpretacji tekst/przedstawienie umożliwia – by sparafrazować jeszcze raz Isera – zajęcie stanowiska wewnątrz historii. W tym ujęciu przyznanie historykowi prawa do subiektywności nie łączy się, co ważne, z przekreśleniem różnicy między historią a literaturą i między faktem a fikcją, na co kładli nacisk narratywiści. Przeciwnie, zostaje ona podtrzymana, a jednocześnie ukazana jako dialektyka reprezentacji, która

---

20 W. Iser, *Czym jest antropologia literatury?*, „Teksty Drugie" 2006, z. 5, s. 32.

21 Tamże, s. 24. W przypisie Iser odsyła do tekstu P. Ricœura, w którym francuski filozof opisuje naturę sublimacji (P. Ricœur, *Freud and Philosophy: an Essay in Interpretation*, tłum. S. Savage, New Haven 1970, s. 497–498 i nn.).

22 P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 306.

równocześnie odsuwa, ale i umożliwia zbliżenie; „podstawienie znaku w miejsce rzeczywistości, znów oznacza to, że rzeczywistość musi ponownie dojść do głosu […][23] – napisze Iser. „Figury języka okazują się figurami myśli, które narracyjną czytelność uzupełniają o wymiar ukazywania"[24] – powie Ricœur – akcentując, iż czytelność przemieszczona być może w przedstawieniu w stronę widzialności.

No, właśnie: może, ale nie musi. Nawet jeśli uznać Ricœurowską tezę za trafną[25] w pewnej mierze w odniesieniu do historii i literatury czy szerzej – historii i sztuki w ogóle, to jednak stopień owej trafności wzrasta wyraźnie w pewnym określonym typie artystycznych przedstawień. Nieprzypadkowo w trakcie poszukiwania odpowiedzi na pytanie o przydatność znanych poetyce opisowej typów literackich przedstawień do prezentacji historii, a więc przywracania i doświadczania tego,

23 W. Iser, *Czym jest…*, s. 22. Warto w tym miejscu dodać, iż twierdzenie takie możliwe jest tylko, jeśli przyjmiemy określony sposób rozumienia reprezentacji. Dwa podstawowe ujęcia, jakie proponuje literatura nowoczesna, określane bywają mianem Proustowskiej i Mallarméańskiej. Czyni tak Michał Paweł Markowski, pisząc: „Te dwa modele myślenia o reprezentacji nie dają się ze sobą uzgodnić. Jeden z nich – Mallarméański – ujmując relację między słowami a rzeczami w kategoriach wymiany, traktuje reprezentację jako zastępstwo rzeczy reprezentowanej, a więc jej unieobecnienie. Drugi – Proustowski – z pewnego typu reprezentacji czyni okazję do uobecniania tego, co – teraz, aktualnie, przed oczami odbiorcy – nie istnieje. Jednak w obydwu wypadkach reprezentacja spełniać ma jedną zasadniczą funkcję, funkcję uobecniania, z tą tylko różnicą, że co innego staje się jej przedmiotem. Dla Mallarmégo uobecnia się samo przedstawienie, odłączne od przedstawianej rzeczywistości. Dla Prousta obecne w przedstawieniu jest to, co minione, a czego dojmującą obecność odczuć można, traktując przedstawienie jako nośnik objawienia, które możliwe jest tylko o tyle, o ile samo przedstawienie uczestniczy w tym, co przedstawione. Mallarmé myśli o reprezentacji w kategoriach rozłączności i dlatego kładzie szczególny nacisk na autonomię języka, na błyszczące paciorki mowy, dziwiące się sobie, a nie światu. Proust natomiast myśli o reprezentacji w kategoriach uczestnictwa i dlatego utracona rzeczywistość lata może zmartwychwstawać na opromienionej jej światłem scenie pamięci. Mallarméański kwiat jest myślą »nieobecną w żadnym bukiecie«, choć bez wątpienia obecną w samym języku. Proustowskie lato realnie powraca we wspomnieniu, kompensując tym samym niedostatki obrazu" (M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 9–10).

24 P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 370.

25 Potwierdzenie bądź zaprzeczenie zależy od tego, jak będziemy rozumieć reprezentację i który z jej modeli, znanych literaturze nowoczesnej, przyjmiemy.

co nieobecne, rodzi się wspomniany wcześniej „prestiż obrazu". Tylko obraz potrafi bowiem dopełnić niedostatki narracji.

Na czym te ostatnie polegają? Przede wszystkim na nieusuwalności i niepokonywalności epickiego dystansu, który uniemożliwia zbliżenie między przeszłością a teraźniejszością, między „momentem uprawiania historii" a „momentem tworzenia historii"[26], między – jak inaczej nazwie to Ricœur – „reprezentacją-obiektem" a „reprezentacją-zabiegiem"[27].

Obraz, inaczej niż narracja, niweluje ten dystans dzięki swej synchronicznej naturze. Historia przedstawiona w obrazie okazuje się teraźniejsza w sensie teraźniejszości działających w niej podmiotów, do których należy także historyk, a w dalszej kolejności każdy odbiorca i interpretator dzieła. Nie sposób nie zauważyć – co Ricœur podkreśli – że dotykamy tu „zagadnienia, które wykracza poza sferę możliwości epistemologii historiografii i osiąga próg ontologii istnienia w historii"[28]. Francuski filozof określi go mianem „kondycji historycznej"[29], co po raz kolejny uzmysławia antropologiczną perspektywę ujęcia, pobrzmiewającą w pracach zwolenników i kontynuatorów „zwrotu krytycznego"[30].

Tak nakreślona różnica między narracją a obrazem byłaby zatem pochodną dwu odmiennych postaw przyjmowanych wobec historii: epistemologicznej i ontologicznej. Wyrażałaby różnicę między poznaniem a praktyką, wiedzą a kondycją. W ujęciu Ricœura nie łączy ich, co trzeba bardzo wyraźnie zaakcentować, alternatywa, lecz koniunkcja.

---

26 Zob. P. Ricœur, *Historyczność a historia filozofii* [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, tłum. S. Cichowicz i in., wyb., wstęp M. J. Siemek, Warszawa 1978, s. 261.

27 Zob. P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 305–306.

28 Tamże, s. 368.

29 Tamże.

30 Pisze Wiślicz: „Od końca lat osiemdziesiątych francuscy historycy zaczęli zwracać uwagę nie tylko na to, co piszą, lecz także jak piszą. Na przykład Georges Duby […] zauważył, że od pewnego czasu używa w opracowaniach słowa »ja«. W ten sposób ostrzega czytelnika, że jego zadaniem nie jest ukazywanie prawdy, lecz sugerowanie prawdopodobieństwa poprzez przedstawienie obrazu, który on sam uczciwie uważa za prawdziwy. Co więcej, pracę historyka porównał Duby do działalności reżysera, którego zamierzeniem jest ukazanie »prawdziwego życia«, lecz – rzecz jasna – ukazuje on raczej swoje własne problemy. Podobnie wygląda to w przypadku historyka, choć powinien on może bardziej się kontrolować, jednak nie dławić swoich namiętności". Wiślicz referuje tu spostrzeżenia, jakie Duby poczynił w książce *L'Histoire continue*, podsumowującej doświadczenia zawodowe badacza (T. Wiślicz, *Krótkie trwanie…*, s. 59).

Filozof nie chciałby zastąpienia, ale dopełnienia narracji przez obraz. Charakterystyczne, że operację historiograficzną autor *Pamięci, historii, zapomnienia* opisuje jako koegzystencję trzech przenikających się faz: dokumentalnej (rozpatrującej zgromadzone w archiwum świadectwa), wyjaśniająco/rozumiejącej i przedstawieniowej.

W tym ostatnim planie historyk już nie tylko poznaje, ale i uprawia historię, odnajduje swe miejsca w teraźniejszości, która jest stykiem tego, co przeszłe i tego, co obecne, a „tylko w tych dwóch żywiołach [przeszłości i teraźniejszości – A.S.] człowiek może żyć naprawdę, najpełniej" (*Labirynt nad morzem*, LNM 53–54). „Może udałoby się nam dokonać rzeczy niezwykłych – sprzymierzyć czasy, pogodzić zmarłych z żywymi" (*Labirynt nad morzem*, LNM 55). Autorem tej ostatniej formuły nie jest już przywoływany wielokrotnie Paul Ricœur, lecz główny bohater tego szkicu – Zbigniew Herbert.

Najwyższa pora na tezę historycznoliteracką. Otóż teorię tego, o czym w latach 80. pisali metodolodzy „krytycznego zwrotu", zainspirowani myślą Ricœura, a czego spójny wykład on sam przedstawił w *Pamięci, historii, zapomnieniu*[31], czytelnik literatury polskiej odnajdzie w skromnym, zdawałoby się diariuszowym, tomie esejów Zbigniewa Herberta – szkiców powstałych na kanwie wrażeń i przemyśleń autora *Napisu* z jego pierwszej podróży do Grecji, podjętej w towarzystwie Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich we wrześniu i listopadzie 1964 roku[32]. Mowa oczywiście o *Labiryncie nad morzem.* Osobliwością tego

31 Warto zaznaczyć, że obszerny rozdział tej książki Ricœur poświęcił omówieniu zmian, jakie zaszły we francuskiej historiografii. Filozof opisuje je na kanwie kolejnych odsłon historii mentalności i sporów metodologicznych toczonych w środowisku „Annales". Tę rekonstrukcję kończy postulatem: „[…] historia mentalności odgrywałaby rolę zjednoczeniową [dla nauk humanistyczno-społecznych – A.S.] pod warunkiem, że będzie to historia przedstawień i praktyk". Opisując marzenie Marca Blocha i Luciena Febvre'a, którzy wierzyli, że historia może stanowić płaszczyznę integrującą dla innych spokrewnionych dziedzin humanistyki: socjologii, etnologii, psychologii, literaturoznawstwa i lingwistyki, Ricœur zapyta retorycznie: „Czy marzenie o zespalającej misji historii w dziedzinie sąsiadujących z nią nauk humanistycznych nie spełniło się aby wyłącznie dzięki antropologii onieśmielonej przez strukturalizm, pomimo jej dążenia do jego uhistorycznienia?" (P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 289, 257).

32 Szkice te były publikowane później wyrywkowo na łamach różnych czasopism literackich w latach 1965–2000.Wersja książkowa ukazała się w roku 2000 i tam też w nocie wydawcy odnaleźć można szczegółowe informacje na temat wcześniejszych

tomu, owych poczynionych w latach 60., a więc wtedy, gdy we francuskiej metodologii historii dominuje jeszcze projekt „długiego trwania", zapisków i wyrosłych z nich niebawem szkiców, jest obecność rozbudowanego wątku metahistoriograficznego. Dzięki niemu opisywana przez Herberta podróż okazuje się także wykładem metodologii operacji historiograficznej, która w ujęciu autora *Labiryntu* – zaskakująco podobnie do przemyśleń Ricœura – jawi się jako ciąg, a raczej suma dopełniających się stanów obcowania z przeszłością: wiedzy–widzenia–bycia, czyli inaczej – poznania, współczucia i powtórzenia. Każdy, kto weźmie do ręki książkę francuskiego filozofa, a zna szkice polskiego poety, dostrzeże tę poruszającą analogię zarówno ujęć problemu, jak i stawianych twierdzeń.

Celowo wyostrzam tu pierwszeństwo Herberta. Nie po to wszak, by dowartościowywać polskiego poetę, co wydaje się całkiem zbędne. Nie po to także, by twierdzić, że nikt wcześniej tak nie myślał. Czynię to, by zaakcentować, że ta antropologiczna perspektywa jest w literacki obraz przeszłości wpisana niejako naturalnie. Inaczej mówiąc, uprawiając historiografię w literaturze (w poezji szczególnie), trudno nie uczynić kroku, o którym pisze Ricœur. Być może przypadek Herberta jest tu jedynie czytelnym (i świadomym siebie) przykładem tendencji ogólnej, a w każdym razie bardzo szerokiej.

Herbert uprawia w *Labiryncie nad morzem* historiografię, w której poznanie historyczne winno być z założenia dopełnione praktyką. Buduje ona nie tylko wiedzę, ale jest również aktem określania własnej kondycji historycznej. Pytając o losy narodów, religii i kultur, autor *Napisu* chce „współczuć" i „kontemplować", a także przekraczać granicę między poznaniem a byciem.

Wymienione przed chwilą fazy / stany obcowania z historią znajdują swoje ekwiwalenty w poetyce tomu oraz w refleksji metapoetyckiej. Trudno tu zresztą wyraźnie oddzielić te dwa metodologiczne wątki: historyczny i literacki. Teoria operacji historiograficznej jest bowiem w *Labiryncie nad morzem* także teorią obrazu poetyckiego.

Spróbujmy przyjrzeć się im bliżej.

---

publikacji poszczególnych szkiców i skomplikowanych losów publikacji całości (*Nota wydawcy*, LNM 205–209).

Używając terminologii poety, zapożyczonej z samego *Labiryntu*, będę nazywać owe stany dialogizowania z historią, a równocześnie plany filozofii poetyckiego przedstawienia: fazą krajobrazu (jego składową cząstkę stanowi także dostępna w bibliotekach i archiwach literatura przedmiotu) – stadium obrazu (określony zostaje on przez Herberta jako tyleż przeciwstawny, co dopełniający początkowy opis, wypełniony nieodmiennie historyczną narracją o dramacie) – aktem powtórzenia (w jego planie perspektywa historyczna przekroczona zostaje na rzecz antropologicznej, polegającej na czynieniu historii swoją własną, odnajdywaniu własnego miejsca w krajobrazie tyleż przeszłym, co teraźniejszym).

Krajobraz–Obraz–Miejsce (Kraj), które poeta wybiera jako własne i za które gotów jest walczyć z determinacją równą opisywanej w tomie woli obrońców Samos, czy – co też nie bez znaczenia – kolonizatorów Brytanii, stają się głównymi kategoriami metodologicznego wykładu wplecionego w narrację *Próby opisania krajobrazu greckiego*, *Akropolu* i wieńczącej tom *Lekcji łaciny*. Te trzy szkice wydają się w tej perspektywie kluczowe, choć i w innych Herbert snuje swój metodologiczny wykład[33].

33 Otwierający tom tytułowy szkic przynosi zarys całej problematyki metodologicznej, której poszczególne tematy zostają rozwinięte w kolejnych esejach. Można go zatem czytać jako ten fragment wykładu, w którym postawione zostają tezy. Pierwsza, której omówienie dalej pomijam, sprowadza się do postulatu selekcji. Herbert „komponuje" swoją podróż wierny zasadzie, że „nie wolno żarłocznie połykać wszystkiego, że należy wybrać spośród masy przedmiotów dzieło najlepsze, będące sumą innych – uwieńczyć je, intronizować, nazwać arcydziełem" (*Labirynt nad morzem*, LNM 19). Nie warto próbować zobaczyć ogółu podsuwanych przez przewodniki miejsc i dzieł. Nie tylko dlatego, że to niemożliwe, ale przede wszystkim dlatego, że byłby to wyraz postawy swoiście biernej, dowód zdania się na przypadek, pozostania niezaangażowanym, w najlepszym razie słuchającym, a nie konwersującym z przeszłością. Dopiero selekcja i wybór czyni podróż aktem świadomego uczestnictwa w kulturze, pozwala intronizować przeszłość w naszą współczesność, „zetrzeć kontury czasu, przeszłości i teraźniejszości". Herbert wybiera te peryferyjne miejsca i dzieła, z pozoru mniej znaczące dla historii globalnej, a także te, które pozwalają odpowiedzieć na pytanie o to, jaka była „przyczyna śmierci" cywilizacji. Nie warto, jak sądzi, opisywać „wszystkich kwestii dotyczących ich życia, wspaniałości i potęgi", bowiem właśnie „w zniknięciu z mapy świata państw i narodów tkwi element tajemnicy losu i naturalną skłonnością umysłu jest poszukiwanie przyczyny jedynej, pierworodnego grzechu cywilizacji, decydującego momentu, kiedy nad

*

„Do Grecji jechałem na spotkanie z krajobrazem"– czytamy w pierwszym zdaniu *Próby opisania krajobrazu greckiego* (LNM 59) – na spotkanie z *genius loci*. Zapewne także dlatego iż, podobnie jak twórcy historii mentalności, autor *Labiryntu* widzi związek między historią i geografią oraz między kulturą a kolorytem przestrzeni, w której dana kultura powstawała. Wyposażony w wiedzę historyczną i znajomość sztuki Herbert chce spotkać się z przestrzenią, z „widzialnymi na powierzchni ziemi efektami rozmaitych zjawisk naturalnych i ludzkich"[34].

Całą *Próbę* charakteryzuje taka właśnie naprzemienność opisu pejzażu i historii, która się w nim dokonała. Przyrody, architektury i losów ludzi, zamieszkujących w przeszłości ów grecki krajobraz, losów poświadczanych przez ruiny i przebudowywane budynki świątyń. Herbert jasno i dobitnie wyraża tezę, że ważkim, jeśli nie najważniejszym źródłem mitów, wierzeń i religii jest pejzaż.

> Krajobraz przemówił do mnie […] patetycznym głosem mitu i tragedii. Było to wrażenie dominujące. […] Tego osobliwego uczucia zbratania z przyrodą, naturalnej łatwości, z jaką daje się przemienić w kształty ludzkie, nie doświadczyłem w żadnym innym kraju. Dlatego wydaje mi się, że metamorfoza drzew w driady była nie tyle wynikiem wybujałej wyobraźni Greków, ile bystrej obserwacji i trafnego uchwycenia znaków wysyłanych przez otaczający świat. […] Religia grecka była syntezą ziemi i nieba (*Próba opisania krajobrazu greckiego*, LNM 66, 67, 61)

– pisze Herbert w *Próbie opisania…* Także architekturę podróżujący po Grecji poeta czyta jako integralną, niejako naturalną część przestrzeni, a jednocześnie jako ślad opanowywania podarowanych miejsc. Krajobraz grecki jest dla autora *Napisu* niczym Morze Śródziemne dla Fernanda Braudela – zarzewiem cywilizacji i źródłem bliskiej sobie duchowości. Mógłby podobnie jak autor monografii *Morza Śródziemnego i świata śródziemnomorskiego w epoce Filipa II* zapytać retorycznie: „Czymże jest cywilizacja, jeśli nie umiejscowieniem ludzkości w pewnej przestrzeni?"[35].

---

ludem nieświadomym i zadufanym bóg podniósł rękę, aby cisnąć grom" (*Labirynt nad morzem*, LNM 47).

34 F. Dosse, *L'Histoire en miettes. Des „Annales" à la nouvelle histoire*, wyd. 2, Paris 1997, s. 24. Cyt. za P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 200.

35 F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 2, tłum. M. Król, M. Kwiecińska, Gdańsk 1977.

„Oto Mykeny bogate w złoto i skrwawiony pałac Pelopidów". […]

Bezimienni budowniczowie mykeńskich murów byli na pewno genialnymi architektami. Posiadali wiedzę o naturze kamienia, która przywodzi na myśl wiele porównań. Bloki są pozornie tylko nieociosane, mają nieregularne boki. Szczeliny wypełnione są drobniejszym kamieniem zapewniającym konstrukcji elastyczność, naturalną muskulaturę, co tłumaczy tajemnicę długowieczności.

Genius loci – odpowiada dokładnie temu, co wiemy o władcach Myken (*Próba opisania krajobrazu greckiego*, LNM 65–66).

Gdyby Ricœur – pisząc *Pamięć, historię, zapomnienie* – czytał książkę Herberta, odnalazłby w niej doskonały materiał ilustracyjny dla swoich tez. Opisami poety rządzi zasada przechodzenia od „fenomenologii »miejsc«, jakie istoty z krwi i kości zajmują, opuszczają, tracą, ponownie odkrywają – poprzez sposób rozumowania wpisany w architekturę – po geografię, która opisuje zamieszkiwaną przestrzeń"[36] i tym właśnie, dopowiedzmy, różni się od kartografii i geometrii.

Dlaczego zatem tak piękny i precyzyjnie skomponowany według reguł znanych historiografom mentalności szkic nazywa poeta jedynie „próbą" i to próbą nieudaną? Dlaczego kończy swój opis w poczuciu porażki, kwestionując nagle w ostatnich akapitach to, co wydawało się istotą przyjętej od początku historiograficznej metody badania i opowiadania? Metody potwierdzanej przecież paradoksalnie nawet w tym niemal ostatnim zdaniu, zawieszającym „próbę" jako chybioną.

Zdaję sobie sprawę, że to, co napisałem, nie odpowiada tytułowi. Z tematu pejzażu pióro zbyt często ześlizgiwało się w sferę legendy i historii. Nie potrafię nawet dla siebie wytłumaczyć tego związku, jaki istnieje między krajobrazem Grecji a jej sztuką i wierzeniami. Tylko mocna intuicja mówi, że grecka świątynia, rzeźba i mit wyrastają organicznie z ziemi, morza i gór. […]

Chciałem opisać (*Próba opisania krajobrazu greckiego*, LNM 82)

– czytamy w ostatniej frazie szkicu. Wyrażone w niej poczucie niespełnienia, wyznanie niedokonania, „porażki" nie jest oczywiście objawem kokieterii. Wręcz przeciwnie, wydaje się, że brzmi serio. Prowadzi uważnego czytelnika *Labiryntu* do odkrycia, że narracja historyczna, nawet tak subtelnie pomyślana, eksponująca społeczny, kulturowy, mentalny element historii, sama w sobie kryje jakiś brak. Przynosząc wiedzę, niekoniecznie staje się przestrzenią, w której czytelnik mógłby nie tylko toczyć „piękną walkę inteligencji z tajemnicą" (*O Etruskach*,

36 P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 202.

LNM 161), ale i odnieść w niej zwycięstwo. Polegałoby ono – jeśli dobrze rozumiem myśl autora *Labiryntu* – na efekcie takiego urzeczowienia historycznej przestrzeni w opisie, by stał się on jej kolejną materią: tekstem jako świadectwem tego, który był i który widział[37].

Opisany przez siebie krajobraz, którego kontury, zapachy i smaki giną przesłonięte narracją legendy i perypetii, wydaje się jednak Herbertowi płaski i bezbarwny, pozbawiony stereoskopii i tej przedstawieniowej realności, którą – tu poeta posługuje się porównaniem – Albrecht Dürer osiąga, malując oliwkę. Tworząc obraz, czyni z wrażenia przedmiot, którego inni mogą „dotknąć" i który mogą odczuć. Pisze Herbert:

> Pokusa opisywania i porażki opisywactwa. Nie udało mi się nawet wyrazić kształtu i koloru oliwki. A przecież znam dokładnie przynajmniej jedną tuż koło muru odgradzającego pałac Minosa w Knossos. Policzyłem wzrokiem wszystkie jej liście i noszę w sobie dokładnie jej kontur. Ale trzeba być Dürerem, żeby z tego doświadczenia zrobić przedmiot (*Akropol*, LNM 82).

Czyżby jedynym wiarygodnym według Herberta świadectwem spotkania z krajobrazem (z przeszłością), a jednocześnie koniecznym medium dla zanurzenia się w nim (w niej) przez współczesnych poecie odbiorców, było dzieło sztuki? Nie opis, lecz obraz, który z doświadczenia czyni przedmiot? Dürerowskie porównanie to nie jedyna sugestia takiego myślenia. W samej *Próbie opisania* między przytoczonym przed chwilą fragmentem a ostatnią frazą, potwierdzającą, iż zamiar nie został wykonany, Herbert umieszcza zdania, które, gdyby nadać im zapis wersowy, nie odróżniałby się wiele od liryków poety.

> Z wierzchu zieleń przyprószona z dodatkiem błękitu, ale między szpalerami winorośli jest zimny, szafirowy chłód. Mały prostokąt bardzo dźwięcznego brązu, jaki mają jesienią liście grabu. Wreszcie wyżej łuszczący się kamień i rzadkie trawy (*Próba opisania krajobrazu greckiego*, LNM 82).

Podobną sugestię wyższości obrazu nad opisem i dzieła sztuki nad tekstem użytkowym, jakimi są historyczne narracje, odnajdujemy także w szkicu *O Etruskach*.

---

37 Domniemanie prawdy w historii zasadza się – przekonują rzecznicy „zwrotu krytycznego" – na świadectwie tych, którzy oświadczyli, że byli tam, gdzie rzeczy miały miejsce.

W chwilę po stwierdzeniu braku rzetelnych źródeł wiedzy o tym, co stanowi „esencję religii, a więc o metafizyce i moralności" Etrusków, braku wynikłym, jak twierdzi Herbert, z faktu, iż jedynymi autorami przekazów na ten temat są komentatorzy rzymscy, greccy i bizantyjscy, czyli ci, których pisma pochodzą „z epoki późnej, kiedy cywilizacja Tyrreńczyków była już martwa" (*O Etruskach*, LNM 152), poeta umieszcza opis brązu w kształcie wątroby pokrytego napisami. Dostrzegając go w małym wiejskim muzeum w miejscowości Piacenza, Herbert odnajduje wreszcie wiarygodne świadectwo i „kompendium" wiedzy o religii Tyrreńczyków. Jakże znamiennie pisze o tym dziele sztuki:

> Brąz ów […] był rodzajem podręcznika dla kapłanów badających wnętrzności zwierząt. Jego powierzchnię podzielono na starannie wyrysowane figury geometryczne, w których środku wpisano nazwiska bóstw. Jest to więc zarówno mały atlas nieba, jak i topografia bogów w żywym ciele. Według wszelkiego prawdopodobieństwa kapłan drobiazgowo badał wątrobę zwierzęcia ofiarnego i zauważona anomalia była dlań znakiem, głosem konkretnego boga (*O Etruskach*, LNM 153).

Teraz w ten sam sposób na brąz z Piacenzy patrzy Herbert. Interpretując sztukę, czyta fragment historii religijnych wierzeń Tyrreńczyków. Przytoczony fragment ponownie przekonuje o niezwykłej wadze, jaką autor *Labiryntu* przypisuje dziełu sztuki jako odznaczającemu się swoistą materialnością (tu cielesnością). Czytelnikowi jednego z wcześniejszych wierszy poety przypominają się w tym momencie „łyse góry wątroby", z których dręczony przez Apolla Marsjasz wydobywał swa muzykę: „nową gałąź / sztuki – powiedzmy – konkretnej" (*Apollo i Marsjasz*, SP).

Właśnie owa cielesność, przedmiotowość, konkretność sztuki zrosłej z materią krajobrazu, wyrosłej z somatycznej gleby ludzkiej duchowości i doświadczenia domaga się – sugeruje Herbert – podobnego w charakterze odbioru, w którym przedstawione piękno czy tragedia nie zostają tylko zreferowane, ale postrzeżone i w konsekwencji odczute jako cielesny paroksyzm bądź zachwyt.

> Dla wielu kontakt z dziełem sztuki zasadza się na potwierdzeniu przyjętego wzoru piękna. Dla tych sztuka etruska będzie szczelnie i nieuchronnie zamknięta. […] Lekcja Etrusków jest lekcją wyzwalania się od przesądów estetycznych na rzecz trudnej do zdefiniowania, bezinteresownej gry oczu z przedmiotem (*O Etruskach*, LNM 162).

Gry – powtórzmy – swoiście cielesnej, w trakcie której widok zamienia się w czucie, poświadczające kontakt. Kontakt niby niemożliwy, a jednak „prawdziwy", dzięki zmysłowej sankcji realności[38]. Nieprzypadkowo tak właśnie opisuje Herbert swoje spotkanie z Akropolem.

Opowieść o nim poeta rozpoczyna w jednym z kolejnych szkiców od tego, co sam nazywa „udręką opisywania" (*Labirynt nad morzem*, LNM 19). Trzeba opowiedzieć skomplikowane dzieje wznoszenia, niszczenia, przebudowywania i kolejnych mniej lub całkiem nieuprawnionych „rekonstrukcji"[39], aż po barbarzyński *anastylos*, czyli ponowne wzniesienie zburzonych kolumn. Trzeba zreferować historie kolejnych wojen, jakie toczyły się tym miejscu. Ten opis Akropolu, konieczny i ważny, będzie jednak tylko

> jak to opis, długi szary, bliski inwentarza – enumeracja postaci i przedmiotów. Nie obędzie się bez odwijania zdań jak bandaży, od lewej do prawej, wbrew regułom widzenia, które dają całość w jasnym i nagłym świetle jednoczesnej obecności (*Labirynt nad morzem*, LNM 19).

Zwiedzający za dnia Akropol, wertujący kartki bedekera i zapisków poczynionych wcześniej w archiwach może, rzecz jasna, odnaleźć satysfakcję płynącą ze zdobytej wiedzy. Może nawet pogodzić się z myślą, że historyczny Akropol istnieje już tylko jako pewna kulturowa figura, poskładana z wielu narracji, poprzez które do przedmiotu dotrzeć nie sposób, tak jak – co podpowiadają tezy o retorycznym[40] charakterze historii – nie sposób dotrzeć do tego, co minione. Herberta ta refleksyjna myśl, zderzona z widokiem, prowadzi jednak ostatecznie do zdziwienia, że „to wszystko istnieje naprawdę" (*Duszyczka*, LNM 86).

---

38 Pisze Hannah Arendt: „Doświadczeniu zmysłowemu towarzyszy zawsze doznanie rzeczywistości i dzieje się tak, mimo że żaden zmysł ani żaden przedmiot zmysłowy sam przez się nie może tego doznania spowodować" (H. Arendt, *Myślenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, przedm. M. Król, Warszawa 1991, s. 89).

39 Jakości „rekonstrukcji" to ważny temat w *Labiryncie nad morzem*. Herbert krytycznie w wielu miejscach odnosi się do prób odbudowania ruin. „To tak, jakby ktoś pomiędzy odnalezione ułomki starożytnego poematu wpisał słowa własne" (*Labirynt nad morzem*, LNM 11).

40 Herbert napisze w jednym miejscu, iż „przeciętni Ateńczycy […] czuli […] instynktowną obawę przed dialektyczną trójcą: język (retoryka) – rzeczywistość – władza" (*Akropol*, LNM 97), którą i on sam zdaje się podzielać.

W poprzedzającej *Akropol Duszyczce* poeta opisuje szczegółowo owo rozdarcie między podejrzeniem, iż ucząc się przeszłości, oddajemy się bezwolnie „sile wmówienia", „repetycji wiary" (*Akropol*, LNM 95), nie własnej i narzuconej, a pragnieniem autentycznego wzruszenia; poruszenia wyobraźni, która dokonać może trudnej sztuki zsynchronizowania obecnego i minionego, widzianego i tego, który patrzy po to, by – powiedzmy, parafrazując słynną Herbertowską definicję imaginacji, być we współ-odczuwaniu, współ-obecności. Ta ostatnia ma dla poety charakter tyleż przestrzenny, co temporalny. Właśnie dlatego – napisze Ricœur – „idea uobecnienia jest […] najlepszym ze złych sposobów na złożenie hołdu wysiłkowi rekonstrukcji, jedynym, jaki ma do dyspozycji prawda w historii"[41]. Tu dodać jednak trzeba, iż aby z kolei to roszczenie, odróżniające historię od fikcji, nie przemieniło się w dyktat własnej „krótko-"[42] czy „dalekowzrocznej" wizji, „nazbyt awanturniczej"[43], należy rekonstrukcję pozostawić „niepełną". Nie wolno – powtórzy za Davidem Georgiem Hogarthem Herbert – „odtwarzać w sposób namacalny tego, co należałoby pozostawić wyobraźni" (*Labirynt nad morzem*, LNM 29). To zresztą swoisty paradoks. Ta sama „materialność", której domaga się Herbert od tekstowych przecież przedstawień i w której upatruje dowodu i możliwości spotkania z przestrzenią i historią w dziele interpretującej je sztuki, utrudnia, by nie powiedzieć, że uniemożliwia, to spotkanie, stając się elementem rekonstrukcji architektonicznej. *Anastylos*, który jest w istocie reprodukcją, operuje bowiem, co zabrzmi paradoksalnie, cielesnością zbyt materialną, bo nieautentyczną: wykorzystującą obce kamienie, wapno, piasek. Dobudowując brakujące części ruiny, niszczy się – przekonuje w *Próbie opisania* (LNM 77) poeta – siłę „ewokacji"[44] otwieranej luką, elipsą, brakiem. Bez tego skrótu nie może

41 P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 379.

42 W szkicu *Labirynt nad morzem* odnajdujemy informację, iż na sposób rekonstruowania zabytków kultury kreteńskiej przez Evansa wpłynęła jego krótkowzroczność (LNM 23).

43 „Evans wmawiał w te freski, na których postacie są nie większe od małego palca, atmosferę bardzo wiktoriańską i ta wola odkrycia w cywilizacji odległej cech bliskich jego epoce pchała go do rekonstrukcji i interpretacji nazbyt awanturniczych" (*Labirynt nad morzem*, LNM 16).

44 Oceniając różne zasady konserwacji i rekonstrukcji ruin, Herbert zdecydowanie opowie się za konserwacją bez zbędnej i zasłaniającej dramat rekonstrukcji. Napisze, że „ruiny powinny posiadać moc ewokacji. Nie idzie, rzecz oczywista

wszak pojawić się metafora, bez której „nie byłoby przejścia od małej prawdy tego, co widzialne, do wielkiej prawdy niewidzialnego”[45].

Wracając do przerwanego wątku – podróżującemu po Grecji poecie refleksyjna droga kontaktu z przeszłością nie wystarcza. Podobnie jak nie wystarcza mu opis, który jeśli nie przechodzi w metaforyczny obraz, pozostaje – powtórzmy – próbą tyleż nieudaną, co konieczną.

> Przecież można poprzestać na relacji innych, na świadectwach rzeczoznawców, można ostatecznie zgodzić się, że przedmiot naszych marzeń będzie zawsze poza zasięgiem wzroku i dotyku. Skąd więc ta przemożna wola konfrontacji, ta pasja pchająca do zbliżenia fizycznego, pożądanie, aby położyć ręce, zjednoczyć się cieleśnie, a potem oderwać się, odejść i unieść ze sobą – co? Obraz? Dreszcz? (*Akropol*, LNM 129)

– próbuje zdefiniować ten sprzeczny z refleksją, niemożliwy stan Herbert. Stan jednak – jak czytamy w szkicu zatytułowanym *Akropol* – ostatecznie przez podróżnika doświadczony.

> Powtarzałem sobie […] niezdarną formułę: on jest i ja jestem, a ogromna przestrzeń czasu, dzieląca daty naszych urodzin, kurczyła się, nikła. Byliśmy współcześni. […] Wkrótce uświadomiłem sobie, że istnieją we mnie dwa Akropole: dzienny i nocny. Pierwszy był analityczny, z głową w przewodniku. Sprawdzanie planu, badanie struktury całości, dotykanie kamieni, wyobrażanie sobie tego, co zginęło – trochę jak studium anatomii wykopaliskowego zwierza. […] Drugi Akropol – nocny, zapalony na niebie, oddający się spojrzeniu jako całość. […]
>
> Akropol był dla mnie wtedy rzeźbą; nie zespołem architektury, ale właśnie rzeźbą. Zrujnowana kolumnada południowa Partenonu, ścięte nisko pnie kolumn wywoływały skurcz serca. Kamienie walczyły z nacierającą pustką.
>
> Z planu estetycznego Akropol przesunął się w mojej świadomości w plan historii. […] I dotykając wzrokiem jego ran i okaleczeń, doznawałem uczucia, w którym podziw mieszał się z litością (*Akropol*, LNM, 129–131).

---

o dorabianie brakujących kolumn, dolepianie metop i odbudowę sklepień. Resztki świątyni Posejdona na przylądku Sunion (dzięki znakomitemu położeniu – jak latarnia morska – nad skarpą spadającą w morze) posiadają idealne cechy rekonstrukcji niepełnej, ale poruszającej wyobraźnię” (*Próba opisania krajobrazu greckiego*, LNM 77).

45 Przytoczone słowa Ernesta Fenollosy cytuje w swoich rozważaniach o roli metafory w myśleniu Hannah Arendt. Niewiele dalej sama formułuje swą podstawową tezę, twierdząc: „Język, jedyny środek, dzięki któremu niewidzialne może pojawić się w świecie zjawisk, pełni swą funkcję znacznie gorzej niż zmysły, które mają odtwarzać doświadczalny świat […] jedynym sposobem naprawienia tego braku jest metafora” (H. Arendt, *Myślenie*…, s. 165).

Pozwoliłam sobie przytoczyć ten niezwyczajnie długi fragment, ponieważ wydaje mi się, że Herbert zawarł w nim istotę wyobrażającego przedstawienia. Przedstawienia, które Ricœur nazwałby jeszcze reprezentacją-zabiegiem, wychylonym już jednak wyraźnie ku temu, czemu na równi z wyjaśnianiem/rozumieniem historii owo przedstawienie służy, a mianowicie – budowaniu własnego, teraźniejszego miejsca.

Tak bowiem, jak obcowanie z krajobrazem winno ewokować obraz, a w nim miejsce przeszłe, tak obraz może stać się krajem, który wybieramy jako własny. Jedynym warunkiem jest zaangażowanie tego, kto podejmuje trud historiograficznej peregrynacji. Zdobywanej wiedzy towarzyszy wówczas decyzja zamieszkania w tej, a nie innej przestrzeni, czyli utożsamienia się z wybraną wartością i opowiedzenia się po czyjejś stronie. W momencie podjęcia takiej decyzji specjalista staje się również „zaangażowanym widzem"[46] i uczestnikiem historii. Naśladuje w twórczy sposób – jak pisał autor *Pamięci, historii, zapomnienia* – „gest interpretacyjny, za pomocą którego ci, którzy tworzą historię, usiłują zrozumieć siebie i świat"[47].

Herbert w *Labiryncie nad morzem* nie pominie i tego momentu. Powiedziałabym nawet, że wzmocni w stosunku do hermeneutycznej wykładni Ricœura. Kończąc *Duszyczkę*, w której rozważa racje, ale i polemizuje ze sceptycyzmem, mającym swoje źródła tak w *solo*, jak w *ratio*, napisze:

> Jeśli jednak nie popadłem w opisany przez Freuda sceptycyzm, zmącenie wiary w realne istnienie tego, co widziałem, działo się to z paru istotnych powodów. Skoro zostałem wybranym – myślałem – i to bez szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostać wyborowi i uczynić go wyborem moim. Wyobrazić sobie, że jestem delegatem czy posłem tych wszystkich, którym się nie udało. I jak przystało na delegata czy posła, zapomnieć o sobie, wysilić całą swoją wrażliwość i zdolność rozumienia, aby Akropol, katedry, Mona Lisa powtórzyły się we mnie [wyróżnienie – A.S.], na miarę oczywiście mego ograniczonego umysłu i serca (*Akropol*, LNM 90).

„Powtórzenie", o którym mówi Herbert, jest zatem swego rodzaju praktyką. Choć odnosi się do tego, co przeszłe, to dzieje się jako teraźniejsze. Dokonane zostaje nie kiedyś i nie gdzieś, ale tu i teraz. Jak

46 Określenie Raymonda Arona.

47 P. Ricœur, *Pamięć*…, s. 306.

pisze Bernard Lepetit – jeden z sygnatariuszy „zwrotu krytycznego" w środowisku Annales – „dostosowanie między indywidualną wolą a zbiorową normą, między celem przedsięwzięcia a cechami chwilowej sytuacji następuje w teraźniejszości"[48]. Jego domeną nie jest już wyobraźnia, lecz pamięć, którą z historią – powie z kolei Ricœur – wiąże właśnie relacja krytycznego powtórzenia[49].

Czy to samo ma na myśli autor *Labiryntu nad morzem*? Czy Herbert zgodziłby się z Ricœurem, iż historia mentalności przechodzi w historię reprezentacji w chwili, gdy historyk, czytając świadectwa i obcując z nimi w muzeum, odkrywa nagle, że musi ustąpić miejsca fenomenologowi pamięci i antropologowi, musi porzucić „neutralny dyskurs o dyskursie" na rzecz „wyartykułowania dyskursu w kategoriach praktyk znaczeniowych"? Albo inaczej, prościej, że chęć obcowania z przeszłością, podobnie jak właściwe historiografii roszczenie do prawdy, wyrasta zawsze z doświadczenia współczesności? Myślę, że Herbert podzieliłby ten pogląd, choć oczywiście nie użyłby takich słów. Autor *Labiryntu nad morzem* znajduje inny, literacki sposób na jego wyrażenie. Pozwala przemówić poetyce.

Sformułowane *expresis verbis* w *Duszyczce* pragnienie „powtórzenia", którego inną definicję napotykamy także w pierwszym, tytułowym szkicu, gdy Herbert pisze: „Ujrzeć to znaczy uwierzyć" (*Labirynt nad morzem*, LNM 54), znajduje, jak sądzę, implikowane potwierdzenie w kompozycji *Lekcji łaciny* (LNM). Budowa ostatniego z zamieszczonych w tomie szkiców wyróżnia się po pierwsze, przepleceniem dwóch wątków: historycznego i autobiograficznego, po drugie, jawnie urwaną, niedokończoną formą, która nie może być dziełem przypadku, jeśli wspomnieć długi okres redagowania książki.

W *Lekcji łaciny* (LNM) Herbert snuje równolegle dwie opowieści. Pierwsza referuje koleje podboju przez Rzymian Brytanii i wycofania się legionów wraz z upadkiem Cesarstwa Rzymskiego. Z długich dziejów imperium autor *Labiryntu* wybiera ten właśnie, zdawałoby się mało znaczący epizod, gdyż – podobnie zresztą jak w innych szkicach – interesują go wydarzenia z punktu widzenia historii globalnej peryferyjne: epizody, którym klasyczna historiografia nie poświęcała zbyt

48 B. Lepetit, *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris 1955, s. 279. Cyt. za P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 302.

49 Zob. tamże, s. 348.

wiele uwagi (sprawa wyspy Samos), czy odległe od centrum rozwoju kultury miejsce, w którym podróżnik odkrywa nieoczekiwanie wyraźny ślad jej wielkości[50]. Takim „archeologicznym" szczątkiem opisanym w *Lekcji łaciny* jest znów fragment krajobrazu zamieszkałego przez ludzi: „Dobrze zachowany wał ziemny" (*Lekcja łaciny*, LNM 170) – mur Hadriana.

> Nie, nie jest to dzieło piękne – ów wał biegnący od wschodniego do zachodniego krańca wyspy, od ujścia rzeki Tyne aż do zatoki Solway. Mur nie może być piękny i jest antyarchitekturą zastygłą w konwulsyjnym geście obrony ukamienowaną przestrzenią (*Lekcja łaciny*, LNM 181).

Herbert w *Lekcji łaciny* ma, co zresztą w tomie wyjątkowe, ambiwalentny, a wręcz ciepły stosunek dla kolonizatorów. Rzymianie przedstawieni zostają tu jako nosiciele cywilizacji, „obrońcy cytadeli" (*Lekcja łaciny*, LNM 174). Ich dzieło choć „nie budzi estetycznego wzruszenia, domaga się podziwu dla geniuszu rzymskich inżynierów" (*Lekcja łaciny*, LNM 181) i wdzięczności dla legionistów, poszerzających świat Śródziemnomorza: „Dla przeciętnego Rzymianina Brytania leżała na granicy, jeśli nie poza granicami geograficznej rzeczywistości, w pobliżu wyspy Thule, a więc na krańcach ówczesnego świata" (*Lekcja łaciny*, LNM 170–171). Moglibyśmy powiedzieć: poza krajobrazem, od którego opisu zaczyna się historiograficzna podróż autora *Labiryntu*, a który jako powtórzony obraz stać się może z wyboru miejscem zamieszkania. Właśnie po to, by zaakcentować swój akces do tej przestrzeni autor *Lekcji łaciny*, wprowadza do szkicu drugi, równoległy wątek – wspomnienie zmagań z gramatyką łacińską, która jest tu czytelnym, metonimicznym znakiem *latinitas* i kultury śródziemnomorskiej.

Nieprzypadkowo losy kolonizatorów Brytanii przedstawia poeta w *Lekcji* jako równoległe z własną, prywatną mikrohistorią: „Pracowaliśmy w pocie czoła. Zbliżała się pora owocobrania: w następnym roku mieliśmy przejść do poezji Katullusa i Horacego. Ale wtedy

50 Tłumacząc, dlaczego zajmuje go obrona wyspy Samos, Herbert pisze: „Zajmiemy się tutaj pewnym epizodem historycznym, zwanym rewoltą lub buntem Samos. Obejmuje on krótki odcinek czasu od roku 440 do roku 439 przed Chr. i przez wielu historyków spychany jest na margines dziejów greckich. Nam to zdarzenie natomiast wydaje się bardziej istotne i bardziej brzemienne w skutki, niż to opisują specjaliści. Ze sprzecznych źródeł i relacji postaramy się zrekonstruować tę historię, nie tając sympatii dla pokonanych" (*Sprawa Samos*, LNM 136).

wkroczyli barbarzyńcy" (*Lekcja łaciny*, LNM 196). To ostatnie zdanie, fraza, którą odnajdziemy także w lirykach autora *Labiryntu*, wskazuje i nazywa teraźniejsze, żywe doświadczenie, z perspektywy którego Herbert spogląda w przeszłość. Uświadamia też szczególnie wyraźnie, że w jakimś sensie powtórzenie jest ważniejsze od tego, co powtarzamy. To teraźniejszość zwraca się ku przeszłości, działanie historiograficzne wynika z roszczenia antropologicznego, wyboru miejsca, a nie na odwrót[51]. W *Lekcji łaciny* dodatkowym, jak sądzę, sygnałem takiego myślenia jest otwarta kompozycja: niedomknięta podobnie jak niedokończona jest wciąż teraźniejsza historia, którą tworzymy i w której działamy. Pisze Ricœur, że skoro uprawiając historię,

> zwracamy się w stronę źródła żądania prawdy, a więc miejsca początkowego traumatyzmu, należy od razu stwierdzić, że to źródło nie bije w reprezentacji, lecz w żywym doświadczeniu „tworzenia historii", tak w jak rozmaity sposób staje się ono udziałem protagonistów[52].

Etrusków, Samijczyków, mieszkańców Akropolu, budowniczych muru Hadriana, ale – co podpowiada wyraźnie kompozycja *Lekcji* – także Herberta, ucznia klasycznego gimnazjum we Lwowie, który podobnie jak wszyscy zbiorowi bohaterowie *Labiryntu* doświadczył swojej jednostkowej i pokoleniowej historii jako „nadejścia barbarzyńców" i wybrał miejsce wśród „obrońców cytadeli".

I jeszcze jedna, ostatnia już uwaga. Metodolog historii nie może się zgodzić na hierarchizację wymienionych faz/stanów operacji historiograficznej (autor *Pamięci, historii, zapomnienia* podkreślać będzie wielokrotnie, że nie mamy tu do czynienia z procesualnym następstwem, lecz z przenikaniem tych faz w teraźniejszości). Wszystkie określać będzie jako równie ważne, bo tak samo konieczne i współobecne. Także Herbert poprowadzi swój wykład pod tym względem neutralnie. Czy aby na pewno? Skąd w *Labiryncie* tak wiele passusów o łasce piękna, która spływa dopiero w muzeum, o dziełach, które patrzą na nas? Skąd oliwka Dürera i zdanie, że większy wpływ na rozwój religii mieli poeci

51 Niektórzy zarzucą nawet Herbertowi, że wszędzie i w każdym czasie dostrzega on tę samą historię: pokonanego, który mężnie znosi swój los, stając się w ten sposób paradoksalnym decydentem własnego losu.

52 P. Ricœur, *Pamięć, historia…*, s. 347–348.

niż kapłani[53]? Albo inaczej formułując tę wątpliwość: dlaczego Herbert – wykładowca istoty antropologicznego dialogu z historią – uprzedza rozpoznania akademickich metodologów historii? Otóż, jak sądzę, dlatego, że sekundarną dla siebie profesję historyka łączy i właśnie uprzedza prymarną rolą poety – twórcy obrazów. Te zaś, o czym przekonują pospołu Herbert, Geertz i Ricœur, są równocześnie próbą opisania i przestrzenią powtórzenia. Tylko one, jako nienarracyjne i niedopowiedziane, posiadają moc ewokacji, która wskazuje zarówno na sens, jak i umożliwia jego odczucie. Obrazy są twórczą interpretacją wydarzenia i do takiej też zapraszają czytelnika.

Dlatego właśnie rekonstrukcja metodologii historii, jaką Herbert przedstawił w *Labiryncie nad morzem* dopełniona być musi opowieścią o Herbercie-poecie. Poecie, który tematyzuje niezgodę na czynienie z historii idola (potwór Pana Cogito, jak pamiętamy, ma takie właśnie rysy – *Potwór Pana Cogito*, ROM). Poecie, który jest fenomenologiem pamięci. Poecie, który – co najważniejsze – tworzy obraz, a w nim, mocą metaforycznej licencji, otwiera możliwość spotkania teraźniejszości z przeszłością.

Bibliografia przedmiotowa:

Arendt H., *Myślenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, przedm. M. Król, Warszawa 1991.

Braudel F., *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 2, tłum. M. Król, M. Kwiecińska, Gdańsk 1977.

Czaja D., *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004.

Dosse F., *L'Histoire en miettes. Des „Annales" à la nouvelle histoire*, wyd. 2, Paris 1997.

Geertz C., *Historia i antropologia*, „Konteksty" 1997, nr 1–2.

Geertz C., *History and Antropology*, „New Literary History", vol. 21, No. 2, Winter 1990.

Iser W., *Czym jest antropologia literatury?*, „Teksty Drugie" 2006, z. 5.

Lepetit B., *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris 1955.

53 Herbert pisze: „Jest rzeczą więcej niż prawdopodobną, że humanizacja religii greckiej dokonała się w znaczniejszym stopniu za sprawą poezji tragicznej niż za sprawą kapłanów (*Próba opisania krajobrazu greckiego*, LNM 74).

Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
Ricœur P., *Freud and Philosophy: an Essay in Interpretation*, tłum. S. Savage, New Haven 1970.
Ricœur P., *Historyczność a historia filozofii* [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, tłum. S. Cichowicz i in., wyb., wstęp M.J. Siemek, Warszawa 1978.
Ricœur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006.
Wiślicz T., *Krótkie trwanie. Problemy historiografii francuskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 2004.
Woolley L., *W poszukiwaniu przeszłości*, tłum. W. Adamski, Warszawa 1964.
Wrzosek W., *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wrocław 1995.

Karol Hryniewicz

Uniwersytet Warszawski

Jak „kawałek deski"?

Kilka uwag o władzy wyobraźni w poezji Zbigniewa Herberta

> Słyszeliśmy ostatnio, jak powtarzano na tysiąc różnych sposobów: „Naśladujcie naturę; naśladujcie tylko naturę. Nie ma większej radości i piękniejszego triumfu niż doskonałe naśladownictwo natury". Ta doktryna, wróg sztuki, rości sobie pretensję, aby ją stosować…[1]

Tymi słowami Charles Baudelaire rozpoczyna w swoim *Salonie 1859* rozprawę ze zwolennikami mimetyzmu w sztuce. Odnajdziemy w tym tekście, charakterystyczną dla romantycznej wizji rzeczywistości, apoteozę wyobraźni. Francuski poeta określi ją mianem „tajemniczej królowej zdolności", która „dotyka wszystkich innych [zdolności – K.H.]; pobudza je, śle do walki"[2]. Co więcej – i to warto podkreślić – w dalszej części tekstu funkcja wyobraźni zostaje dookreślona poprzez wskazanie kolejnych jej atrybutów: „jest analizą i jest syntezą"[3], „jest królową prawdy […]"[4], „odgrywa wreszcie potężną rolę nawet w moralności; czym bowiem […] jest cnota bez wyobraźni?"[5] – zapytuje Baudelaire. Po zarysowaniu znanej przynajmniej od czasów Horacego dystynkcji pomiędzy fantazją oraz wyobraźnią[6] autor *Kwiatów zła* konstatuje: „Świat widzialny jest tylko zbiorem obrazów i znaków, którym wyobraźnia wyznacza odpowiednie miejsce i wartość; jest to rodzaj pokarmu,

---

1 C. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 248.

2 Tamże, s. 249.

3 Tamże.

4 Tamże, s. 250.

5 Tamże.

6 Tamże, s. 252. Zob. także J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4, s. 222.

jaki ona ma przetrawić i przetworzyć”[7]. Waga stwierdzenia polega na wskazaniu receptywno-twórczej, poznawczej roli wyobraźni. To ona, co zamierzam wykazać, stanowić bowiem będzie istotną komponentę w sposobie postrzegania oraz wykorzystywania władzy wyobraźni ukazanym w poezji Herberta.

Nietrudno wskazać liczne konteksty, w których autorzy książek oraz artykułów poświęconych twórczości wspomnianego poety odwołują się do kategorii wyobraźni. Nic dziwnego, skoro semantyczna pojemność pozwala jej pracować zarówno w polu realności, jak i w dziedzinie fikcjonalności, a każdy zapisany wers może być sklasyfikowany jako „wytwór wyobraźni poetyckiej”. Inaczej mówiąc, wyobraźnia może być traktowana jako punkt wyjścia i dojścia procesu twórczego. Oto kilka przykładów. Małgorzata Mikołajczak w swej obszernej, poświęconej Herbertowi monografii[8] stwierdza, że „bohaterem tej książki jest […] metafizyczna wyobraźnia poety rozumiana jako sfera obrazowania syntetyzująca przestrzeń, czas oraz pozostałe elementy świata przedstawionego w relacji do metafizycznych aspektów egzystencji”[9]. Wojciech Gutowski z kolei kreśli studium „odbóstwionej wyobraźni” poety w kontekście przemian emanacji sfery chrześcijańskiego *sacrum* w literaturze polskiej XX wieku[10]. Jeszcze inną perspektywę w badaniach nad wyobraźnią zarysowuje Agata Stankowska, wpisując poezję Herberta w szerszy, historycznoliteracki horyzont sporu o „wizję” i „równanie”[11].

W przywołanych pracach dominuje jednak ujęcie wyobraźni „jako koncepcji języka poetyckiego”[12], a co za tym idzie, uwaga badaczy skupia się w nich przede wszystkim na topice, uporczywie powracających metaforach, predylekcji do poszczególnych barw oraz podobnych elementach stanowiących przejaw wyobraźniowej aktywności. Chciałbym zaproponować ujęcie nieco inne: wychodząc od wspominanej

---

7 C. Baudelaire, *Rozmaitości…*, s. 255.

8 M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.

9 Tamże, s. 37.

10 Zob. W. Gutowski, *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

11 A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.

12 Tamże, s. 10.

już opozycji pomiędzy „wizją" a „równaniem", *imitatio* a *inventio* oraz miejsca poety w tym sporze, zamierzam wskazać epistemiczne czy wręcz transcendentalne funkcje wyobraźni poświadczone w poezji Zbigniewa Herberta. Celowe będzie również schematyczne naszkicowanie wybranych, następujących po sobie filozoficznych zapatrywań na kwestię wyobraźni, aby w tak wyznaczonym polu umiejscowić jej literackie konceptualizacje, wyłaniające się z tekstów poetyckich i odautorskich komentarzy.

W drugiej połowie lat 50., na fali poodwilżowych przemian, w poezji polskiej nastał czas afirmacji wyobraźni – porównywalnej być może nawet z tą opisaną przez Baudelaira. Według Agaty Stankowskiej stanowiła ona „najbardziej wyrazisty wyznacznik przełomu, dokonującego się tak w literaturze, jak i w życiu społeczno-politycznym"[13]. Jedną z przyczyn owego imaginatywnego przesilenia staje się nowo powstała możliwość ucieczki przed realizmem obciążonym ideologicznymi (a niejednokrotnie wręcz czysto partyjnymi) zobowiązaniami, jaką dostrzegli w wyzwolonej poetyckiej wizyjności twórcy. Mówiąc krótko, „prywatność poetyckich przedstawień gwarantować miała niezależność"[14], stanowić namiastkę wolności, której sfera obecna w przestrzeni publicznej – jak uczyło doświadczenie – była nie tylko zmienna, ale i wysoce niepewna. Istotnym głosem inicjującym dalszą dyskusję[15] nad rolą wyobraźni w najnowszej poezji oraz jej relacji z kategoriami, takimi jak prawda czy wolność był opublikowany w 1958 roku w „Życiu Literackim" artykuł Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*[16]. Ekspansja „ideologii imaginatywnej"[17] – by użyć terminu Edwarda Balcerzana – zbiegła się w czasie z publikacją pierwszych tomów Herberta. Zapewne nieprzypadkowo dwa podejmujące problem wyobraźni wiersze: *Pudełko zwane wyobraźnią* oraz *Kołatka*, choć powstały odpowiednio w 1955[18] i 1956[19] roku,

13 Tamże, s. 12.

14 Tamże.

15 Aktywny udział wzięli w niej między innymi tacy krytycy jak Kazimierz Wyka, Jan Błoński czy Edward Balcerzan.

16 J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie" 1958, nr 3.

17 A. Stankowska, *Kształt wyobraźni…*, s. 13.

18 AZH, akc. 17955 t. 57.

19 AZH, akc. 17955 t. 59.

poeta zdecydował się opublikować w wydanym w 1957 roku tomie *Hermes, pies i gwiazda*. A w przypadku pierwszego z wymienionych utworów – dodatkowo dokonać jego przedruku w *Studium przedmiotu* w 1961 roku (przyznając tekstowi strategiczną, otwierającą tom pozycję). Oba wiersze odczytywać można jako Herbertowski głos w toczonym sporze o proporcje między pierwiastkami *imitatio* oraz *inventio* obecnymi w sztuce. Występuje on przeciwko nadmiernej subiektywizacji świata poetyckiego, a doceniając rolę wyobraźni, dopomina się – jak twierdzi Stankowska – o szersze jej rozumienie oraz traktowanie nie tylko jako kategorii artystycznej, ale i filozoficznej[20]. Pojawiać się ona będzie w różnych kontekstach w wielu późniejszych utworach poety[21]. Jak widać, już samo kryterium frekwencyjne pozwala sądzić, że zagadnienie wyobraźni w żadnym razie nie może być traktowane jako marginalne w twórczości Herberta.

Warto pamiętać, że Herbert przeszedł systematyczny trening filozoficzny, gdy studiował ten kierunek na uniwersytetach w Toruniu oraz Warszawie[22]. Zetknął się więc zapewne wówczas zarówno z brytyjskim empiryzmem, Kantowską teorią poznania, jak i z podstawowymi założeniami filozofii Jeana-Paula Sartre'a.

O wyjątkowości oraz niemałym znaczeniu wyobraźni przeświadczeni byli już starożytni. Zaliczana w poczet zmysłów wewnętrznych (wedle Arystotelesa zmysł zewnętrzny to albo władza, albo akt, który jest zawsze obecny), przez receptywno-twórczą funkcję wspomagać miała człowieka w osiągnięciu eudajmonii dzięki swej aktywności w sferze zarówno intelektualnej, wolicjonalnej, jak i uczuciowej. Po platońskiej próbie zdezawuowania wyobraźni[23] jako nieprzydatnej, a nawet szkodliwej w kontekście epistemicznym, następuje jej rehabilitacja dokonana przez Arystotelesa. Zauważa on, iż wyobraźnia różni

20 Zob. A. Stankowska, *Kształt wyobraźni…*, s. 40–42.

21 Zob. *Odpowiedź* (HPG), *Czarna róża* (SP), *Na marginesie procesu* (N), *Pan Cogito czyta gazetę* (PC), *Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy* (PC), *Gra Pana Cogito* (PC), *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM), *Potwór Pana Cogito* (ROM), *Ręce moich przodków* (R), *Obłoki nad Ferrarą* (R) oraz *Szachy* (EB).

22 Studiując w Krakowie, również uczęszczał na wykłady z filozofii prowadzone na Uniwersytecie Jagiellońskim.

23 W wiekach późniejszych również Blaise Pascal będzie nazywał wyobraźnię „nauczycielką błędu i fałszu" i „nieprzyjaciółką rozumu" (zob. B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1958, s. 78).

się od wiedzy, wrażenia zmysłowego oraz mniemania, ale jak możemy przeczytać w księdze *O duszy*, wszystkie te przejawy ludzkiej aktywności wyobraźni potrzebują, choć do niej nie dadzą się sprowadzić[24]. Tym samym, wobec wzajemnej sieci powiązań, Arystoteles decyduje się na zdefiniowanie wyobraźni jako specyficznego „ruchu wywołanego przez aktualne przeżycie", który angażuje zarówno sferę zmysłową, jak i intelektualną człowieka[25]. Istotna pozostaje właśnie owa integrująca (różne zmysły i władze podmiotu) oraz mediacyjna (pomiędzy rzeczywistością zmysłową a inteligibilną) funkcja wyobraźni. W epoce nowożytnej filozofowie, tacy jak Nicolas Malebranche, poszukując tak pożądanych przez Kartezjusza idei jasnych i wyraźnych, dostrzegą w niej „jeden z rodzajów ludzkiej percepcji" (obok doznań zmysłowych i czystego rozumu), stwierdzą, że posiada ona zdolność wywoływania obrazów rzeczy materialnych pod ich nieobecność[26]. Otworzy to z kolei drogę do dalszych dociekań nad relacją pomiędzy pamięcią a wyobraźnią. Empiryści angielscy (John Locke i David Hume), wychodząc z założenia, iż wszelka wiedza pochodzi z doświadczenia oraz introspekcji, zbudowali całą klasyfikację dostępnych człowiekowi rodzajów impresji oraz idei. Właśnie za zdolność łączenia (teoretycznie swobodnego, a praktycznie ograniczonego pewnymi zasadami kojarzenia) tych ostatnich odpowiedzialna być miała u Hume'a wyobraźnia[27].

Dopiero jednak Immanuel Kant w konsekwentny i systematyczny sposób wskazuje na niezbędność władzy wyobraźni w procesie poznawczym, wpisując ją w strukturę podmiotu. To bowiem przedmiot, aby mógł zostać poznany, musi – wedle autora filozofii krytycznej – spełnić warunki poznania wynikające ze specyficznego ustrukturyzowania podmiotu. „Wyobraźnia jest u Kanta pojmowana jako władza intelektu, odpowiedzialna za syntezę poznawczą"[28]. Przedmioty dane nam w naoczności podczas procesu poznawczego dzięki zmysłowości, dostarczają

24 Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. P. Siwek, Warszawa 2003, 403a, s. 39–40.

25 Tamże, 429a, s. 123.

26 F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 4, *Od Kartezjusza do Leibniza*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 2008, s. 157.

27 Tamże, s. 233.

28 R. Kuliniak, *Problem wyobraźni w filozofii Immanuela Kanta i Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Ze szczególnym uwzględnieniem innych ważnych nowożytnych koncepcji wyobraźni*, Kraków 2008, s. 18–19.

intelektowi danych naocznych. Aby jednak intelekt mógł poznawać, to znaczy syntetyzować, za pomocą swoich kategorii (pojęć) wielość danych naocznych, wymaga on pośrednictwa wyobraźni. Dokonywana przez nią operacja syntezy, której podlegają dane naoczne oraz kategorie intelektu, jest początkiem i warunkiem poznania. Wytwarza ona także schematy (reguły), które pozwalają na wzajemne przyporządkowanie zjawisk/naoczności i pojęć (subsumcja naoczności pod pojęcia). Kant wskazuje trzy aspekty tego procesu: syntezę ujmowania (w naoczności), odtwarzania (w wyobraźni) oraz rozpoznawania (w pojęciu, która wymaga jedności apercepcji)[29]. Istnieją więc – wedle filozofa – trzy podmiotowe źródła poznania: zmysł, wyobraźnia i apercepcja[30]. Ich współdziałanie wyjaśnia autor *Uzasadnienia metafizyki moralności* następująco:

> To, do czego zmierza schematyzm intelektu przez transcendentalną syntezę wyobraźni, nie jest ostatecznie niczym innym, jak jednością wszystkiego tego, co różnorodne w naoczności zmysłu wewnętrznego, a pośrednio jednością apercepcji jako funkcji odpowiadającej zmysłowi wewnętrznemu (jako odbiorczości)[31].

Wyobraźnia jest więc dla Kanta „władzą rozpoznawania, dzięki której dokonuje się synteza przedstawień, wspierająca intelekt w procesie stanowienia pojęć"[32], czyli poznania. Warto jeszcze wspomnieć, że w *Krytyce władzy sądzenia* „swobodna gra" władz poznawczych, jakimi są

---

29 „Synteza ujmowania w naoczności odnosi się do powiązania danych naocznych w wyobraźni odtwórczej. Synteza odtwarzania w wyobraźni odnosi się do przedstawień ogólnych powstałych na bazie powiązania danych naocznych w pamięci. Synteza rozpoznawania w pojęciu jest możliwa dzięki wyobraźni wytwórczej i odnosi się do relacji między naocznością a pojęciami". „[…] aby możliwy był akt syntezy rozpoznawania, musimy założyć, po pierwsze, zdolność do rozpoznawania jedności poszczególnych aktów syntezy ujmowania i odtwarzania dzięki przypisaniu ich do jednego aktu syntezy rozpoznawania w pojęciu. Po drugie, wspomnianej świadomości jedności aktu syntezy musi towarzyszyć posiadająca ważność podmiotową transcendentalna jedność apercepcji, to jest możliwość przypisania aktów syntezy do jednego podmiotu poznania" (P. Kozak, *Zmysłowość a poznanie dyskursywne w filozofii Kanta*, Warszawa 2014, s. 99, https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/1005/Zmysłowość%20a%20poznanie%20dyskursywne%20w%20filozofii%20I.%20Kanta.pdf?sequence=5 [dostęp: 15.10.2015]).

30 A. Głutkowska-Polniak, *Wyobraźnia. Sztuka i design*, Katowice 2012, s. 30.

31 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001, A145–146, s. 187–188.

32 R. Kuliniak, *Problem wyobraźni…*, s. 73.

wyobraźnia oraz intelekt, z którą mamy do czynienia w przedstawieniu, okazuje się zdaniem Kanta odpowiedzialna za odczucie przyjemności estetycznej podczas obcowania z przedmiotem. Przy czym istotne jest, że – jak stwierdza Alicja Głutkowska-Polniak – „w ujmowaniu przedmiotu zmysłów wyobraźnia [u Kanta – K.H.] musi być związana z określoną formą przedmiotu, nie może swobodnie tworzyć fikcji"[33] niczym fantazja.

Nieodzowne staje się pytanie, ile wspólnego owe przytoczone filozoficzne konceptualizacje kategorii wyobraźni mają z postrzeganiem jej przez Herberta? Zacznijmy od autora *Pana Cogito*. Co do tego, że pisma Kanta znał, nie możemy mieć wątpliwości. *Nota bene* sam w liście do Henryka Elzenberga z 14 sierpnia 1952 roku wspomina perypetie towarzyszące lekturze królewieckiego filozofa. Na ile jednak zbieżne okażą się perspektywy ich postrzegania funkcji wyobraźni?

Oto kilka wypisów z tekstów, w których poeta porusza rozpatrywane tu zagadnienie. „Pamięć, wyobraźnia i […] poczucie, że ma się coś do powiedzenia" (*Jak tu teraz żyć?*, WYW 196), to zdaniem Herberta trzy główne źródła poezji. Przy czym wyobraźnia w żadnym razie nie jest traktowana jako kreatorka ekstatycznych wizji. Przeciwnie, „poezja to nie rozpasana wyobraźnia, ale dyscyplina myślenia" (*Poezja to nie rozpasana wyobraźnia, ale dyscyplina myślenia*, WYW 68) – powie w jednym z udzielonych wywiadów. Co więcej, ma ona swoje ściśle określone reguły i granice. Odnosząc się do swej fascynacji formami apokryficznymi, przyzna Herbert: „Narzucanie sobie jakichś ram rzeczywistości, ram przekazu historycznego i wypełnienie wyobraźnią tego, co jest dozwolone w granicach wyobraźni, daje mi większe poczucie, że to jest coś warte, niż fabuła, której nie potrafię sugestywnie wymyślić" (*Światło na murze*, WYW 115). Z kolei pisząc o malarstwie małych mistrzów, wspomni o wyobraźni, która poddana zostaje „zimnej kalkulacji" (*Mali mistrzowie*, MD 51).

Wyobraźnia jest u Herberta władzą wymagającą wysiłku. Jest on widoczny „w poszukiwaniu struktury i porządku" (dopowiedzmy, że u Kanta są one nierozerwalnie związane z poznaniem), „którego nie zastąpi inwentarz rzeczywistości" (u Kanta chaotyczna naoczność). W dalszej części rozmowy pisanie przyrównane zostaje do „wycieczki aktywnej wyobraźni" (u Kanta byłaby to synteza danych zmysłowych za

33 A. Głutkowska-Polniak, *Wyobraźnia*…, s. 39.

pomocą wyobraźni; cytaty: *Jeśli masz dwie drogi*, WYW 46). Przyjemność estetyczna pojawia się u poety w sytuacji, gdy ujęta forma przedmiotu pozwala wyobraźni podjąć grę z intelektem. Widać to doskonale przy opisie wrażenia, jakie wywarła na nim architektura romańska, z którą spotkał się w Prowansji. W *Barbarzyńcy w ogrodzie* czytamy:

> Satysfakcja estetyczna, jaką daje oglądanie tych budowli, polega na tym, że elementy są widoczne, obnażone dla oczu obserwatora, tak że potrafi on sobie jasno odtworzyć proces powstawania dzieła, rozebrać i złożyć w swej wyobraźni kamień po kamieniu […] (*Arles*, BO 45).

„Gra wyobraźni", do której zaprasza czytelnika autor, jest wedle jego słów „grą na serio" (*Rozmowa o pisaniu wierszy*, WG 49). To znaczy, przeprowadzoną wedle określonych reguł, których uczestnicy starają się przestrzegać.

Wielokrotnie wspomina Herbert o dziełach czy przedmiotach, które „wprawiają jego wyobraźnię w ruch" (*Mali mistrzowie*, MD 44) – jak na przykład malarstwo Hendricka Avercampa, „trwale okupują jego wyobraźnię" (*Akropol*, LNM 95) – jak Akropol, „narzucają się wyobraźni" (*Labirynt nad morzem*, LNM 43) – jak znaleziona w Knossos tablica z kości słoniowej czy wreszcie wypełniają „muzeum wyobraźni"[34]. Jest to wyobraźnia niemal „dotykowa" (*Giotto albo u źródła*, WG 339), by użyć przymiotnika, którym poeta określił imaginację Giotta. Widać teraz dostatecznie jasno: intuicyjne i nieco przewrotne twierdzenie Józefa M. Ruszara, że Herbert niczego nie wymyślił (nie wyimaginował), ale wszystko zobaczył, ma swoje potwierdzenie zarówno w praktyce pisarskiej, jak i w trybie, w jakim funkcjonuje wyobraźnia poety. „Nie bardzo mogę sobie wyobrazić wyrażanie czegoś bez konkretu, za pomocą samych stanów, samych a l u z j i, jakiejś mętnej psychologii" (*Sztuka empatii*, WYW 169) – przyzna autor *Labiryntu nad morzem* w rozmowie z Renatą Gorczyńską. I oto Humowskie ograniczenie wyobraźni przez repertuar dostępnych impresji czy Kantowskie umiejscowienie tej działającej wedle określonych reguł władzy pomiędzy zmysłową naocznością a intelektualnym poznaniem zostaje przez Herberta niejako zaakceptowane i potwierdzone:

34 Herbert używa tego wyrażenia, pisząc o *Obrazie* Jana van Goyena (zob. *Delta*, MNW 17) oraz dziełach Etrusków (zob. *O Etruskach*, LNM 163).

> […] nie mam zaufania do tak zwanej wyobraźni wyzwolonej, jaką mają na przykład surrealiści. Nie wiem, czym ona jest, na czym ona polega. Dla mnie wyostrzona świadomość jest bardziej pociągająca od podświadomości. I tu mogę wytłumaczyć mój g ł ó d r z e c z y w i s t o ś c i przez to, że m o g ę s i ę t y l k o a l i m e n t o w a ć t y m, c o i s t n i e j e" (wyróżnienie – K.H.; *Za nami przepaść historii*, WYW 35).

Podobnie Herbertowska „rzecz wyobraźni" ustrukturyzowana zostaje w tekstach poetyckich. Tu także sformułowany bywa sprzeciw wobec surrealistycznych wizji.

> Pan Cogito nigdy nie ufał
> sztuczkom wyobraźni
>
> fortepian na szczycie Alp
> grał mu fałszywe koncerty

Zamiast tego:

> uwielbiał tautologie
> tłumaczenie
> *idem per idem*
>
> (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM)

Jak widać, wyobraźnia jest tu funkcją realności i – tak jak w *Kołatce* (HPG) ascetyczna, utożsamiona z „kawałkiem deski" – przeciwstawiona zostaje „lunatycznym ogrodom" marzycieli. Każdorazowo jej praca winna się wspierać na konkrecie, inaczej nadmierny dystans, niemożność naocznego oglądu sprawią, że przedmiot, zjawisko, wydarzenie staną się abstrakcją. „Nie przemówią do wyobraźni" – jak stu dwudziestu poległych w dalekiej dżungli żołnierzy, o których Pan Cogito czyta w gazecie (*Pan Cogito czyta gazetę*, PC). Małgorzata Mikołajczak przyjmuje nawet założenie, iż „zmurszałe kategorie czasu i przestrzeni" (jak określił je sam poeta w wierszu *Nasze dziecko*, UR) stanowić mogą klucz do rekonstrukcji poetyckiej mapy wyobraźni Herberta"[35]. Dodajmy za Kantem: czas i przestrzeń jako aprioryczne formy naoczności, za pomocą których ujmowane jest w akcie poznania każde wrażenie i zjawisko.

35 M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem*…, s. 190.

Niejednokrotnie w wierszach Herberta wyobraźnia

> […] mała
> jak sanitariusz
> zagubiony we mgle
> (*Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy*, PC)

znajduje sojuszniczkę w pamięci, pomagającej w rekonstrukcji konkretów, którymi może karmić się ta pierwsza. „Pan Cogito" – czytamy w tym samym wierszu – „pamięta dobrze" i ze szczegółami:

> stał
> w uniformie
> białych spodniach
> przed altaną

Pozwala to wyobraźni podjąć próbę syntezy, ale danych jest za mało – musi skapitulować:

> nie widzi twarzy
> uniformu
> białych spodni
>
> widzi tylko
> ciemne burzliwe niebo
> z jasną pręgą na horyzoncie

Zarówno praca pamięci, jak i aktywność wyobraźni wymagają – zdaje się przekonywać w wierszu *Czarna róża* (SP) poeta – niemałego wysiłku, który może także zostać ukierunkowany epistemicznie.

Posiadający filozoficzny rodowód bohater liryki Herberta „należy – jednak – do gatunku minores", a przynajmniej takie odnosi wrażenie. W jego wyobraźni „nie ma […] miejsca / na sztuczne ognie poezji" (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM), z jej pomocą chce raczej „pojąć do końca"… Wyobraźnia staje się dla Herberta „narzędziem współczucia", które ma *stricte* poznawczy charakter, skoro pozwala – jak czytamy w *Modlitwie Pana Cogito podróżnika* (ROM) – „zrozumieć inne cierpienia". W XX wieku gaśnie Kartezjańska nadzieja na odnalezienie idei „jasnych i wyraźnych", na których metodycznie zbudować można gmach wiedzy pewnej. Pozostaje „wierność / niepewnej jasności", na której zachowanie, nadzieję daje podjęta wbrew panującym modom, czyli pod prąd i z wysiłkiem, „wędrówka do wyobraźni" (*Szachy*, EB). Tej ostatniej towarzyszy jednak

nieodłącznie następujący imperatyw: „słuchać mądrej Natury / która zaleca mimetyzm” (*Potwór Pana Cogito*, ROM).

Bibliografia przedmiotowa:

Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t.3, tłum. P. Siwek, Warszawa 2003.

Baudelaire C., *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.

Copleston F., *Historia filozofii*, t.4, Od *Kartezjusza do Leibniza*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 2008.

Głutkowska-Polniak A., *Wyobraźnia. Sztuka i design*, Katowice 2012.

Gutowski W., *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001.

Kozak P., *Zmysłowość a poznanie dyskursywne w filozofii Kanta*, Warszawa 2014.

Kuliniak R., *Problem wyobraźni w filozofii Immanuela Kanta i Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Ze szczególnym uwzględnieniem innych ważnych nowożytnych koncepcji wyobraźni*, Kraków 2008.

Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.

Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.

Pascal B., *Myśli*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1958.

Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.

Starobinski J., *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

Varia

Radosław Sioma

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

„Zmysł udziału"

O kilku wierszach nie tylko Zbigniewa Herberta

1.

Gdyby chcieć wyrazić jednym określeniem poetycką postawę Zbigniewa Herberta wobec rzeczywistości jako pewnej całości, ale i wobec różnych jej wymiarów, to należałoby chyba użyć metafory „zmysł udziału". Zwrot ten pochodzi z *Rozmowy z kamieniem* Wisławy Szymborskiej (zbiór *Sól*, 1962).

W wierszu Szymborskiej człowiek prosi kilka razy kamień, by ten wpuścił go do swojego wnętrza, kamień jednak odmawia. „Odmowa" idzie w parze z zarzutem braku „zmysłu udziału", skierowanym pod adresem człowieka. Właśnie ten brak jest jednym z powodów niemożności dotarcia czy wejścia do wnętrza kamienia. Złożona, metaforyczna konstrukcja tego utworu każe brać pod uwagę, że to jednak nie kamień odmawia, ale człowiek, personifikując go przez przyznanie mu zdolności mówienia i myślenia, uzasadnia niemożność czegoś, co w tej chwili nazwiemy za Wojciechem Ligęzą „ontologicznym powinowactwem"[1]. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z jakimś doznaniem obcości rzeczy, poczuciem utraty łączności, bliskości ze sferą przedmiotową, wyalienowaniem z niej. A może nawet z próbą wyparcia tej obcości, z niezgodą na nią, z odwróceniem się od „nieludzkiego", nieoswajalnego oblicza rzeczy i świata.

---

1 W. Ligęza, *Sen kamienia, tautologia natury. O kilku motywach w wierszach Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 156.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie szukam w tobie przytułku na wieczność.
Nie jestem nieszczęśliwa.
Nie jestem bezdomna.
Mój świat jest wart powrotu.
Wejdę i wyjdę z pustymi rękami.
A na dowód, że byłam prawdziwie obecna,
nie przedstawię niczego prócz słów,
którym nikt nie da wiary.

– Nie wejdziesz – mówi kamień. –
Brak ci zmysłu udziału.
Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.
Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia
nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.
Nie wejdziesz, masz zaledwie zamysł tego zmysłu,
ledwie jego zawiązek, wyobraźnię [wyróżnienia – R.S.][2].

2.

Tekst organizowany jest przez kilka szeregów pojęć, które się na siebie nakładają. Dwa z nich mają charakter metaforyczny. Po pierwsze, jest to więc centralna – jeśli chodzi o dialogowy świat przedstawiony tekstu – personifikacja kamienia, przyznanie mu zdolności mowy i myślenia. Tu warto od razu podkreślić, że te umiejętności służą kamieniowi właśnie do stwierdzenia swojej własnej „nieludzkości". Po drugie, wyobrażenie sobie niedostępnego człowiekowi wnętrza kamienia jako wnętrza domu, pałacu jako pomieszczenia, sali lub pokoju, do którego można wejść drzwiami. Ostatnie części tego tekstu brzmią:

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.

– Nie mam drzwi – mówi kamień.

Wojciech Ligęza, który interpretował *Rozmowę z kamieniem* wraz z wierszami Zbigniewa Herberta *Kamyk* oraz *Przypowieść*, dostrzegał w niej

2 W. Szymborska, *Rozmowa z kamieniem* [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 109–111.

„wątek antropologiczny"[3]. Byłbym jednak skłonny mówić w tym przypadku nie tyle o antropologii, co o antropocentryzmie wyobraźni, widocznym już w zapowiedzianej tytułem sytuacji lirycznej „rozmowy z kamieniem". Jeżeli bowiem świadomość ludzka w tym wierszu podejmuje próbę jakiejś komunikacji (jedności, bliskości, przymierza) z przedmiotem, to robi to w sposób od samego początku ją uniemożliwiający, ponieważ znaczenie metafory drzwi kamienia, sal kamienia i podobnych, nie odsyła do żadnej właściwości kamienia (skoro on sam musi zakomunikować człowiekowi, że tych rzeczy właśnie nie ma), a jedynie do oswajających go przedstawień ludzkiej wyobraźni. Kamień cierpliwie mówi upierającemu się człowiekowi, że nie jest człowiekiem (na przykład nie śmieje się, nie wzrusza), podobnie jak informuje, że nie ma w sobie przestrzeni, w której człowiek mógłby się zadomowić. W gruncie rzeczy więc, jeśli mamy do czynienia w tym wierszu z dążeniem do ontologicznego powinowactwa lub próbą odkrycia go, to jest ono rozumiane jako poszukiwanie tego, co w kamieniu ludzkie, swojskie, jako redukcja „kamienności", wyparcie jej, a nie uznanie czy radosna adoracja. Ostatecznie zatem wiersz w znacznie mniejszym stopniu opowiada o tym, że kamień nie chce wpuścić człowieka do swojego wnętrza, o wiele bardziej zaś na odwrót, że człowiek nie jest zdolny choćby na chwilę zaprzestać myślenia o tym wnętrzu jako o przestrzeni „ludzkiej", swojskiej, czyli ostatecznie – nie chce zgodzić się na ontyczną odmienność (inność, obcość) kamienia, a w szerszym kontekście – obcość, irracjonalność i bezsensowność całego świata, który kamień reprezentuje:

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie mogę czekać dwóch tysięcy wieków
na wejście pod Twój dach.

– Jeżeli mi nie wierzysz – mówi kamień –
zwróć się do liścia, powie to, co ja.
Do kropli wody, powie to, co liść.
Na koniec spytaj włosa z własnej głowy.
Śmiech mnie rozpiera, śmiech, olbrzymi śmiech,
którym śmiać się nie umiem.

3 W. Ligęza, *Sen kamienia*…, s. 154.

Wszystko to pozwala przypuścić, że *Rozmowa z kamieniem* wyraża raczej niechęć do „dialogu", jeżeli poprzez dialog rozumieć pewną równorzędność, w której kamień występuje nie jako coś „człekopodobnego", ale jako kamień, czyli byt „nieludzki"; równorzędność, w której bierze się pod uwagę, że – by pozostać na razie w obrębie metafory rozmowy – przedmioty nie mówią („mówią") w żadnym ludzkim języku, przemawiają w „języku obcym", nieprzekładalnym na antropocentryczny kod ludzkiej wyobraźni.

3.

Końcowe wyznanie kamienia, że nie ma drzwi, jest zaskakujące. I bardzo trudne, przynajmniej na początku, do zrozumienia. Po pierwsze bowiem, to oczywistość przecież; po drugie, to nie tyle kamień mówi, że nie ma drzwi, co człowiek każe upersonifikowanemu kamieniowi kwestię taką „wygłosić". Metafora ta nie odnosi się więc ostatecznie do przedmiotu, lecz do człowieka. Abstrahując w tej chwili od tego, że stwierdzenie nieposiadania drzwi jest figurą „nieludzkości" kamienia, niemożności zredukowania jego natury do antropocentrycznych przedstawień, należałoby zapytać, dlaczego ktoś w ogóle sobie wyobraża, że kamień miałby mieć drzwi, a w środku – czy to jakiś wielki kamień? – sale? I co znaczy, aby człowiek został wpuszczony przez kamień do środka? Jeśli kamień nie ma drzwi, to dlaczego w ogóle chce się do niego wejść? I dlaczego – powtórzmy, skoro tych drzwi nie ma, a więc skoro człowiek nie może wejść do jego środka – zarzuca jednak człowiekowi, że ten nie posiada zmysłu udziału?

W pewnym sensie wiersz Szymborskiej przywodzi na myśl Freudowskie Niesamowite (*das Unheimliche*), które zgodnie ze swoją naturą, polega na dostrzeżeniu w tym, co swojskie (*heimlich*) obcości i tajemniczości. To, co wyparte, powraca w swej „nieludzkiej" postaci, wymyka się umysłowi i językowi. U Szymborskiej nie mamy do czynienia z uczuciem grozy, która niesamowitemu towarzyszy, najprawdopodobniej dlatego, że *Rozmowa…* to nie tyle doświadczenie tajemnicy tego, co dobrze znane, swojskie właśnie, ale próba jej, jeśli tak można powiedzieć, zeswojszczenia. O tym, że przebywamy w sferze zadomowienia (*heimlich*), a przynajmniej tego, co za takie dotąd uchodziło, świadczy nie tylko szereg antropomorfizujących (zawłaszczających, wypierających)

ontyczną odmienność kamienia kategorii, ale mówienie do kamienia „To ja, wpuść mnie", zakładające, że człowiek jest dla kamienia (natury) kimś (czymś) dobrze znanym, analogicznym, „powinowatym", czyli – po kolejnej deszyfracji metafory – że w kamień (w świat) wpisany jest ludzki, rozpoznawalny bez trudu (to ty?), oczywisty sens. Pewna paradoksalność tego tekstu polega i na tym, że „ja" jakby wracało w wierszu Szymborskiej do wnętrza kamienia, jakby znało jego „ludzkie wnętrze", co oznacza i to, że nie dostrzega, iż „świat nam się wymyka, ponieważ na powrót jest sobą samym"[4]. Jakby się myślało, że sens (logos) jest cechą świata, do której należy jedynie dotrzeć.

Niespełniona prośba kierowana do kamienia, by ten ostatni otworzył się i wpuścił człowieka do środka, jest ostatecznie prośbą, by okazał się „ludzki", od-rzeczowił się („od-kamienił"), zdereifikował i uczłowieczył, „upodmiocił". Retoryka powtórzenia, choć nie tylko ona, buduje w tym wierszu efekt niepokoju, neurotyczności (nieświadomego (?) wyparcia), będącej skutkiem niezgody na wyalienowanie świadomości ze świata przedmiotów. Niepokoju spowodowanego świadomością, że umysł nie włada już rzeczywistością, że świat nie jest swojski, wręcz przeciwnie – jest w swej, by tak rzec, istocie „nieludzki", obcy. Jak powiada Józef Czechowicz: „rzeczy są obce / powiędły dźwięki nazw"[5]. Wydaje się, że „ja" liryczne nie może „pogodzić się z tym stanem, stanem rzeczy" (*Umarli*, HPG)[6]. Można wręcz odnieść wrażenie, że człowiek w tym wierszu chce, aby kamień przestał być „sobą", przestał być kamieniem.

4 A. Camus, *Mit Syzyfa* [w:] tegoż, *Dwa eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 20. Wcześniej czytamy: „Stopień niżej i zaczyna się dziwność: spostrzec, że świat jest »nieprzenikalny«, dojrzeć, jak obcy jest kamień, z jaką siłą natura, krajobraz może nas negować. W głębi wszelkiego piękna kryje się coś nieludzkiego, i te wzgórza, łagodność nieba, rysunek drzew w tej samej chwili tracą iluzoryczny sens, który im przydajemy, i odtąd stają się bardziej odległe niż raj utracony. Pierwotna wrogość świata idzie ku nam przez tysiąclecia. Przez sekundę nie rozumiemy go już, skoro przez wieki rozumieliśmy z niego tylko kształty i linie, które wpierw w nim zawarliśmy, a brak nam teraz siły, by korzystać z tej sztuczki", s. 19–20. Podobnie o naturze, choć w trybie miłosnym, mówi Herbert w *Przesłaniu Pana Cogito* (PC): „kochaj źródło zaranne / ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy / światło na murze splendor nieba / one nie potrzebują twego ciepłego oddechu / są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszy".

5 J. Czechowicz, *synteza* [w:] *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 183.

6 Wykorzystuję zacytowany fragment niezgodnie z intencją tej małej prozy, w której rozkład ciał tytułowych umarłych (dodajmy, że w grobie) odczytywany

4.

Wydaje się zresztą, że liryk Szymborskiej powinno się zestawiać z przynajmniej trzema utworami Herberta (pomińmy w tej chwili liczne, epifanijne studia przedmiotów w prozach poetyckich) – z *Drewnianą kostką*, prozą pochodzącą ze zbioru *Hermes, pies i gwiazda* (1957), i właśnie jak Ligęza z *Kamykiem* ze *Studium przedmiotu* (1961), a także z wierszem *Głos* (HPG). *Rozmowa* zdaje się bowiem łączyć wątki, które Herbert „omawia" właśnie w tych trzech lirykach. Takie porównanie pozwoli zarazem dostrzec istotne różnice w postawie wobec świata rzeczy w wierszu Szymborskiej oraz tekstach Herberta, które nie tylko postulują, ale w lirycznej postaci poświadczają to, czego Szymborska odmawia człowiekowi „ustami" kamienia. Fundamentalną właściwością antropologii Herberta jest bowiem nie co innego jak właśnie „zmysł udziału".

Nie wiadomo, czy teksty Herberta stanowiły bezpośrednią inspirację dla Szymborskiej, lata 50. wszak to czas coraz większej popularności egzystencjalizmu, nurtu filozofii, w którym jednym z centralnych problemów będzie właśnie dialog, komunikacja (podkreślmy, ponieważ to ważne dla niniejszych rozważań, że swoiście pojęta i pozawerbalna) z Innym, w tym również z „nieludzką" stroną rzeczy i świata. Jak powiada Emmanuel Mounier, „problem »innego« jest jedną z wielkich zdobyczy filozofii egzystencjalnej. Filozofia klasyczna w dziwny sposób o nim zapomniała"[7]. Może zresztą wiersz Szymborskiej jest polemiką z tekstami Herberta?

Zacytujmy dwie początkowe części *Rozmowy z kamieniem*:

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Chcę wejść do twego wnętrza,
rozejrzeć się dokoła,
nabrać ciebie jak tchu.

---

jest jako protest przeciw przekroczeniu granicy pomiędzy przyrodą ożywioną i nieożywioną, pomiędzy światem ludzkim i światem rzeczy. Herbert bawi się przy tej okazji dwuznacznością słowa „rzecz", nad dosłownym znaczeniem „stanu rzeczy" nadbudowując przenośne, związane z reifikacją człowieka wskutek śmierci. Zob. na ten temat również *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela* (PC).

7 E. Mounier, *„Wprowadzenie do egzystencjalizmów" oraz wybór innych prac*, wyb., oprac. J. Zabłocki, tłum. A. Bukowski, E. Krasnowolska i in., Kraków 1964, s. 295.

– Odejdź – mówi kamień. –
Jestem szczelnie zamknięty.
Nawet rozbite na części
Będziemy szczelnie zamknięte [wyróżnienie – R.S.].
Nawet starte na piasek
nie wpuścimy nikogo.

Zostało powiedziane, że widoczny już w tytule antropocentryzm utwierdzany jest w tym fragmencie figurą drzwi kamienia, wejścia do niego (jak do mieszkania) czy wpuszczania przez kamień (przypisanie woli). Nie należy oczywiście zapominać o innych konotacjach tych zwrotów: po pierwsze, o esencjalistycznej z ducha opozycji wnętrza i zewnętrza, niezmiennej istoty i zmiennego zjawiska (fenomenu), przez egzystencjalizm zastąpionej przeciwstawieniem bytu dla siebie (człowiek) i bytu w sobie (przedmiot). Niedopuszczenie kamienia do głosu czy też właściwie odebranie mu jego „głosu" kamiennego i mówienie „po ludzku" w jego imieniu uniemożliwia jakąkolwiek z nim komunikację. Szymborska prosi kamień o wpuszczenie do wnętrza, zatem – pozostańmy przez chwilę w obrębie jej antropomorfizacji – o pozwolenie na wejście w sferę intymną, co stanowi wyraźny kontrast z motywacją tego pragnienia: jest nią, po pierwsze, „czysta ciekawość" (motywacja poznawcza), która jako figura antropocentrycznego zawłaszczenia, dominacji pozostaje na innej płaszczyźnie właśnie „nieczysta". Po drugie, Szymborska ucieka się do swoistego szantażu emocjonalnego (argument dotyczący śmiertelności człowieka), który po kolejnym odwróceniu perspektywy pozwala dostrzegać lękową motywację „pukania do drzwi" świata. Rozbudowując nieco tę metaforę, można też powiedzieć, że „ja" liryczne nie proponuje też kamieniowi poważnego, „stałego związku"; poznanie jest tu powierzchowne, turystyczne, przelotne:

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Przychodzę z ciekawości czystej.
Życie jest dla mnie jedyną okazją.
Zamierzam przejść się po Twoim pałacu,
a potem jeszcze zwiedzić liść i kroplę wody.
Niewiele czasu na to wszystko mam.
Moja śmiertelność powinna Cię wzruszyć [wyróżnienie – R.S.].

– Jestem z kamienia – mówi kamień –
i z konieczności muszę zachować powagę.
Odejdź stąd.
Nie mam mięśni śmiechu.

5.

Zupełnie inaczej opisuje kamień Herbert:

kamyk jest stworzeniem
doskonałym

równy samemu sobie
pilnujący swych granic

wypełniony dokładnie
kamiennym sensem

o zapachu który niczego nie przypomina
niczego nie płoszy nie budzi pożądania

jego zapał i chód
są słuszne i pełne godności

czuję ciężki wyrzut
kiedy go trzymam w dłoni
i ciało jego szlachetne
przenika fałszywe ciepło

– Kamyki nie dają się oswoić
do końca będą na nas patrzeć
okiem spokojnym bardzo jasnym

Tropy ożywiające nie mają tu tak silnie antropocentrycznego charakteru: czynią kamień dziwnym, jakby lekko nierealnym, ale nie personifikują go (stworzenie, nieoswajalność, jasność i spokój jedynego oka). Kamień, nie przestaje być kamienieniem, jakby miał cechy zwierzęcia, istoty mitycznej, żywiołu, ale zabiegi te zdają się jedynie metaforami językowymi, nie wprowadzają elementów fantastycznych, tworząc tylko efekt łagodnej derealizacji (dziwności, nierealności świata). Człowiek nie zamierza też wchodzić do jego wnętrza – ani dosłownie, ani w żaden inny sposób. *Kamyk* pokazuje właśnie ontyczną inność, obcość, tajemniczość kamienia – podkreśla jego n i e o s w a j a l n o ś ć; tekst zwraca uwagę na to, co nie-ludzkie, co nie tylko wymyka się pojmowaniu człowieka, ale zarazem stanowi jego przeciwieństwo (doskonałość, spokój, jasność). W pewnym sensie dopuszcza się tu kamień do głosu, co znaczy – afirmuje jego kamienny, nieoswajalny sens, jego tajemnicę

(nieredukowalność do wyobrażeń antropocentrycznych). Nie polega to jednak na rozbudowanej personifikacji, kamień nie mówi, nie argumentuje, niczego nie wyjaśnia[8]. Niewielkie naruszenie „intymności" kamienia jest u Herberta czymś niestosownym[9].

Warto zwrócić uwagę na „cielesność" kamienia, na zmysłowy kontakt z przedmiotem, ale też na takie jego cechy, jak kształt, temperatura, zapach. Kamień istnieje w wierszu Herberta nie jako gadatliwa figura, bardziej człowiek niż kamień, ale konkretny, realny przedmiot. Jeżeli jest coś w tym przedmiocie „nieludzkiego", to świadomość nie broni się przed tym, zdziwienie wpisane w ten tekst ma zupełnie inny charakter niż w wierszu Szymborskiej, łączy się z uznaniem odrębności ontycznej kamienia, jej nieoswajalności: one budzą szacunek, a nie pragnienie zawłaszczenia („wejścia"). Nie ma tu ciekawości, jest bezpośredni kontakt człowieka i przedmiotu.

W drugiej zwrotce wiersza Szymborskiej stwierdza się, że „nawet rozbite na części" kamienie będą „szczelnie zamknięte". Fragment ten jest w znacznej mierze równoważny znaczeniowo trzeciemu zdaniu z *Drewnianej kostki*, wspomnianej już prozy Herberta:

> Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem skazani na wieczną niewiedzę o jej istocie. Nawet jeśli ją szybko przepołowić, natychmiast jej wnętrze staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę [wyróżnienie – R.S].
>
> Dlatego niepodobna stworzyć psychologii kamiennej kuli, sztaby żelaznej, drewnianego sześcianu.

Szymborska mówi o rozbiciu na części, Herbert o przepołowieniu, Szymborska o szczelnym zamknięciu, Herbert, że wnętrze natychmiast staje się ścianą. U obydwojga rzecz nie ma właściwie wnętrza (nie

8 Ligęza pisze: „Można zatem odnieść wrażenie, iż poeci mówią o tym samym, konstruując inne sytuacje, sięgając po ironiczny, to znów współczujący monolog (Herbert), bądź po utrudniony, zacinający się dialog (Szymborska)" (W. Ligęza, *Sen kamienia…*, s. 154. Ta kwestia wydaje się jednak bardziej skomplikowana: *Rozmowa z kamieniem* Szymborskiej jest dialogiem z formalnego punktu widzenia, monologiem, jeśli chodzi o antropocentryczność zamkniętej na ontyczną odmienność kamienia świadomości; z kolei tak zwaną formą podawczą *Kamyka* jest monolog, wyrażany w nim stan świadomości cechuje otwartość na obcość i nieoswajalność kamienia. Wydaje się, że zarówno Szymborska, jak i Herbert są poetami alienacji, Herbert jednakże w znacznie większym stopniu ją przezwycięża.

9 Oczywiście, tekst ten nie jest pozbawiony ironii.

w sensie przestrzenno-praktycznym, bo takie w przybliżeniu dałoby się wytyczyć), choć Herbert jakby nie chciał ostatecznie tego rozstrzygać, mówiąc, że „następuje błyskawiczna przemiana t a j e m n i c y w skórę" [wyróżnienie – R.S]. Jest to jedna z najważniejszych kategorii poezji Herberta, posiadająca nie tylko swoją epistemologiczną, ale również ontologiczną (stanowi o „istocie" nieposiadającego wnętrza przedmiotu) i metafizyczną wykładnię. Jeżeli w jakiś sposób świadomość jest w stanie bezpośrednio „uchwycić" tajemnicę przedmiotu i świata – jako tajemnicę właśnie – to nie za pomocą procedur empiryczno-racjonalnych, nie poprzez jej poznanie; jest to raczej odczucie, swoisty wgląd, epifania[10].

6.

W wierszu Szymborskiej figura wejścia do wnętrza kamienia ma na pierwszy rzut oka charakter epistemologiczny i odpowiada przekroczeniu progu wnętrze – zewnętrze, ale też znane – nieznane, zjawisko – istota. Jeśli jednak przyjrzeć się jej bliżej, to jest ona metaforą odwrócenia się od nie-ludzkiej strony rzeczy. „Ja" liryczne wiersza Szymborskiej próbuje, w pewnym sensie przynajmniej, stworzyć psychologię kamienia, która ostatecznie okazuje się niemożliwa. O jego wnętrzu mówi się natomiast przy pomocy paradoksu:

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale,
nieoglądane, piękne nadaremnie,
głuche, bez echa czyichkolwiek kroków.
Przyznaj, że sam niedużo o tym wiesz.

– Wielkie i puste sale – mówi kamień –
ale w nich miejsca nie ma.
Piękne, być może, ale poza gustem
twoich ubogich zmysłów.

10 Kwestia ta jest ciągle otwarta i zawiera się w pytaniu, jakie stany umysłu są ekwiwalentem Herbertowskich derealizacji, na przykład w prozach poetyckich, wykorzystujących elementy poetyki surrealistycznej. Wydaje się, że próbę odpowiedzi na takie pytanie powinno się podejmować z jednej strony z instrumentarium poetyki afektywnej z jednej strony, z drugiej zaś z ramą pojęciową psychologii transpersonalnej i nowoczesnej psychologii religii.

Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy.
Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,
a całym wnętrzem leżę odwrócony.

Jeżeli Herbert mówi o błyskawicznej przemianie tajemnicy w skórę, to Szymborska wkracza w tę tajemnicę nieco dalej, mówiąc o odwróceniu się kamienia od człowieka całym wnętrzem. Ze względu na paradoksalność tego określenia i tak ostatecznie oznacza ono tajemniczość i – jak ujmuje to Herbert w przypadku drewnianej kostki – możliwość poznania go jedynie z zewnątrz (Szymborska: zwrócenie się ku człowiekowi całą powierzchnią). Zasadnicza różnica – poza unikaniem antropomorfizacji przez Herberta – polega jednak na tym, że autor *Studium przedmiotu*, jak już zwracałem uwagę, trzyma swój kamyk w dłoniach, mówi o jego kształcie, zapachu, Szymborska zaś, domagając się bliskości, zachowuje zarazem antropocentryczny dystans, nie biorąc nawet kamienia do ręki (gest czułości). Jest w *Rozmowie z kamieniem* jakaś septyczność, jakaś, używając kategorii psychologicznej, sensoryczna deprywacja.

Właśnie niewystępowanie tego bezpośredniego kontaktu czyni podejrzanym zarzut braku „zmysłu udziału", który kamień stawia człowiekowi. Podobnie jak stwierdzenie, że można kamień poznać, nie da się go jednak zaznać. Wydaje się, że istotny jest tu rodzaj emocjonalnego doświadczenia, odczucia kamienia, co dziwi, jeśli zważyć na brak z nim kontaktu zmysłowego. Jeżeli jeszcze zwrócimy uwagę, że człowiekowi przyznany zostaje tu jedynie „zamysł" zmysłu udziału, czyli wyobraźnia, to powiedzieć można, że pomiędzy zmysłowością w jej percepcyjnym znaczeniu a zawsze podejrzaną w czystej postaci (to znaczy oddzieloną od innych władz) wyobraźnią u Herberta, rozciąga się cała gama wrażeń, stanów i uczuć, przy pomocy których poeta łączy się, jeśli tak można powiedzieć, ze światem i bierze w nim udział. Oczywiście, nie sposób powiedzieć, że u Szymborskiej ich nie ma w ogóle. Różnica polega na tym, że u Herberta stanowią one podstawę odniesienia do świata[11],

11 Na temat zmysłów w poezji Herberta zob. teksty Agnieszki Kluby na stronie http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/ [dostęp: 21.06.2016]: *Zmysłowy konkret a spór o uniwersalia – Miłosz i Herbert, Sensualne a intelektualne – Pawlikowska-Jasnorzewska, Miłosz, Herbert i Szymborska, Amoralizm zmysłowego – Pawlikowska-Jasnorzewska, Miłosz, Herbert*; a także: J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006; R. Sioma, *„Aż*

w imię której krytyce poddawana jest „czysta ciekawość" (Herbert powiedziałby „biedny rozum" – *Stołek,* SŚ), ale i „czysta" wyobraźnia[12].

Herbert jest w pewnym sensie hipersensoryczny, nie tylko poznający świat za pomocą zmysłów, nie tylko akcentujący ich afektywny wymiar (o dotyku mówi się, na przykład, co ważne również w kontekście kamienia: „ty jeden umiesz wypowiedzieć miłość" – *Dotyk*, HPG)[13], ale także na zmysłowości opierający, zgodnie z duchem modernizmu, swoje epifanie[14]. Szorstkość ziemi (w tym również kamienia), by odwołać się do wiersza *Podróż* (ENO) Herberta, poznawana jest przez niego „nie tylko oczami ale także dotykiem" i bohater tej twórczości „całą skórą mierzy się ze światem". Ważna jest tu swoista Herbertowska metafizyka poznania zmysłowego, które uczestniczy, choć samo nie wystarczy, w otwieraniu się na niepojętość świata, na jego tajemnicę. Jak mówi poeta, „na skraju prawdy rośnie dotyk" (*Dotyk*, HPG).

Jeśli jednak powrócić do znakomitej metafory „zmysłu udziału", to w poezji Herberta tworzy go w pewnym sensie to, co rozpościera się między percepcją a kreacją, między zmysłami i intelektem, których ograniczeń Herbert jest świadom[15], a wyobraźnią, która w „czystej" postaci również znajduje się w stanie podejrzenia. Można by użyć określenia „epistemologia afektywna"[16] lub też „epistemologia udziału"

---

runą świata ściany cztery". Epikurejski źródła sensualizmu poezji Zbigniewa Herberta [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, cz. 2, Lublin 2006.

12 Krytyka „myśli czystej", zrywającej sensualistyczno-afektywny związek ze światem, przeprowadzona została między innymi w następujących wierszach: *Uprawa filozofii* (SŚ), *Stołek* (SŚ), *Pan Cogito a myśl czysta* (PC), *Objawienie* (SP). Z kolei oddzielona od refleksji i emocji wyobraźnia przedstawiana jest, zawsze z ironicznym dystansem, między innymi w: *Pudełko zwane wyobraźnią* (SP), *Kołatka* (HPG), *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM). W tym ostatnim wierszu natomiast wyobraźnia jest nobilitowana jako „narzędzie współczucia".

13 Ten wiersz jednak traktuje o emotywności zmysłów, ich „podwójna prawda" ma charakter tyleż percepcyjny (poznawczy), co afektywny właśnie i wiąże się z możliwością doznawania bólu i rozkoszy.

14 Zob. R. Sioma, *„Nienazwane niejasne". O „Zejściu" Zbigniewa Herberta* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015.

15 „jeśli zaufasz pięciu zmysłom / świat zbiegnie się w laskowy orzech // jeśli powierzysz rwącym myślom / na wielkich szczudłach teleskopów / zajdziesz daleko w pewną ciemność", *Kłopoty małego stwórcy* (SŚ).

16 Nawiązuję tutaj do użytego przez Tami Spray terminu „epistemologia empatyczna" (*empathetic epistemology*) (cyt. za: E. Domańska, *„Zwrot performatywny" we*

(epistemologia komunikacji[17]), pamiętając jednakże, że poznanie jest tu w pewnym sensie wtórne wobec adorowania rzeczywistości, wobec różnego rodzaju zdumień, otwierających świadomość na ontyczną odrębność, „nieludzkość" (tajemnicę) różnych form istnienia, a wreszcie rzeczywistości jako pewnej całości. Esencjalistyczny, w tym fenomenologiczny ejdetyzm, dążenie do pojętej „po ludzku", jako swojskiej i racjonalnej (logocentryzm) istoty rzeczy, które jest jeszcze tak silne w wierszu Szymborskiej (wejście do wnętrza, wnętrze jako coś zamieszkiwalnego), w poezji Herberta zastępowane jest adoracją: czułością, współczuciem i – jakby to banalnie nie brzmiało – miłością do świata. Zmysł udziału u Herberta to właśnie miłość („kochaj źródło zaranne / ptaka o nieznanym imieniu", *Przesłanie Pana Cogito*, PC), bliskość, w tym również fizyczna, ze światem i rzeczami, ale też adorowanie ich tajemnicy, adorowanie ich ontycznej inności jako inności właśnie[18].

Interpretując wiersz *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (ROM), Andrzej Franaszek pisał:

> Postawę Pana Cogito znamionuje więc *libido admirandi* – anulujące chęć zawładnięcia rzeczywistością znajdującą się poza „ja". Zastępujące podporządkowywanie kontemplatywnym przyglądaniem się światu. Postawa taka ofiarowuje przyjmującemu ją zaakceptowanie siebie i swej roli w świecie. Nadaje też głęboki sens najdrobniejszym czy najbardziej pospolitym elementom tego świata – biciu dzwonu czy rykowi osła. W charakterystyczny dla Herberta sposób podkreślona zostaje niechęć do wszelkich uroszczeń, usiłujących sprowadzić wielość i różnorodność świata do jednej, abstrakcyjnej formuły. Chęć taka, będąca niczym innym, jak pragnieniem zawładnięcia rzeczywistością, *libido dominandi*, zostaje zanegowana już w pierwszym wersie: „dziękuję Ci że stworzyłeś świat piękny i bardzo różny"[19].

---

współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 60). Ale także do Pascalowskich racji serca.

17 Termin Kamila Dźwinela, stosowany w odniesieniu do Herbertowskiej dramaturgii (zob. K. Dźwinel, *„Złamany świat". O „Lalku" Zbigniewa Herberta* [w:] *„Między nami a światłem". Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012).

18 Także świata jako całości. W metaforycznym trybie można za oświadczyny uznać zakończenie wiersza *Pięciu* (HPG), w którym poeta ofiarowuje „zdradzonemu światu różę", za odnowienie ślubów natomiast *Modlitwę Pana Cogito – podróżnika*.

19 A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 192.

Powyższy cytat jest, jak sądzę, jedną z najważniejszych wypowiedzi na temat postawy wobec rzeczywistości w pisarstwie Zbigniewa Herberta, czy jak określa to Andrzej Franaszek, na temat światoodczucia poety. Badacz ten akcentuje przede wszystkim kontemplatywny aspekt Herbertowskiej adoracji świata, ale jest to tylko jeden ze sposobów bliskości z nim, na dodatek nieograniczający się wcale do przyglądania się[20]. Staje się to zresztą bardziej zrozumiałe, gdy uświadomimy sobie, że Herbert jest nie tylko poetą cierpienia – jak przedstawia go Franaszek – ale również rozkoszy, a także metafizycznej interpretacji tych pojęć, a właściwie tych stanów. Warto też zwrócić uwagę na swoistość obrazu w przywołanym utworze, właściwie należy mówić tu o budowanym przy pomocy osłabiania składniowości wizyjnym uniesieniu, wzmacnianym epifanijnością niektórych metafor, jak na przykład: „Wielki Kanion który jest jak sto tysięcy katedr zwróconych głową w dół". Zakończenie tego utworu wprowadza wątek erotyczny, mówi się wszak o byciu uwiedzionym:

> dziękuję Ci Panie że stworzyłeś świat piękny i różny
>
> a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze i bez wybaczenia

7.

Obydwoje, i Szymborska, i Herbert, tematyzują próbę „dotarcia" do „wnętrza rzeczy", choć Herbert w znacznie mniejszym stopniu, niejako za punkt wyjścia przyjmując niemożność dotarcia do pojętego epistemologicznie i ontologicznie wnętrza przedmiotu (przeciwstawiona zjawisku istota). W pewnym sensie uznaje on, by tak powiedzieć, rzeczowość rzeczy, uznaje, że jest ona (rzeczą) nie-ludzką, czego w znacznej mierze nie chce zrobić Szymborska. Można nawet iść dalej, choć trzeba się odwołać do jeszcze jednego utworu autora *Studium przedmiotu*,

20 W ankiecie na temat *Poeta wobec współczesności* Herbert mówił: „Sferą działalności poety […] nie jest współczesność, poprzez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji" (WG 243). Przytaczam ten fragment, by zwrócić uwagę na utożsamienie kontemplacji i dialogu, na swoistą dialogową równorzędność podmiotu i przedmiotu kontemplacji.

i powiedzieć, że Herbert nie tylko honoruje „rzeczowość" przedmiotu (jego ontyczną obcość), ale zarazem ironicznie odsłania „niedorzeczność" człowieka, często porównując go, na jego niekorzyść, z przedmiotami[21]. Zanim jednak przywołamy ten kolejny tekst Herberta, wyjaśnijmy ową „niedorzeczność". Mowa jest o niej (ale i niegotowości człowieka) w wierszu Jerzego Lieberta pod znaczącym tytułem *O rzeczach*:

Rzeczy skończone, istnienia gotowe –
Pokoju mego fauno i floro:
Rośliny z metalu, zwierzęta dębowe,
Stojące, wiszące domowe potwory –

Obracacie się ku mnie nocą,
Wyszlachetnione w miesięcznej poświacie,
Przez sen czuję, chcecie, bym się ocknął,
Końca snu mego, wiem, czekacie…

Wieści, wieści z wymiarów innych,
Wiedzy słodkiej śpiącego spragnione,
Po ratunek, po wyrok, samotnicy idealni
Obracacie się w moją stronę.

Obudzony, z łoża schodzę ku wam,
W snopie srebrnym zwiastun miesięczny –
Twory płaszczyzn, ludzkie rzeczy – o, żywioły,
Idę ku wam zamyślony, niedorzeczny![22]

Gdyby chcieć posłużyć się rozróżnieniami z wiersza Lieberta, można by stwierdzić, że utwór Szymborskiej to zapis (ekspresja) wyroku wydanego (na szczęście niewykonanego) na rzecz: niezgody na jej „rzeczowość", czyli na to, że istnieje w niej sfera „nieludzkiego", „pozaludzkiego" („niesamowitego"), niepodporządkowująca się świadomości. Za pomocą tropów ożywiających tworzona jest w wierszu Lieberta poetyka lękowego zdumienia, „przebudzenia" (również poznawczego), co nie dziwi, jeśli zważyć, że niesamowitość odczuwana jest tu w przestrzeni najbardziej swojskiej: przestrzeni domu. Monstrualny wymiar rzeczy – powiada się wszak w wierszu o sprzętach domowych: „Stojące, wiszące

21 Oprócz *Kamyka* zob. na przykład prozy *Przedmioty, Muszla, Umarli* (HPG).

22 J. Liebert, *O rzeczach* [w:] *Poezje wybrane*, wyb., posł. W. Smaszcz, Warszawa 1996, s. 97.

domowe potwory" – odpowiada uczuciu niesamowitego, czyli obcości czy też tajemnicy tego, co najbardziej swojskie. Rzeczy są tu zresztą i „żywiołami": niemożność ujarzmienia, oswojenia (z poznawczego punktu widzenia – tajemniczość, niepoznawalność), i czymś „ludzkim": w sensie posesywnym, ale nie tylko, są bardziej ludzkie, niż niejednokrotnie bywa człowiek, to one przychodzą do przebudzonego człowieka i domagają się „wieści z wymiarów innych"[23], w przeciwieństwie do człowieka, który je zazwyczaj „upodręcznia"[24]). *O rzeczach* to chyba pierwsze poetyckie studium przezwyciężenia neurotycznego lęku przed nieoswajalnością świata, towarzyszącego doznaniu niesamowitości we Freudowskim znaczeniu tego słowa, a zarazem afirmatywnego podejścia do obcości rzeczy, swoistej komunikacji z rzeczami („wieści w wymiarów innych"), związku z nimi, w którym „ego" wyrzeka się władania nimi, a szerzej: „panowania nad naturą". Uznanie własnej niedorzeczności wydaje się tu zrzeczeniem się pozycji dominującego podmiotu (*libido dominandi*)[25].

8.

Jak zostało powiedziane, Wojciech Ligęza czytał utwór Wisławy Szymborskiej również w kontekście *Przypowieści* Zbigniewa Herberta, a podstawą tego zestawienia był „wątek kamienny", pojawiający się i w tym wierszu. Warto by chyba zestawić *Rozmowę z kamieniem* z innym utworem autora *Martwej natury z wędzidłem* – z wierszem *Głos. Tertium comparationis* niechaj stanowi głos świata, bo przecież w tekście noblistki kamień, jak zostało powiedziane, przemawia nie

23 To jest zresztą najtrudniejszy, jak się wydaje, do zinterpretowania fragment tego wiersza, przypisujący przedmiotom wolę, która nie daje się rozszyfrować w kategoriach lękowej epifanii. Może jednak kategoria epifanii pozwala zobaczyć „wolę" przedmiotów, których „nieludzkość", obcość zjawia się świadomości poza jej intencją. W wierszu Lieberta ważne są także warunki tego „objawienia": dokonuje się ono w nocy, która jest figurą niewiedzy, tajemnicy, także poznania innego niż zmysłowo-racjonalne, „dzienne"; ale, i to chyba najważniejsze, również lęku.

24 Przywołuję tu Heideggerowską opozycję podręczności i istnienia rzeczy (zob. M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, cząstka *Dotkliwa obecność rzeczy*, s. 100–104).

25 Wiersz ten interpretuję (bez kontekstu Freudowskiego) w szkicu: *Skończoność przedmiotów i niegotowość człowieka. Alienacja Zbigniewa Herberta i Jerzego Lieberta* [w:] *Dialog i spór…*

tylko w swoim imieniu, ale całej natury. Należy jednak wskazać kilka zasadniczych różnic. Zacytujmy tekst Herberta:

Idę nad morze
aby usłyszeć ten głos
między jednym uderzeniem fali
a drugim

ale głosu nie ma
jest tylko starcza gadatliwość wody
słone nic
skrzydło białego ptaka
przyschnięte do kamienia

idę do lasu
gdzie trwa nieprzerwany
szum ogromnej klepsydry
przesypującej liście w czarnoziem
czarnoziem w liście
potężne żuchwy owadów
trawią milczenie ziemi

idę na pole
płyty zielone i żółte
przytwierdzone szpilkami owadzich istnień
dźwięczą za każdym dotknięciem wiatru

gdzie jest ten głos
powinien odezwać się
gdy na chwilę zamilknie
niezmordowany monolog ziemi[26]

nic tylko szmery
klaskanie wybuchy

wracam do domu
i doświadczenie przyjmuje
postać alternatywy
albo świat jest niemy
albo jestem głuchy

26 Zapis tej strofy według wydania: Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. 2 poprawione, Wrocław 1997, s. 19.

ale być może
obaj jesteśmy
napiętnowani kalectwem

musimy zatem
wziąć się pod rękę
iść przed siebie
ku nowym widnokręgom
ku skurczonym gardłom
z których wydobywa się
niezrozumiałe bulgotanie

Rzuca się w oczy podobieństwo konstrukcyjne obydwu wierszy, przynajmniej do pewnego momentu, polegające na realizacji schematu: prośba – odpowiedź kamienia u Szymborskiej, pragnienie usłyszenia głosu świata – opis jego milczenia u Herberta. Zasadnicza różnica nie polega jedynie na tym, że Szymborska personifikuje przedmiot, każąc mu mówić, a Herbert, podobnie jak z kamykiem, wytrzymuje – jeśli tak można powiedzieć – „nieludzkość", irracjonalność i obcość świata czy kamienia i czyni to punktem wyjścia. Ważniejsze wydaje się jednak, że jak w wierszu Lieberta, pragnąca sensu świadomość, przyznając się do swojej niedoskonałości („kalectwa", „niedorzeczności"), idzie ku – nielogicznemu, również kalekiemu – światu. „Ja" liryczne Szymborskiej ciągle gotowe jest zawrzeć przymierze z kamieniem jedynie na własnych zasadach, bohater *Głosu* nie pragnie już tego, mógłby powtórzyć za Albertem Camusem nie tylko, że absurd jest jedyną więzią między człowiekiem i światem, ale że bunt przeciw niemu wiedzie w końcu do „doświadczenia miłości, jeszcze nieokreślonej"[27]. Anna Grzegorczyk, mówiąc o współczuciu, które wyrasta z miłości i poezji, tak oto skomentowała ten cytat z *Notatników* Camusa: „*Amo ergo sum* powoli wkracza na miejsce *sum ergo cogito*"[28].

27 A. Camus, *Notatniki 1935–1959*, tłum. J. Guze, Warszawa 1994 (cyt. za: A. Grzegorczyk, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999, s. 141).

28 Tamże. Pomijam w tym momencie kwestię afektywnego *cogito*, uosobioną w antykartezjańskiej czy, szerzej, antyesencjalistycznej postaci Pana Cogito. Zob. „Jeśli nawet tak jest, nie wyklucza to [refleksja nad światem – R.S.] zupełnie emocjonalnego stosunku. Przecież można, a nawet trzeba myśleć żarliwie" (*Rozmowa o pisaniu wierszy. Rozmawia (ze sobą) Zbigniew Herbert*, WG 22). „Jeśli płytki ślad w świadomości, jaki powstaje przy recytowaniu wyuczonego wiersza albo czytaniu obcego tekstu, można nazwać myślą myślaną, to myślenie, które przeoruje całego

9.

Wojciech Ligęza stwierdzał, że „Herbertowi chodzi raczej o osąd moralny, a Szymborskiej o wskazanie sytuacji obcości umysłu poznającego. Wspólne wydają się ironia oraz empatia"[29]. Nie wykluczając treści etycznych, akcentowałbym jednak ontologiczno-antropologiczny aspekt Herbertowskich porównań człowieka i przedmiotu, wskazujących przede wszystkich na swoistą granicę człowieczeństwa, jedną z granic, którą stanowią właśnie „przedmioty martwe" (ontologia jest zawsze u Herberta antropologią). Wydaje się też, że antropocentryzm świadomości w *Rozmowie z kamieniem* wyklucza empatię. „Ja", zaniepokojone odmiennością na zewnątrz siebie, próbuje tę odmienność przezwyciężyć, zanegować ją, uczynić swojską. Jest w tekst Szymborskiej wpisany swoisty „egocentryzm". Ewentualne wskazanie wykładników ironii decydować będzie o końcowym wydźwięku tego tekstu. „Empatyczny" jest bez wątpienia *Kamyk* Herberta. Jeśli jednak mowa o kamieniach, to nie może zabraknąć innego wiersza tego poety, mianowicie *Poczucia tożsamości* (PC), którego znaczenie budowane jest między innymi wieloznacznością terminu „tożsamość", swoistą deklaracją wyalienowania ze świata ludzkiego, a w każdym razie głębokim odczuciem różnicy, które wiedzie do utożsamienia z kamieniem, a wreszcie uznaniem kamienia (w trakcie burzy – figura emocjonalnego uniesienia) za wzorzec miłosnego związku ze światem.

Jeśli miał poczucie tożsamości to chyba z kamieniem
z piaskowcem niezbyt sypkim jasnym jasnoszarym
który ma tysiąc oczu z krzemienia
(porównanie bez sensu kamień widzi skórą)
jeśli miał poczucie głębokiego związku to właśnie z kamieniem

człowieka, które angażuje go w ten proces bez reszty, z całym poczuciem odpowiedzialności i ryzyka, aż do granic zakwestionowania samego siebie – to myślenie określić można za filozofem współczesnym, jako »myśl myślącą«, pełną i integralnie związaną z podmiotem" (*Hamlet na granicy milczenia*, MD 14; część *Krew myśli*). Na temat emocji w poezji Herberta pisali: A. Franaszek, *Ciemne źródło…*; J.M. Ruszar, *Ból osobnego bytu. Mistyczna intuicja i złuda Mai* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretu w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.

29 W. Ligęza, *Sen kamienia…*, s. 155.

Tekst ten domaga się, oczywiście, dużo bardziej szczegółowej interpretacji, niż jest możliwa w tym miejscu, zwróćmy więc jedynie uwagę, że „opowiada" on o afektywnym, zmysłowo-emocjonalnym „przekraczaniu" siebie i „powracaniu" do siebie, poprzez które budowana jest tożsamość: nie jako niezmienność, ale jako zdolność rozpoznawania siebie, samoświadomość oraz jako „głęboki związek", także jako otwartość na to, co zewnętrzne, inne. Narzuca się silny sensualizm tego tekstu, który jakby „widział skórą", swoista redukcja świadomości do jej przeżyciowego aspektu. Co ciekawe, w *Poczuciu tożsamości*, podobnie jak w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika*, znacząca jest różnorodność.

nie była to wcale idea niezmienności kamień
był różny leniwy w blasku słońca brał światło jak księżyc
gdy zbliżała się burza ciemniał sino jak chmura
potem pił deszcz łapczywie i te zapasy z wodą
słodkie unicestwienie zmaganie żywiołów spięcia elementów
zatracenie natury własnej pijana stateczność
były zarazem piękne i upokarzające

Najważniejsze jednakże, że otwarcie na to, co zewnętrzne, polega w znacznej mierze na jakimś zapomnieniu o sobie, na paradoksalnym samounicestwieniu, zapamiętaniu się, zatraceniu, zmysłowym zmaganiu i uleganiu („słodkie unicestwienie") – na ekstatycznym otwarciu, radosnym uniesieniu, jednoznacznie w końcowym, wyodrębnionym dystychu opisanym jako miłosne:

więc w końcu trzeźwiał w powietrzu suchym od piorunów
wstydliwy pot ulotny obłok miłosnych zapałów.

Poczucie tożsamości problematyzuje właśnie „zmysł udziału", w jego różnorodnych znaczeniach. Chodzi nie tylko o związek z rzeczywistością poprzez „zmysły", wielokrotnie postulowany przez Herberta, aczkolwiek właśnie sensualizm tej poezji jest warunkiem u d z i a ł u w rzeczywistości. Ważniejsze w tej chwili wydaje się afektywne rozumienie zmysłów, widoczne w poświęceniu aż tyle uwagi cierpieniu, rozkoszy, zdumieniu, zachwytowi i innym stanom percepcyjno-emocjonalnym, czy wreszcie problematyzowanie emotywności zmysłów, na przykład w *Dotyku*. Afektywne, a więc także erotyczne, miłosne „odchodzenie od zmysłów". Można by wręcz powiedzieć, że Zbigniew Herbert jest właśnie poetą „zmysłu udziału", zakochanym w świecie „bez pamięci", poetą, którego dyskurs miłosny wykracza daleko poza relacje intymne

dwojga ludzi. W dotychczasowej recepcji tej twórczości akcentowano przede wszystkim moralny i patriotyczny wymiar „udziału" (uczestnictwa) w poezji Herberta, nie zwracając uwagi, że jest to właśnie zmysł, poczucie, pewna skomplikowana teoria afektów, z odgrywającą w niej nadrzędną rolę – jak banalnie by to nie brzmiało – miłością, tą jej formą, która polega, powtórzmy, na adorowaniu inności jako inności[30].

Bibliografia podmiotowa:

Czechowicz J., *synteza* [w:] *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997.
Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. 2 poprawione, Wrocław 1997.
Liebert J., *O rzeczach* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wyb., posł. W. Smaszcz, Warszawa 1996.
Szymborska W., *Rozmowa z kamieniem* [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.

Bibliografia przedmiotowa:

Camus A., *Mit Syzyfa* [w:] tegoż, *Dwa eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991.
Camus A., *Notatniki 1935–1959*, tłum. J. Guze, Warszawa 1994.
Domańska E., *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5.
Dźwinel K., *„Złamany świat". O „Lalku" Zbigniewa Herberta* [w:] *„Między nami a światłem". Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
Franaszek A., *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998.

30 Dotyczy to także miłości intymnej między ludźmi. Zob. *Alienacje Pana Cogito* (PC). Na jej temat pisali między innymi: A. Franaszek, *Herbert i wapno pościeli*, „Gazeta Wyborcza" z 13 stycznia 2009; T. Tomasik, *Czy Pan Cogito rozmyśla o seksie? Cielesność, płciowość i erotyzm w twórczości Zbigniewa Herberta (Preliminaria)*, „Ruch Literacki" 2013, nr 1. Wspomniany wiersz interpretuję pokrótce w szkicu: R. Sioma, *Skończoność przedmiotów…*

Franaszek A., *Herbert i wapno pościeli*, „Gazeta Wyborcza" z 13 stycznia 2009.

Grzegorczyk A., *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999.

Kluba A., *Amoralizm zmysłowego – Pawlikowska-Jasnorzewska, Miłosz, Herbert*, http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/ [dostęp: 21.06.2016].

Kluba A., *Sensualne a intelektualne – Pawlikowska-Jasnorzewska, Miłosz, Herbert i Szymborska*, http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/ [dostęp: 21.06.2016].

Kluba A., *Zmysłowy konkret a spór o uniwersalia – Miłosz i Herbert*, http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/ [dostęp: 21.06.2016].

Ligęza W., *Sen kamienia, tautologia natury. O kilku motywach w wierszach Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert i inni poeci i eseiści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

Markowski M.P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

Mounier E., *„Wprowadzenie do egzystencjalizmów" oraz wybór innych prac*, wybór, oprac. J. Zabłocki, tłum. A. Bukowski, E. Krasnowolska i in., Kraków 1964.

Ruszar J.M., *Ból osobnego bytu. Mistyczna intuicja i złuda Mai* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretu w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.

Ruszar J.M., *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

Sioma R., *„Aż runą świata ściany cztery". Epikurejski źródła sensualizmu poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

Sioma R., *„Nienazwane niejasne". O „Zejściu" Zbigniewa Herberta* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015.

Sioma R., *Skończoność przedmiotów i niegotowość człowieka. Alienacja Zbigniewa Herberta i Jerzego Lieberta* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert i inni poeci i eseiści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

Tomasik T., *Czy Pan Cogito rozmyśla o seksie? Cielesność, płciowość i erotyzm w twórczości Zbigniewa Herberta (Preliminaria)*, „Ruch Literacki" 2013, nr 1.

Mateusz Antoniuk

Uniwersytet Jagielloński

Dlaczego mowa Tersytesa była „kapitalna",

czyli mała glosa do tematu „Herbert czyta Wyspiańskiego"[1]

Herbert i Wyspiański – zestawienie tych dwu nazwisk niejednokrotnie już pojawiało się w pracach historycznoliterackich. Przykład bodaj najciekawszy to świetna interpretacja *Wyzwolenia*, w której Ewa Miodońska-Brookes przywołuje (na zasadzie lekturowego kontekstu) wiersz *Posłaniec*, zamieszczony w tomie *Raport z oblężonego miasta*[2]. Zestawienie dramatu powstałego u progu XX wieku z wierszem opublikowanym w latach 80. tegoż stulecia pozwala zobaczyć ciągłość i powtarzalność diagnozy, stawianej przez polskich pisarzy, a dotyczącej „kryzysu tragedii" jako symptomu głębszych (i negatywnych) przemian kulturowych. Dodajmy jeszcze dwa przykłady. Krótki szkic Karola Dettlaffa przynosi próbę porównania wizji ojczyzny, wyłaniającej się z dramatów Wyspiańskiego oraz wierszy Herberta[3]. „Angelologie" Herberta i Wyspiańskiego skonfrontowane zostały (na prawach krótkiej wzmianki) przez Małgorzatę Mikołajczak[4]. Możliwość budowania rozmaitych historycznoliterackich i komparatystycznych perspektyw, w których

1 Artykuł powstał w ramach realizacji grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego" numer rejestracyjny 11 H 13 0167 82; miejsce realizacji: Wydział Polonistyki UJ; kierownik: dr Mateusz Antoniuk.

2 Zob. E. Miodońska-Brookes, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 149–169.

3 Zob. K. Dettlaff, *Przestrzenie wartości. Wizja ojczyzny u Wyspiańskiego i Herberta* [w:] *Żywioły wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, D. Jarząbek, D. Saul, Kraków 2008, s. 325–333.

4 Zob. M. Mikołajczak, *Nurt liryczno-elegijny w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 339.

dzieło autora *Pana Cogito* przegląda się (z wzajemnością) w dziele autora *Wesela*, była już zatem podejmowana. I wciąż pozostaje otwarta.

W tym szkicu będzie mnie jednak interesowała nieco inna optyka. Spróbuję mianowicie uchwycić i poddać krótkiemu namysłowi przejawy Herbertowskiego „czytania Wyspiańskiego". Czy i co da się powiedzieć o Herbercie – czytelniku dzieł młodopolskiego artysty? W takim kręgu problemowym będę się tu poruszał, nie dążąc jednak do ujęcia całościowego, wyczerpującego. Zgodnie z zapowiedzią złożoną w tytule artykuł utrzymany jest w poetyce glosy, komentarza, przypisu.

Jak Herbert czytał Wyspiańskiego – uwagi wstępne

> Siedzę oto sobie w wygodnym i przyzwoitym saloniku i rozmyślam o smutnym losie wygnanych i wydziedziczonych. Jestem przy tem potężnie najedzony i subtelnie melancholijny (nucę bez przerwy, co rozstraja nerwy wszystkim naokoło, popularne lwowskie piosenki np. *Ten drogi Lwów*). Dzisiaj jest niedziela. Byłem w Kościele Mariackim na mszy (ołtarz zrolowany, bardzo przykre wrażenie, tak, że przez całą „służbę bożą" klątem wszystkich Szwabów z Frankiem na czele). Potem widziałem zmianę warty pod Wawelem (z orkiestrą i karabinami maszynowymi). W tym miejscu chciał mię trafić, wyrażając się po lwowsku, szlag. Poszedłem wobec tego na Skałkę i rozmawiałem sobie dobrą godzinkę z Wyspiańskim; mówił coś o sile narodu, że wytrwamy, że historia się powtarza i zdawało mi się, że szumiała nade mną Nike z *Wyzwolenia*, a może to był stary wiąz, rosnący na podwórzu Kościoła. Dalej szedłem szukać głosu złotego rogu – nad Wisłę[5].

Przytoczone wyżej słowa pochodzą z listu dziewiętnastoletniego Zbigniewa Herberta napisanego 1 kwietnia 1944 roku, adresowanego do gimnazjalnego przyjaciela i rówieśnika Zdzisława Ruziewicza. Herbert przebywał wówczas w Krakowie, gdyż rodzina Herbertów wyjechała ze Lwowa w obawie przed zbliżającą się Armią Czerwoną i nową sowiecką okupacją. Ruziewicz, wraz z matką, wciąż jeszcze pozostawał w mieście nad Pełtwią, do Krakowa przybył kilka miesięcy później.

List potwierdza to, czego i tak można było się spodziewać. Obaj korespondenci – nadawca, czyli przyszły twórca *Pana Cogito*, i odbiorca, w przyszłości chemik, wykładowca akademicki, wrocławianin – należą

5 Zob. J. Ruziewicz, *Zbigniew Herbert – serdeczny przyjaciel mojego męża* [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław 2000, s. 58.

do pokolenia, dla którego znajomość dzieła Wyspiańskiego jest czymś elementarnym. Oczywiście jest to znajomość powierzchowna. W *Wyzwoleniu* nie występuje postać Nike, Herbert najwyraźniej myli ten dramat z *Nocą listopadową*. „Złoty róg" to jeden z najbardziej rozpowszechnionych, ale i, w konsekwencji, najmocniej zbanalizowanych motywów wywiedzionych ze sztuk Wyspiańskiego, funkcjonujący w kulturze na prawach utartego (nieraz bezrefleksyjnie używanego) frazeologizmu. Nie tracąc z pola widzenia wszystkich tych zastrzeżeń, wypadnie jednak powtórzyć: dzieło Wyspiańskiego zajmuje istotną pozycję w symbolicznym imaginarium młodziutkiego, początkującego poety[6]: dostarcza języka dla opisu wojennej teraźniejszości, współokreśla kod wewnątrzpokoleniowej komunikacji[7].

Niespełna dziesięć lat później, wiosną 1953 roku, Herbertowskie zapisy o Wyspiańskim przyjmują już całkiem inny kształt. W notatniku opatrzonym na okładce datą roczną „1953" pojawia się zapis: „Bol Śmiały Wyspian"[8]. Poniżej widnieje krótka, trudno czytelna ołówkowa inskrypcja, w której dopatrzeć się można słów „Echo", „Trumna", „rycerz". Wydaje się, iż mamy tu więc do czynienia z rekwizytorium *Bolesława Śmiałego*, gdzie każde z tych słów i pojęć istotnie się pojawia. Sprawa nie jest jednak tak oczywista, bo „echo" i „trumna" to także słowa odgrywające istotną rolę w *Akropolis*. A to z *Akropolis* właśnie wynotował Herbert na tej samej stronie notatnika frazę: „W srebro ciała płynie krew". W pierwszej scenie aktu 1 wawelskiego dramatu Stanisława Wyspiańskiego czytamy:

> Czujesz już w rękach moc – – ?
> Że w srebro ciała płynie krew – – ?[9]

Jest to kwestia Anioła 1 (jednej z figur, podtrzymujących trumnę w konfesji św. Stanisława), dotycząca stopniowego ożywania martwych dotąd i nieruchomych rzeźb. Wszystko wskazuje więc na to, iż sporządzając tę

6 W roku 1944 Herbert podejmuje już pierwsze próby poetyckie, zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 36–56.

7 O lekturach dzieł Wyspiańskiego w kręgu tak zwanego „pokolenia wojennego" pisałem w szkicu *Wyspiańska nuta Gajcego i Różewicza. Rekonesans tematu* [w:] *Żywioły wyobraźni…*, s. 317–323.

8 AZH, akc. 17 955, Notatniki, t. 46, s. 7v.

9 S. Wyspiański, *Akropolis* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 7, Kraków 1959, s. 190.

skrótową mininotatkę, Herbert stopniowo przekierowywał swą uwagę od dramatu *Bolesław Śmiały* do dramatu *Akropolis*. Łącznikiem mogła tu być właśnie biskupia trumna – przygniatająca króla w pierwszym dramacie, zrzucona jako uwierające jarzmo z ramion ożywających aniołów w dramacie drugim.

Zwrot w stronę *Akropolis* znajduje kontynuację na sąsiedniej stronie tego samego notatnika: tam bowiem pojawia się pierwszy, brulionowy zapis wiersza *Wawel*, inspirowanego dramatem *Akropolis* właśnie. Brulion ów jest datowany – poeta opatrzył go inskrypcją „29.III 953" (typowy dla Herberta skrócony zapis roku 1953)[10]. Po uwzględnieniu (stosunkowo nielicznych i nie bardzo radykalnych) skreśleń, substytucji i modyfikacji wykonanych na rodzącym się tekście, wyłania się utwór bliski już temu, który znają czytelnicy tomu *Struna światła*. Przypomnijmy tę właśnie, finalną postać tekstu:

Jerzemu Turowiczowi

Wawel

Patriotyczną kataraktę na oczach miał ten
co cię zrównał z gmachem marmurów

Peryklesie
smucić się musi twa kolumna
i prosty cień dostojność głowic
harmonia ramion uniesionych

a tu ceglany śmieszny zgiełk
królewskie jabłko renesansu
na austriackich koszar tle

i tylko może w noc w gorączce
w obłędzie żalu barbarzyńca
co się od krzyżów i szubienic
dowiedział równowagi brył

i tylko może pod księżycem
kiedy anioły od ołtarza
odchodzą by tratować sny

10 AZH, akc. 17 955, *Notatniki*, t. 46, s. 8.

i tylko wtedy
– Akropolis

Akropol dla wydziedziczonych
i łaska łaska dla kłamiących (sś)

Wiosna 1944 roku i list do Zdzisława Ruziewicza, wiosna 1953 roku i zapisy w notatniku – rozpiętość tych dwu Herbertowskich odniesień do dzieła Stanisława Wyspiańskiego jest uderzająca. Po dziesięciu latach Herbert wykazuje się już pewnym historycznoliterackim znawstwem, czyni aluzję do mniej popularnego dramatu młodopolskiego artysty, a także do formułowanych przezeń planów architektonicznego przekształcenia zabudowań Wzgórza Wawelskiego. Co więcej – odniesienie do Wyspiańskiego nie ma już teraz charakteru (nieco naiwnego) cytatu, lecz przyjmuje postać polemiki. Imaginarium autora *Bolesława Śmiałego* i *Akropolis* podlega krytycznej dyskusji, rewizji, znajduje się w polu działania ironii.

Opozycja epistolarnego passusu i późniejszego o dziesięć lat wiersza układa się zatem w przypowieść o dojrzewaniu Herberta – czytelnika Wyspiańskiego, dojrzewaniu, którego wykładnikiem jest tyleż pogłębiająca się znajomość czytanego dzieła, co narastający wobec niego krytycyzm. Byłby to jednak wniosek nazbyt prosty już z tego choćby powodu, że *Wawel* – dedykowany Jerzemu Turowiczowi wiersz z 1953 roku – nie jest czystym aktem negacji, na co trafnie zwracał uwagę Stanisław Barańczak, jeden z najważniejszych interpretatorów tekstu[11]. Krytyk podkreślił polemiczny stosunek współczesnego poety do wizji Wyspiańskiego: próba zrównania „barbarzyńskiego Wawelu” i antycznego Akropolu, przypisywana autorowi *Akropolis* (słusznie czy nie) przez Herberta, osądzona zostaje w wierszu jako samooszukiwanie. Równocześnie Barańczak zastrzega, że „złudzenie nie zostaje jednak całkowicie wykpione czy potępione, stanowi bowiem jedyną »łaskę« dostępną »kłamiącym«”[12].

Przy bliższym, pełniejszym rozeznaniu historia lekturowego obcowania Zbigniewa Herberta z dziełem Stanisława Wyspiańskiego nie jawi się jako proste przejście od młodzieńczego zachwytu do dojrzałego

11 S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 58–59.

12 Tamże, s. 59.

odrzucenia. Jest to raczej historia coraz wnikliwszego rozumienia, coraz dalej posuniętej interioryzacji. Warto dodać, iż na tej drodze autor *Struny światła* mógł znaleźć – niespodziewanego poniekąd – przewodnika w osobie swojego profesora filozofii. W roku 1952 redakcja „Znaku" ogłosiła ankietę skierowaną do wybitnych przedstawicieli polskiej inteligencji. Respondenci odpowiadali na pytania o książki, które wywarły największy wpływ na ukształtowanie ich światopoglądu. Wśród zaproszonych do udziału w ankiecie znalazł się Henryk Elzenberg. Autor *Kłopotów z istnieniem* wymienił wielu pisarzy zagranicznych, poczynając od Ernesta Renana po… Gandhiego, i tylko dwóch autorów polskich. Co ciekawe – młodopolskich.

> Obok Wyspiańskiego – co do którego byłbym jednak w pewnym kłopocie powiedzieć, czym właściwie mnie zdobył – Berent jest na przestrzeni stu lat ostatnich znakomitym Polakiem, względem którego swój dług kulturalny odczuwam jako dług zasadniczy i „pierwszej" – jeśli tak wolno powiedzieć – „wielkości"[13].

Specyfika ankietowej formy skłaniała do wypowiedzi lakonicznych i oszczędnych w motywowaniu racji. Dlatego pełne określenie natury „kulturalnego długu" odczuwanego przez Elzenberga wobec Wacława Berenta nie jest łatwe. Zapewne nie bez wpływu pozostawał tu fakt, iż autor *Próchna* był także tłumaczem i wnikliwym interpretatorem Friedricha Nietzschego – Elzenberg żywo interesował się tym filozofem, w ankiecie „Znaku" wskazał jego dzieło jako przedmiot swojej wielkiej fascynacji. Obecność Wyspiańskiego jest bardziej zaskakująca, nawet dla samego Elzenberga. Dlaczego Wyspiański zachwyca – takie pytanie zdaje się przebijać z ankietowej odpowiedzi.

Treść tej odpowiedzi stała się jednym z tematów korespondencji między Herbertem a Elzenbergiem. Uczeń dość pobieżnie odniósł się do deklaracji mistrza, swą uwagę zwrócił przede wszystkim na obecność kilku twórców europejskich („Ucieszyłem się bardzo, znalazłszy tam Renana, Ibsena i Nietzschego"). Całość zaś podsumował następująco:

> Na razie jestem pod wrażeniem odpowiedzi Pana Profesora w „Znaku", czytałem to wczoraj i jeszcze nie umiem sobie tego pozbierać, ale było to dla mnie przeżycie, rzuciłem się na to pełen aż niedyskretnej ciekawości[14].

---

13 H. Elzenberg, *Odpowiedź na ankietę* [w:] Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 141.

14 Tamże, s. 28.

Czy jest możliwe, że czytając tekst i próbując „pozbierać" w całość swe wrażenia, Herbert pominął wzmiankę o Wyspiańskim? Czy mógł zignorować twórcę, który – jedyny spośród wymienionych – wprawił Elzenberga w tak daleko posuniętą i szczerze artykułowaną bezradność? Czy mógł unieważnić pytanie swojego mistrza – „dlaczego Wyspiański zachwyca" – wiedząc, że mistrz nie znalazł na nie odpowiedzi? Wydaje się, iż powinno być przeciwnie: wzmianka o autorze *Wesela* uczyniona przez Henryka Elzenberga raczej intrygowała poetę, nakłaniając do pogłębiania i rewidowania własnego stosunku wobec dzieła młodopolskiego artysty.

W moim szkicu przedstawiony zostanie krótki komentarz do pewnego aspektu „czytania Wyspiańskiego" przez Herberta. Przyjrzymy się mianowicie jednej Herbertowskiej wypowiedzi, będącej świadectwem stosunkowo znacznej zażyłości autora *Studium przedmiotu* z dziełem Wyspiańskiego. Uprzedzając fakty, należy z góry powiedzieć, iż nie będzie tutaj mowy o – jakkolwiek rozumianym – „wpływie". Nie będę próbował wykazać, w jaki sposób „czytanie Wyspiańskiego" inspiruje „pisanie Herberta". Interesować będzie mnie raczej relacja odwrotna: w jaki sposób na tle „pisania Herberta" zrozumieć możemy Herbertowskie „czytanie Wyspiańskiego".

„Kapitalna mowa Tersytesa"

W roku 1957 na łamach „Tygodnika Powszechnego" Zbigniew Herbert opublikował artykuł zatytułowany *Niedźwiedzia przysługa*. Tekst ogłoszony pod pseudonimem Patryk zawierał zdecydowaną krytykę nowej pozycji wydawniczej PIW, którą były… *Poezje* Stanisława Wyspiańskiego[15]. Edycja ta jest wydawniczą pomyłką, gdyż – zapewnia Patryk – prezentuje materiał nieciekawy, mało wartościowy lub niezrozumiały. „Jak wiadomo, Wyspiański lirykiem nie był" – brzmi wyjściowa teza artykułu. Zamieszczenie wierszy Wyspiańskiego w odpowiednim tomie jego *Dzieł zebranych* „jest zrozumiałe i oznacza filologiczną rzetelność", ale tworzenie z nich osobnego tomu poezji „oznacza stępiony słuch poetycki". Najbardziej wartościowa część prezentowanego w książeczce

15 Herbert pisze o wydaniu: S. Wyspiański, *Poezje*, wyb. i wstęp J.Z. Jakubowski, Warszawa 1957.

dorobku to „satyry na młodopolskie frazesy i tematy", ale te właśnie teksty pozbawione zostały objaśniającego aparatu przypisów. Czytelnik nie otrzymał szansy na zrozumienie na przykład wiersza *Wiszary? znany wyraz, powszechnie zużyty*.

Tak, w niewielkim skrócie, prezentuje się kilka pierwszych akapitów z artykułu Herberta. Bardziej interesująca jest dalsza część tekstu. Pojawia się w niej mianowicie własna propozycja edytorska. Patryk postuluje stworzenie lepszej, ciekawszej antologii poezji Stanisława Wyspiańskiego, takiej, która nie ograniczałaby się do tekstów będących wierszami *sensu stricto*, lecz otworzyła na fragmenty dramatów nacechowane wysokimi walorami poetyckimi.

> Czyż nie można było włączyć do wyboru wskazówek inscenizacyjnych pisanych nie bez powodu wierszem, gdyż były to najczęściej wprowadzenia w nastrój dramatu, małe uwertury. Dlaczego pominięto monologi np.: monolog Starego Aktora z *Wyzwolenia*, kapitalną mowę Tersytesa z *Achilleis* czy Odyseusza z *Powrotu* („Czyli to jest Itaka"). Z jakich powodów wzgardzono licznymi dialogami Kory i Demeter, pieśnią Harfistki z *Wyzwolenia*, pieśnią Harfiarza z *Akropolis* (*Niedźwiedzia przysługa*, WG 450).

Interesuje mnie w tym wykazie jedno wskazanie: to, które odsyła do *Achilleis* i monologu Tersytesa. Spróbujmy za nim podążyć.

Kim był Tersytes? Według *Iliady* najbrzydszym z Greków, którzy zebrali się pod murami Troi. Skandal natury nierozerwalnie splata się w jego osobie ze skandalem etycznym: Tersytes to tchórz, dezerter, drobny intrygant. Wyspiański pogłębia tę charakterystykę, czyniąc z Tersytesa przebiegłego i niebezpiecznego polityka-demagoga. Tersytes z dramatu Wyspiańskiego organizuje swoistą dywersję w obozie Achajów: wzywa wojowników do porzucenia walki i powrotu do domów. Główny występ Tersytesa – nazwany przez Herberta „kapitalną mową" – przypada na scenę XV. Posłuchajmy:

TERSYTES

(*porzuca kijek*)

(*wskakuje na beczkę i poczyna*:)

Oto jako zawsze z maluczkich powstaje ogrom.

Z rzeczy na pozór niepozornej rzecz, która wszelkim pozorom sprosta i przerośnie te nawet szczyty, ku którym myśl wasza nie sięgła.

O myśl waszą tu idzie.

Idzie o nią mianowicie, aby szła, a nie stała w miejscu, jak oto w miejscu stoją wasze okręty.

Waszych rąk dzieła, mianowicie te okręty stoją w miejscu.

A oto za ruchem waszych okrętów i żagli pójdzie myśl wasza.

Krótko: po co wy tu siedzicie?

Wielkości rzuciliście już ten ochłap i pokłonili się, jakby tego wymagała wasza pycha i zarozumiałość. Aleć nie dla samej pychy i zarozumiałości żyjecie?

Może wam być indziej i lepiej, aleć to jest nieznane i niech wprzódy takie orzechy rozgryzają same Bogi.

Krótko: chodźcie do domu.

Rzućcie jedno piękno dla piękna kształtu drugiego. Zarzućcie wystawanie po cudzych brzegach, może nawet w skutku wzniosłe zdobycznością, ale zbyt dybiące trudami na waszą krew i żywot wasz niedoceniony. Zarzućcie dla piękna powrotu, zieleni morskich wałów, dla myśli powitalnej rodzimych strzech i tego dymu woniącego z kominów rodzimych waszych chat.

Dla chat waszych, kominów i dymu!

Krótko: to samo mówi Achilles, tylko Achilles nie umie mówić waszym językiem.

Wielbię wielkość i lubię słuchać opowiadań o rzeczach wielkich, ale aliści wielkość jest różna. I często nie wymiar jest tym czynnikiem ostatecznym.

Oto: współczucie oceniać ma miarę wielkości.

Rozumiecie mnie teraz, gdy w osierdziu waszym to samo rodzi się uczucie, które mnie w słowach ku wam skłania.

Idźcie za uczuciem waszym, za osierdzia waszego pożądaniem, a stworzycie wielkość dla was, podług waszej miary.

Tę wielkość własną.

Nowy stworzycie niejako kształt i rozmiar.

Krótko: ładujcie okręty i w drogę.

Wylądujemy w Tenedos i tam zjemy obiad, nie zapominając o Zewsie, Apollinie, półboskich Atrydach, Achillesie i tym podobnych.

Niech żyje pamięć o Achillesie; bo choć Achilles pamięć ma krótką, ale pamięć jego myśli należy do nas, do narodu.

Nie wiadomo jeszcze we wszech rzeczy mierze, kto ze swą miarą i wiarą ostanie — ?

Nie trzeba i źle jest po najwyższe w pysze sięgać, gdy najwyższe znać można ze słuchu. Owszem, niech się rozwdza, ale nie kosztem waszego zdrowia ani kosztem całości skóry waszej.

Jeśli co kto może — może, powtarzam — niech może sam.

Ku czemuż my potrzebni? — My, mówię — to jest wy. Ku czemuż wy?

Patrzcie na wały tej wody. — — Na srebrem pieniące się wały morza, na te bałwany wiekuistego żywiołu. Oto uderzają i wracają. Skarby swej toni i łona swego skorpiony porzucając na wybrzeżu. — Skorpiony porzucone w suszy zaginą, a narodu fala w głębinie swej wiecznie odżyje.

Atrydzi — to skorpiony! A bałwany te słone, żywioł ten odżywczy, to naród, to wy! To my!! Czyli jedno jesteście z tym piaskiem, przez który rzeka abo potok płynie?

Rzeko, mówię, rzeszo! Potoku, mówię, i żywy strumieniu narodu!

Wracaj, gdzie ci dobrze.

Albowiem chciano cię tu wywieść celem przesiedlenia i łupiestwa; by inni część twoją ojczystą wzięli i zagrabili.

Bednarze jesteście i cieśle! Tkacze, koszykarze i garncarze! Kucharze i siodlarze!

W waszym ręku żołądek narodu i jego skrzynie i ubiory.

Mosiądz jego i złoto jego gnie się w waszym ręku. Praca rąk waszych jest nieustająca i pilna i ona jest podstawą kaprysów tych, którzy wami rządzą.

W waszym więc ręku są kaprysy tych, którzy nad wami kapryszą.

Zakres wasz jest mały, ale doniosły.

Waszego potrzebujecie człowieka, który by waszym był rzecznikiem.

Ja, że wśród was wyrosłem ponad was, ja, że handluję rozmaitościami, duszę waszą złożoną objąć, pojąć, ukochać i do łona przycisnąć mogę.

Niejako jakby mogę.

Wracajcie ze mną. A utworzymy Pospolitą-Rzecz z waszych siodeł i skrzynek, z potrawu i jadła, z garnków i koszyków, z rozmaitości i drobnostek, z pracy rąk waszych. Przez was, dla was — obywatele przyszłości.

Męże do czynu!

W Tenedos spożyjemy pierwszy posiłek.

A od Tenedos Bóg się już dziełu naszemu sprzeciwiał nie będzie.

Bóg i naród.

Naród i Bóg! Wielkość w ogromie spotęgowanej woli maluczkich.

Mała wielkość! Swoja!!

(*zachwycony sobą*)
Pogoda jest i wiatr mię z tyłu podwiewa pomyślny. Wiatr ku ojczyźnie — że i pracy wiele żeglarzom nie przyda.
(*wskazuje obnażone wichrem łydki*)
Boży to znak.
Znak! Bóg! Wielkość! Pogoda!
Obiad w Tenedos!
WSZYSCY
(*krzyczą*)
(*oklaskują Tersytesa*)
TERSYTES
(*wzruszony*)
(*poseła od ust całusy*)[16]

Cała mowa Tersytesa jest oczywiście nadużyciem i to wielokrotnym, rzec można, piętrowym. Przyjrzyjmy się operacjom i zabiegom, dokonywanym przez oratora na kluczowym słowie monologu: na słowie „wielkość”. Punktem wyjścia jest dla Tersytesa apologia: „Wielbię wielkość i lubię słuchać opowiadań o rzeczach wielkich”. Stwierdzenie to ma charakter oczywisty, przywołuje pojęcie wielkości i towarzyszącą mu aurę wzniosłości. Kolejny krok zmierza już w stronę relatywizacji: „Wielkość jest różna. I często nie wymiar jest czynnikiem ostatecznym”. Możliwość wyznaczenia indywidualnej skali wielkości zostaje szybko skonkretyzowana: „Idźcie za uczuciem waszym […] a stworzycie wielkość dla was, podług waszej miary. Tę wielkość własną”. Logiczną konsekwencją jest teraz określenie rozmiaru owej „wielkości”, skrojonej na miarę audytorium: „Wielkość w ogromie spotęgowanej woli maluczkich. Mała wielkość!”. Punktem dojścia okazuje się więc jaskrawy oksymoron: pochwała wielkości prowadzi do pochwały małości. Zalecana przez Tersytesa „mała wielkość” sprowadza się ostatecznie do zaspokajania potrzeb fizjologicznych, do zapełniania „żołądka narodu”.

Dokonane zostało zatem semantyczne szalbierstwo. Tersytes podmienił pojęcia, ale, co najważniejsze, pozostawił aurę emocjonalną, wartościowanie i prestiż. Używa teraz słowa „wielkość”, które znaczy coś zupełnie innego, jest pochwałą marnej egzystencji, zachowując pozór splendoru, właściwego wielkości prawdziwej. Jest to więc akt uzurpacji. Tersytes

16 S. Wyspiański, *Achilleis. Sceny dramatyczne* [w:] tegoż *Dzieła…*, s. 109–113.

zawładnął słowem, znieprawił je, zdegenerował, wypaczył, uczynił swoim narzędziem. Nadużyty został także autorytet Achillesa: „Krótko: to samo mówi Achilles, tylko Achilles nie umie mówić waszym językiem". Rzecz w tym, iż Tersytes nie mówi tego samego, co Achilles. Istotnie, we wcześniejszych odsłonach dramatu Achilles krytykował Atrydów, kwestionował sens dalszej wojny, zapowiadał opuszczenie obozu i powrót do domu wraz ze swymi wojskami – czynił to jednak z pobudek etycznie wysokich. Achilles odkrył moralną miałkość i hipokryzję achajskich wodzów, dostrzegł niesprawiedliwość toczonej wojny, zapragnął przymierza i pokoju – nie tyle nawet z całą Troją (której przywódcami pogardza niemniej niż Agamemnonem czy Odysem), ile z jednym jedynym Hektorem (w którym zobaczył człowieka szlachetnego). Tersytes tymczasem – jak wynika z kontekstu fabularnego – chce przerwać oblężenie i rozpocząć odwrót, gdyż otrzymał za to (a właściwie wyłudził) od Trojan ogromną łapówkę. Tersytes nie mówi więc „tego samego" co Achilles, kiedy wzywa Achajów do poniechania dalszej walki. Mówi w istocie „co innego", dbając równocześnie o pozory, iż mówi „to samo". I w tym właśnie zabiegu – w przebieraniu „małości" w szatę „wielkości", w udawaniu, że „inne" jest „tym samym" – kryje się największa perfidia Tersytesa.

Dlaczego „kapitalna mowa Tersytesa" była kapitalna (dla Herberta, w 1957 roku)? Dwa domysły

Co spodobało się Herbertowi w mowie Tersytesa tak bardzo, że to właśnie ją „wynotował" z dramatu *Achilleis*, uznając za godną umieszczenia w takim wyborze poezji Stanisława Wyspiańskiego, który nie byłby dla klasyka „niedźwiedzią przysługą"? Dlaczego ten fragment, a nie na przykład – by pozostać przy *Achilleis* – piękny monolog wygłaszany w scenie XIV przez morskie fale? Co w tym akurat dramatycznym passusie zaciekawiło Zbigniewa Herberta w 1957 roku? Definitywnej odpowiedzi na to pytanie nie mogę, rzecz jasna, sformułować, chciałbym się jednak podzielić dwoma domysłami, po części historycznoliterackimi, po części psychologicznymi.

Domysł pierwszy: być może uwagę poety przykuło świetne ukazanie misternej strategii demagoga, który przechwytuje cudze słowa,

przywłaszcza je sobie, usiłuje manipulować rzeczywistością poprzez manipulowanie językiem? Temat semantycznej manipulacji musiał być Herbertowi bliski z powodów oczywistych – jego wagę narzucało realne doświadczenie życia w PRL lat 50. Warto dodać, że we własnej twórczości, w zbliżonym czasie, Herbert podejmował temat zawłaszczonego słowa, zmanipulowanych pojęć, powiedzielibyśmy dzisiaj: interpretacyjnej przemocy. Myślę tu o finale III aktu *Jaskini filozofów*, dramatu napisanego w 1955 roku, ogłoszonego drukiem w 1957 roku.

SOKRATES

Tak.

(*po chwili, każde słowo osobno*)

Nie zapomnijcie ofiarować koguta Esklepiosowi.

(*po chwili gorączkowo i bez związku*)

Tak, Polosie… sprawiedliwość… ofiarować… całe życie… Apollo. Polosie… pamiętaj… całe życie… dlaczego… nie ma…

Cisza

PLATON

Zanim zdejmiemy mu maskę, ustalmy ostatnie słowa: „Nie zapomnijcie ofiarować koguta Esklepiosowi”. Potem to był już bełkot. Zapisujemy ostatnie słowa, żeby potem nie było sporów.

UCZEŃ I

Jak je rozumiesz?

UCZEŃ II

Po prostu jakaś zaległa ofiara, którą sobie nagle przypomniał.

UCZEŃ III

Ee, to byłoby banalne.

UCZEŃ IV

Zresztą nigdy nie chorował.

PLATON

Ja to rozumiem jako wyrażenie przenośne, coś w rodzaju wielkiej metafory.

UCZEŃ III

Wielkiej metafory?

PLATON

Tak.

(*Jaskinia filozofów*, D 73–74)

Uczniowie – ze szczególnym udziałem najzdolniejszego z nich – dokonują tutaj faktycznego aktu zawłaszczenia ostatnich słów swojego mistrza. Słowa Sokratesa okazują się bezbronne wobec „edytorskich" zabiegów potomności, podobnie jak bezbronne wobec zakusów Tersytesa manipulatora są słowa Achillesa. Wydaje się prawdopodobne, że mowa Tersytesa mogła zainteresować Herberta właśnie jako pokazowa inscenizacja skuteczności językowej manipulacji, jako wyraz gorzkiej wiedzy o bezbronności słowa, a także – o podatności odbiorców na działanie fałszującego, zakłamującego przekazu.

Ale obok tego hipotetycznego wyjaśnienia pojawia się także miejsce dla drugiego domysłu, być może ważniejszego. Spójrzmy na pewien Herbertowski wiersz, powstały – wedle datacji brulionu – w 1954 roku, następnie włączony do tomu *Hermes, pies i gwiazda* z 1957 roku.

Substancja

Ani w głowach które gasi ostry cień proporców
ani w piersiach otwartych poniechanych na rżysku
ani w dłoniach dźwigających zimne berło i jabłko
ani w sercu dzwonu
ani pod stopami katedry
nie zawiera się wszystko

ci którzy toczą wózki po źle brukowanym przedmieściu
i uciekają z pożaru z butlą barszczu
którzy wracają na ruiny nie po to by wołać zmarłych
ale aby odnaleźć rurę żelaznego piecyka
głodzeni – kochający życie
bici w twarz – kochający życie
których trudno nazwać kwiatem
ale są ciałem
to jest żywą plazmą
dwoje rąk do zasłaniania głowy
dwoje nóg szybkich w ucieczce
zdolność zdobywania pokarmu
zdolność oddychania
zdolność przekazywania życia pod murem więziennym

giną ci
którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy
ale jest ich na szczęście niewielu

naród trwa
i wracając z pełnymi workami ze szlaków ucieczki
wznosi łuk triumfalny
dla pięknych umarłych

Cytowany wiersz jest jednym z tych tekstów Zbigniewa Herberta, które doczekały się sprzecznych interpretacji. Wedle sądu krytycznego, sformułowanego przez Janusza Maciejewskiego w latach 70. XX wieku, wiersz głosi pochwałę biologicznego trwania i zdroworozsądkowego realizmu, będącego właściwą postawą społeczności wobec nurtu historii[17]. Dekadę później przeciw takiemu rozpoznaniu sensów utworu stanowczo wystąpił Stanisław Barańczak, monografista poezji Zbigniewa Herberta. W jego przekonaniu wiersz nie jest „opowiedzeniem się po stronie Sancho Pansy przeciwko racjom Don Kichota, za Fortynbrasem a przeciwko Hamletowi"[18]. Rzeczywiście, wymowa utworu jest dokładnie odwrotna. Barańczak postrzegał *Substancję* jako kolejny przejaw działania mechanizmu tak typowego dla poezji Herberta – jest to mechanizm demaskacji i autokompromitacji podmiotu mówiącego, głoszącego racje nieakceptowane przez autora.

> […] znajomość innych wierszy Herberta pozwoliła nam już skonstruować na nasz czytelniczy użytek portret autora wewnętrznego tej poezji – moralisty, który nie byłby w stanie przyjąć za swój własny pogląd zasady przeżycia za wszelką cenę[19].

Tak widziana *Substancja* byłaby kolejną grą Herberta z czytelnikami; zadaniem odbiorcy jest zdarcie maski, za którą ukrywa się postawa moralnie naganna i godna potępienia.

Rzecz ciekawa: *Substancja* zreinterpretowana przez Barańczaka i „odcięta" niejako od pochwały biologizmu doczekała się już w ostatnich latach swoistej re-reinterpretacji. Zofia Zarębianka zastanawiała się w roku 2005 nad możliwością mniej stanowczego, mniej jednoznacznego odczytania, takiego mianowicie, które odnajduje w wierszu napięcie między uznaniem dla „pięknych umarłych" (jak chciał Barańczak) a – jednak! – docenieniem siły biologicznego trwania tych,

17 J. Maciejewski, *Poeta moralnej odpowiedzialności. O poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Lektury i problemy*, Warszawa 1976.

18 S. Barańczak, *Uciekinier…*, s. 166.

19 Tamże, s. 167.

którzy „kochają tłuste zapachy bardziej niż piękne słowa" (jak sugerował Janusz Maciejewski)[20].

Historia czytania *Substancji*[21] świadczy zapewne o wieloznaczności tekstu. Jakkolwiek jednak skłonni bylibyśmy komentować modulacje tonu tego wiersza, jakkolwiek chcielibyśmy rozumieć kierunki działania ironii (bo że jest to wiersz ironiczny, nikt z interpretatorów nie wątpił), jedno pozostaje niewątpliwe. W *Substancji*, utworze powstałym w połowie lat 50. XX wieku, do głosu dochodzi swoista „filozofia życia", swoisty „witalizm", rozumiany jako zdolność oceniania i unikania zagrożeń, zaspokajania podstawowych potrzeb fizjologicznych, odbudowywania zniszczonych domostw, gromadzenia od nowa straconych dóbr materialnych. Pochwałę tę możemy uznać za pierwszy i jedyny głos wiersza czy też dojść do przekonania, iż jest ona głosem skłamanego, przemawiającego w złej wierze podmiotu lirycznego, usiłującego zdeprecjonować wartości duchowe, głosem, nad którym panuje wymowne, ironiczne milczenie „autora wewnętrznego". Niezależnie od przyjętego wariantu interpretacyjnego, jedno pozostaje bezdyskusyjne: w wierszu Zbigniewa Herberta z roku 1954 słychać głos afirmujący biologiczną siłę życia.

A czyż podobny głos nie daje się również słyszeć w monologu Tersytesa z XV sceny *Achilleis*? Od dawna już towarzyszy mi poczucie zadziwiającej konwergencji zachodzącej między tekstem Wyspiańskiego i tekstem Herberta.

Oto głos Tersytesa:

Patrzcie na wały tej wody. – – Na srebrem pieniące się wały morza, na te bałwany wiekuistego żywiołu. Oto uderzają i wracają. Skarby swej toni i łona swego skorpiony porzucając na wybrzeżu. – Skorpiony porzucone w suszy zaginą, a narodu fala w głębinie swej wiecznie odżyje.

Atrydzi – to skropiony! A bałwany te słone, żywioł ten odżywczy, to naród, to wy!

---

20 Z. Zarębianka, *Zbigniew Herbert w poszukiwaniu substancji narodu* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005, s. 234–242.

21 Por. także S. Stabro, *Poetycka idea narodu w „Substancji" Zbigniewa Herberta i w „Narodzie" Czesława Miłosza* [w:] *Portret z początku wieku…*, s. 206–233.

A to głos podmiotu *Substancji*:

Ani w głowach które gasi ostry cień proporców
ani w piersiach otwartych poniechanych na rżysku
ani w dłoniach dźwigających zimne berło i jabłko […]
nie zawiera się wszystko

ci którzy toczą wózki po źle brukowanym przedmieściu
i uciekają z pożaru z butlą barszczu […]
których trudno nazwać kwiatem
ale są ciałem
to jest żywą plazmą

Łączy te teksty (te retoryki, te dyskursy) podobny gest rozdzielenia „narodu” na to, co „wysokie”, lecz w ostatecznym rozrachunku nietrwałe, i na to, co „niskie”, lecz zwycięskie. Pojawiające się w mowie Tersytesa motywy narodu – „fali”, narodu – wody „odżywającej” i „odżywczej” korespondują nieoczekiwanie z obecnym w *Substancji* motywem „żywej plazmy”.

Jeszcze raz głos Tersytesa:

Wylądujemy w Tenedos i tam zjemy obiad, nie zapominając o Zewsie, Apollinie, półboskich Atrydach, Achillesie i tym podobnych. […]

W waszym ręku żołądek narodu i jego skrzynie i ubiory. Mosiądz jego i złoto jego gnie się w waszym ręku. Praca rąk waszych jest nieustająca i pilna i ona jest podstawą kaprysów tych, którzy wami rządzą. […]

Wracajcie ze mną. A utworzymy Pospolitą-Rzecz z waszych siodeł i skrzynek, z potraw i jadła, z garnków i koszyków, z rozmaitości i drobnostek, z pracy rąk waszych. Przez was, dla was – obywatele przyszłości!

Męże, do czynu!

W Tenedos spożyjemy pierwszy posiłek. […]

Bóg i naród!

Naród i Bóg! Wielkość w ogromie spotęgowanej woli maluczkich.

I, jeszcze raz, głos podmiotu z wiersza Herberta:

giną ci
którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy
ale jest ich na szczęście niewielu

naród trwa
i wracając z pełnymi workami ze szlaków ucieczki
wnosi łuk triumfalny
dla pięknych umarłych

Tu z kolei uderza podobieństwo dwu obrazów „powracającego narodu", który organizuje praktyczne ramy swego nowego życia. Zwraca także uwagę, wspólne obu tekstom, przeciwstawienie tych, którzy „żyją" i „trwają", tym, którzy zostali wyrzuceni poza nurt życia i stają się jedynie wspomnieniem (bogowie, herosi w *Achilleis*, „piękni umarli" w *Substancji*).

Spieszę z zapewnieniem: nie chcę tu sugerować, iż *Substancja* jest utworem inspirowanym przez XV scenę *Akropolis*. Raczej skłonny byłbym rozważyć inny domysł: być może Herbert w roku 1957 zwrócił uwagę na „kapitalną mowę Tersytesa", dlatego że usłyszał w niej argumentację bliską tej, którą sam dopuścił do głosu w swoim pisanym trzy lata wcześniej wierszu.

Tytułem puenty: Tersytes Herberta *versus* Tersytes Wyspiańskiego

Koniec końców, wypada tu uczynić jeszcze jedną uwagę. Przeszło trzydzieści lat po opublikowaniu artykułu *Niedźwiedzia przysługa* Herbert napisał własny utwór poświęcony bohaterowi *Iliady* oraz *Achilleis*. Mowa tu rzecz jasna o małej prozie *Ten obrzydliwy Tersytes*. W archiwum poety zachował się brulionowy ślad pracy nad tym utworem. Składają się nań trzy karty zapełnione mitograficznymi notatkami, dotyczącymi drzewa genealogicznego Tersytesa (Herbert pracowicie wynotowuje jego przodków oraz powinowatych, wymienianych w rozmaitych tradycjach mitologicznych) oraz powiązań bohatera z mitem amazońskim (dokładniej – z mitem o śmierci królowej Amazonek Pentezylei). Obok tego rodzaju zapisków odnajdujemy także dwie karty innego rodzaju, zawierające kompozycyjny plan mikroeseju o Tersytesie: w punktach są tu wypisane kolejne ogniwa narracji. Na jednej z tych kart w punkcie „Zakończenie" widnieje następująca dyspozycja:

Zakończenie – dziś patrzymy bez zgody Homera

Kim był? przedstawicielem
podbitych. Jedyną jego inaczej na przychylnie a nawet z sympatią
bronią było złorzeczenie
bunt bezsilny, beznadziejny
ale właśnie zasługujący na szacunek i podziw[22]

22 AZH, akc. 17 856, *Król mrówek*, t. 3, cz. 1, s. 71.

Można powiedzieć, iż Herbert próbuje się tu pokusić o swoiście… postkolonialną reinterpretację *Iliady* oraz mitu trojańskiego!

Samo wytworzenie tekstu (w sensie: ułożenie zdań) zajęło Herbertowi wyjątkowo mało miejsca i, jak można rozumieć, stosunkowo niewiele czasu. Utwór powstaje w jednym rękopisie, ze stosunkowo niewielką ilością skreśleń, opatrzonym ciekawym, autotematycznym komentarzem, rzadko pojawiającym się na brulionach Herberta:

> Berlin 6.VI.1990
> (jednym ciągiem)[23]

I trzeba dodać: tekst ułożony w tym „jednym ciągu" najwyraźniej zadowolił autora, został bowiem powtórzony bez większych zmian w dalszych, już nie rękopiśmiennych przekazach (maszynopisach, komputeropisach), które stały się podstawą edycji w tomie *Król mrówek*, ogłoszonym w 2001 roku (czyli po śmierci poety). Tekst podany ostatecznie do druku kończy się uwagą nader bliską pierwszemu, cytowanemu już projektowi puenty:

> Jaki był koniec Tersytesa? Homer o tym nie mówi. Bezpośrednią przyczyną zgonu według innych legend był spór (znów spór) z Achillesem.
>
> Jak wiadomo, w ostatniej fazie walk pod Troją wzięły udział po stronie Ilionu Amazonki pod wodzą pięknej królowej Pentezylei. W wyniku walk Achilles ranił śmiertelnie Pentezyleę (ulubiony motyw wielu malarzy waz) i, odchylając jej hełm, zakochał się w bohaterce. Bardziej brutalna wersja mitu mówi, że Achilles zakochał się w jej zwłokach i na miejscu dokonał aktu nekrofilii. To znów jest jakby ulubionym tematem modernistycznych dramatów o miłości i śmierci.
>
> Tersytes wyśmiał go słusznie za ten obrzydliwy czyn i bohater, nie mając innych argumentów, wybił mu wszystkie zęby, a duszę wysłał do Erebu.
>
> Tyle mity.
>
> Dziś patrzymy, bez zgody Homera, inaczej na Tersytesa. Kim był? Przedstawicielem podbitych, może pozbawionym przez Achajów władzy księciem minojskim?
>
> Jego jedyną bronią było złorzeczenie, bunt bezsilnych – beznadziejny, ale właśnie dlatego zasługujący na podziw i szacunek (KM 46–47).

Dodajmy: Herbert patrzy w ten sposób na swego bohatera nie tylko bez zgody Homera, także – wbrew Wyspiańskiemu. Rzecz ciekawa, w dramacie *Achilleis* pojawia się socjologiczno-polityczna analiza społeczności greckiej. I jest to analiza uwypuklająca jej klasowe podziały,

23 Tamże, s. 69.

eksponująca istnienie uprzedmiotowionych, upośledzonych warstw społecznych. Tyle że analizę tę przeprowadza sam protagonista. To właśnie on, Achilles, przekonuje, iż honorowy dyskurs o konieczności pomszczenia zniewagi wyrządzonej Grekom przez Trojan (czyli uprowadzenia Heleny) jest tylko „opium dla ludu", cynicznym pretekstem, za którym stoi ekonomiczny cel wojny: bogacenie się warstwy uprzywilejowanej. Tak właśnie – w nieomal socjalistycznej retoryce – zwraca się Achilles do Agamemnona i jego popleczników w ekspozycji dramatu:

> Wy się źrecie, jak sępy o padła kawalce,
> nie myśląc cale o tem, z kim stajecie w walce?
> Oszukujecie lud własny i chłopów,
> że klątwa cięży na ojczystej ziemi;
> że gwiazda jasna w morze wam uciekła,
> tuście ją gonić przybiegli mocarni;
> nienasycone łupem pełniąc wory
> dla was samych, nie dbając o lud, co gruz orze[24].

Jeszcze raz: to Achilles jest w dramacie Wyspiańskiego autentycznym głosem upominającym się o los upośledzonych, uprzedmiotowionych warstw społecznych. Tersytes (między innymi w swojej mowie ze sceny XV) podszywa się jedynie pod ów przekaz – Tersytes bowiem podszywa się pod każdą myśl i każdą intencję, która może przynieść mu wymierną korzyść. Herbert jednak niezbyt lubił Achillesa (wykreślił go na przykład z pierwotnego, brulionowego zakończenia *Przesłania Pana Cogito*[25]), dlatego wypomniał mu – faktycznie odnotowany w niektórych wersjach mitycznej narracji – epizod nekrofilski. Rolę wyraziciela krzywd ludzi podbitych, bezsilnych, upokorzonych i ujarzmionych przez opresyjny porządek polityczno-społeczny powierzył natomiast Tersytesowi.

Tutaj rodzi się zasadnicze pytanie: czy *Ten obrzydliwy Tersytes* jest intencjonalną (w sensie: zamierzoną przez autora) polemiką nie tylko z *Iliadą*, ale także z *Achilleis*? Przyznaję, iż chciałem taką tezę udowodnić.

---

24 S. Wyspiański, *Achilleis*…, s. 13.

25 Sic! W pierwszym brulionowym zapisie *Przesłania Pana Cogito* „grono zimnych czaszek", do którego aspiruje podmiot wiersza, reprezentowane jest imionami Gilgamesza, Achillesa i Rolanda. Syn Tetydy zostaje jednak skreślony – w jego miejsce pojawia się Hektor.

Dlatego też z rodzajem nadziei przeglądałem Herbertowskie notatki do małej prozy z *Króla mrówek*, licząc w skrytości ducha na jakąś wzmiankę, wypis, ślad odniesienia do dramatu Wyspiańskiego. Nic takiego nie znalazłem, niczego takiego nie ma. Wydaje się całkiem prawdopodobne, iż pisząc w roku 1990 własny utwór o Tersytesie, Herbert nie pamiętał już o mowie Tersytesa z młodopolskiego dramatu – mowie, którą czytał, komentował i nazywał „kapitalną", ale w 1957 roku, przeszło trzydzieści lat wcześniej. Bardzo możliwe, iż praca czytania (cudzego utworu) nie przełożyła się w żaden sposób na pracę pisania (utworu własnego).

W wielu innych wypadkach „czytanie Wyspiańskiego przez Herberta" przekładało się jednak na „pisanie Herberta". *Wawel* nie jest jedynym Herbertowskim utworem, jaki wyrósł z lekturowego zmagania z dziełem krakowskiego artysty. Dodatkowe światło na kwestię *stricte* intertekstualnych powinowactw – ewidentnie pozostających w gestii *intentio auctoris*, całkiem też wyraźnych – rzucają materiały archiwalne. W indeksie osobowym Inwentarza Archiwum Zbigniewa Herberta hasło „Wyspiański Stanisław" pojawia się co prawda tylko raz i wskazuje na krótkie wypisy z dzieł Wyspiańskiego. Herbert przepisał mianowicie do specjalnego zeszytu sławny utwór o incipicie „U stóp Wawelu miał ojciec pracownię" oraz fragment tak zwanej *Noty do „Bolesława Śmiałego"*, zawierający słynny wers „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej[26]. Cytaty pozbawione są niestety jakiegokolwiek komentarza. Archiwum zawiera jednak przynajmniej dwa duże, niepublikowane utwory, będące ewidentnymi świadectwami dobrej znajomości dzieła Wyspiańskiego i – więcej jeszcze – świadectwami przyswajania inspiracji czerpanej z dzieła Wyspiańskiego.

Pierwszy z tych utworów to obszerny poemat *Jesień warszawska 1954* (w późniejszej, lecz mniej starannie wykończonej wersji tekstu tytuł zmienia się na *Jesień warszawska 1953*). Utwór ten jest rodzajem poematu opisowo-dygresyjnego, po trosze satyrycznego, po trosze katastroficznego, łączącego tonację ludyczną i patetyczną. Kanwą poematu jest spacer narratora *flâneura* przez jesienną Warszawę połowy lat 50. XX wieku, będący okazją do snucia wielotematycznej refleksji. Poemat otwiera niemal dokładny, oznaczony za pomocą cudzysłowu cytat z *Nocy listopadowej*, ściślej, z wierszowanych didaskaliów sceny 1, opisujących „korytarz w Szkole Podchorążych". Z kolei w finale poematu pojawiają się mniej już oczywiste, zakamuflowane aluzje do końcowych partii *Nocy*

26 Zob. AZH, akc. 17 955, t. 179.

listopadowej, dokładniej zaś do uruchamianego tam metaforycznego konceptu, utożsamiającego staw z „łazienkowskiego parku" i Acheron, rzekę państwa podziemnego.

Drugi niepublikowany utwór, którego rękopisy znajdują się dziś w archiwum, to (niedokończony ostatecznie) dramat *Alibi*, pisany przez Herberta w latach 60. Rzecz dzieje się w teatrze, podczas prób do spektaklu. Zespół teatralny (aktorzy, maszyniści, operatorzy świateł, suflerzy) pod kierunkiem Reżysera przygotowują inscenizację sztuki dramatycznej, świeżo napisanej przez współczesnego autora. Jej tematem jest, najogólniej mówiąc, doświadczenie „pokolenia wojennego", generacji urodzonych około 1920 roku, przeżywających pierwszą młodość w latach wojny i okupacji. Dramat (czyli, uściślając, „dramat w dramacie") mówi z jednej strony o losie tych, którzy polegli w czasie wojny i powstania warszawskiego, z drugiej zaś o sytuacji tych, którzy ocaleli i przyszło im żyć w powojennej rzeczywistości. Jak można było się spodziewać, utwór poświęcony takiemu tematowi okazuje się w wielu miejscach cenzuralnie kłopotliwy, co staje się źródłem rozmaitych napięć i nieporozumień między Reżyserem a obecnym na próbach Autorem.

W przypadku *Alibi* „filiacje Wyspiańskie" nie polegają na dosłownie rozumianym cytacie tekstowym (jak w przypadku poematu *Jesień warszawska 1954*), ale na zasadniczym powtórzeniu sytuacji dramatycznej, wykreowanej w *Wyzwoleniu*: jest to sytuacja próby spektaklu, w której, na prawach gościa specjalnego, uczestniczy ktoś spoza ścisłego zespołu teatralnego (Autor z *Alibi* wchodzi poniekąd w rolę Konrada z *Wyzwolenia*). Powtórzenie to ma charakter bardziej jeszcze szczegółowy. Jedna ze scen przedstawia próbę głównego monologu: wykonujący go aktor popełnia błędy w recytacji, reżyser wpada w irytację, ze swoich zadań niezbyt sprawnie wywiązuje się teatralny maszynista. Cała ta konstrukcja dramatyczna wydaje się trawestacją konkretnej sceny z *Wyzwolenia*, tej mianowicie, w której Reżyser krytykuje nadmierny patos deklamacyjny, w jaki popada aktorka grająca Muzę i wygłaszająca monolog „Niebianką zstąpiłam do tych bram".

Ale omówienie *Jesieni warszawskiej 1954* oraz dramatu *Alibi*, dwu nieopublikowanych utworów wyrosłych z Herbertowskiego „czytania Wyspiańskiego", pozostawiam już na inną okazję[27].

27 Oba nieopublikowane utwory Zbigniewa Herberta zostaną szczegółowo omówione w książce, która ukaże się w roku 2017 i będzie stanowić podsumowanie

Bibliografia podmiotowa:

Wyspiański S., *Achilleis. Sceny dramatyczne* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t.7, Kraków 1959.
Wyspiański S., *Akropolis* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t.7, Kraków 1959.

Bibliografia przedmiotowa:

Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009.
Antoniuk M., *Wyspiańska nuta Gajcego i Różewicza. Rekonesans tematu* [w:] *Żywioły wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, D. Jarząbek, D. Saul, Kraków 2008.
Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
Dettlaff K., *Przestrzenie wartości. Wizja ojczyzny u Wyspiańskiego i Herberta* [w:] *Żywioły wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, D. Jarząbek, D. Saul, Kraków 2008.
Elzenberg H., *Odpowiedź na ankietę* [w:] Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.
Kramkowska-Dąbrowska A., *„Ten obrzydliwy Tersytes". Herbert i ośmieszeni bohaterowie* [w:] tejże, *Gabinet luster. Śmiech w twórczości Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2015.
Maciejewski J., *Poeta moralnej odpowiedzialności. O poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż *Lektury i problemy*, Warszawa 1976.
Mikołajczak M., *Nurt liryczno-elegijny w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.
Miodońska-Brookes E., *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997.

realizacji projektu badawczego „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego". *Casus* poematu *Jesień warszawska 1954* omawiam także w szkicu *Filologia, ekshumacja, animacja*, który ma się ukazać w książce zbiorowej *Filologia w praktyce* (red. M. Russak).

Ruziewicz J., *Zbigniew Herbert – serdeczny przyjaciel mojego męża* [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław 2000.

Stabro S., *Poetycka idea narodu w „Substancji" Zbigniewa Herberta i w „Narodzie" Czesława Miłosza* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.

Zarębianka Z., *Zbigniew Herbert w poszukiwaniu substancji narodu* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudz. M. Cichej, Lublin 2005.

Izabela Piskorska-Dobrzeniecka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Poetyckie echa Tadeusza Różewicza i Jerzego Nowosielskiego rozmów o sztuce

Anegdota o początkach przyjaźni Tadeusza Różewicza i Jerzego Nowosielskiego mówi, że znający się wcześniej jedynie z widzenia artyści spotkali się pewnego dnia na krakowskim rynku. Otrzymaną właśnie nagrodę malarz wydał z poetą w knajpie. Nie wiadomo, ile w tej historii prawdy, pewne jest natomiast, że zapoczątkowana w 1946 roku przyjaźń przetrwała długo i była źródłem wielu cennych dyskusji. Jej świadectwem jest bogata korespondencja, pisana z różnych miejsc w Polsce i na świecie, przez ponad czterdzieści lat. Dotyczyła – podobnie jak rozmowy przeprowadzane w cztery oczy – kwestii zupełnie przyziemnych – rachunków, chorób, wątków z życia rodzinnego, ale i bardzo poważnych „dysput o sztuce" – omawiających ich własną twórczość oraz zagadnienia estetyczne. Wpływów i wzajemnych inspiracji obu przyjaciół można się doszukiwać także w dziełach – tak malarskich Nowosielskiego, jak literackich Różewicza. Obrazy darowane poecie z Radomska oraz plastyczne próby i poezja poświęcana dziełom sztuki, dedykowana krakowskiemu malarzowi, są wyrazem korespondencji artystycznej, duchowej, która – przenikając wyobraźnię obu twórców – pozostawiła niezniszczalną sieć wzajemnych powiązań i aluzji, pewną wspólnotę intelektualną, która zastanawia tym bardziej, że pod wieloma względami obaj panowie bardzo się różnili. Epistolarny dialog zebrała Krystyna Czerni w książce *Korespondencja* (TRJN), wydanej w 2009 roku.

Jej lektura, połączona z analizą dzieł poety i malarza nasuwa pytanie: czy dialog między artystami oraz dziedzinami sztuki, które uprawiali, wpływał na ich twórczość? Które z tajemnic warsztatu pracy i sensów zawartych w dziełach możemy dzięki niemu poznać? Szczególnie cennym polem badawczym, umożliwiającym udzielenie przynajmniej częściowej odpowiedzi na to pytanie są teksty Różewicza.

W *Notatkach dla Nowosielskiego* (TRJN 445–446) wychwalał cykl malarski *Villa dei Misteri*, wskazując na freski pompejańskie jako prawdopodobne źródło inspiracji. Według Różewicza ta część twórczości przyjaciela zbliżała się do ujęć teatralizowanych[1], a powinowactwa można dostrzec, przyglądając się malowidłu *La Flagellata e la Baccante nuda*.

O ile jednak w pompejańskim malowidle kompozycja narracyjna układa się w sposób liniowy tak, że następujące po sobie sceny poprzedzielane są pionowymi pasami, o tyle na płótnie sekwencje wydzielone są poprzez prostokątne pola, rozmieszczone na całej powierzchni przestrzeni obrazowej.

Nowosielski przyznawał, że antyczną realizację znał z autopsji i że w pewnym sensie stanowiła inspirację do tematu cyklu. Sceny ze ściennych malowideł przyśniły mu się w nocy po obejrzeniu nieciekawej wystawy[2]. W tym śnie artysta wdrapywał się na szczyt wzgórza, mając nadzieję na zobaczenie pięknych cerkwi, a ostatecznie znalazł na nim rzymskie ruiny, ze wspaniałymi malowidłami i mozaikami, kompensujące niejako niesmak pozostały po wernisażu[3]. Nowosielski był przekonany, że coś z tej cudownej substancji snu udało mu się przemycić na płótno.

W *Korespondencji* można znaleźć sporo świadectw Różewiczowskiej fascynacji pracami Nowosielskiego, jak i sztuką malarską w ogóle. Przejawiają się one na różne sposoby. Po pierwsze, w latach 40.–50. poeta prowadził wiele całonocnych dysput[4] na temat sztuki, lubił spędzać czas

---

1 Sztukę pod tytułem *Villa dei Misteri*, dedykowaną Nowosielskiemu napisał Helmut Kajzar, por. „Dialog" 1977, nr 9, s. 5–24. Podobnie jak oglądający obraz, tak widz spektaklu winien w zetknięciu z dziełem wejść w rolę „patrzącego", który uruchamiając proces metaforyzacji, będzie w stanie doświadczyć metacodzienności. W starożytności oglądanie widowiska misteryjnego (*epopteja*) przekształcało odbiorcę w świadka z tego, który widzi, w tego, który wie (por. M. Wiśniewska, *Odblaski* sacrum *w liminalnych doświadczeniach bohaterów Helmuta Kajzara*, „Przegląd Religioznawczy" 2012, nr 4, s. 161–162).

2 Z innej rozmowy, odbytej w 1992 roku dowiadujemy się tylko, że chodziło o którąś z ważnych, międzynarodowych wystaw warszawskich (por. *Willa Tajemnic – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Rajmund Kalicki* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, zeb. K. Czerni, Kraków 2012, s. 353).

3 Por. *Listy z pustyni – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Krystyna Czerni* [w:] tamże, s. 166.

4 Jako student historii sztuki nocował w pracowniach Kornela Filipowicza, Jerzego Tchórzewskiego, Jerzego Nowosielskiego, o czym wspomina w rozmowie z tym ostatnim (TRJN 474).

w pracowni, co zresztą zostało mu jeszcze z czasów studenckich, kiedy mógł obserwować „narodziny" kolejnych obrazów. Jak sam wspominał:

> Znajomości pisarskich było mniej, a przenosiłem to bardziej na malarzy, […] w pracowni uczyłem się tyle samo, co w kontaktach z tekstami literackimi czy literatami. Pewne rzeczy kompozycji, dramatu i tak dalej przez obrazy, przez malarstwo, przez dyskusje z malarzami do mnie przenikały i to mi zostało"[5].

W jakimś sensie te spotkania przełożyły się na całą późniejszą twórczość. Sprawiły, że poeta przywiązywał sporą wagę do wizualnej strony wierszy: „Wszystko, co napisałem, było pisane ręką. W tym byłem bliski malarzowi czy rzeźbiarzowi. Ręka do dnia dzisiejszego jest podstawowym narzędziem mojej pracy" (TRJN 8). Wie o tym każdy, kto opracowując wiersze autora *Ech leśnych*, miał do prześledzenia kilkanaście poprawek rękopisów.

Ślady wspólnych przemyśleń w trakcie przyjacielskich rozmów można znaleźć w refleksji obydwóch przyjaciół nad pracami Francisa Bacona i złem ukazywanym na jego obrazach. Taka jest geneza wiersza *Róża* (*To tylko przypadkowe…*, BT, P III 89–90), napisanego przez Różewicza w latach 70., a inspirowanego wypowiedziami Nowosielskiego, który porównywał *Ukrzyżowanie* Bacona z tym autorstwa Matthiasa Grünewalda[6]. Różewicz był zdania, że skoro Bacon malował dobre obrazy, to w nich samych nie ma zła, co najwyżej zły mógł być sam malarz[7]. Poeta, za Arthurem Schopenhauerem, stanowczo twierdził, że dla sztuki dobra wola jest niczym. Natomiast zdaniem krakowskiego artysty Bacon wyraził w swoich płótnach obecność bytu upadłego w świecie – ucieleśnił zło, sam będąc przy tym dobrym człowiekiem. Nowosielski wskazywał na różnicę między kompletną nieobecnością nadziei na płótnie pierwszego z nich a obecnością piękna i nadziei, skrywanych pod skrajnie tragicznym widzeniem Męki Chrystusa u drugiego.

---

5 Na podstawie audycji: *Różewicz i przyjaciele*, Drugi Program Polskiego Radia, 10 października 2011, http://www.polskieradio.pl/24/290/Artykul/457204,Rozewicz-i-przyjaciele [dostęp: 21.11.2015].

6 Por. *Czy Bóg się wycofał – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Dariusz Suska* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu…*, s. 368 i *Kościół i ikona* [w:] Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 86.

7 Więcej o odbiorze dzieł Bacona przez Różewicza możemy wyczytać z poematu poświęconego jego twórczości: *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* (ZF).

Bardzo cenił dzieło Grünewalda jako przedstawiające grozę w znamionach chwały w sposób charyzmatyczny, choć bardziej ukryty, niż to ma miejsce chociażby w ikonicznych prezentacjach tematu ukrzyżowania[8]. Różewicza także poruszyło dzieło niemieckiego twórcy, choć dał temu wyraz w zgoła odmienny sposób we wspomnianym już wyżej wierszu:

To tylko
przypadkowe
draśnięcie

może we śnie
w drodze
przez nieuwagę

to nic
już nie boli

otwiera się
w środku
nocy
czerwona powoli
rozkwita do żywego
mięsa słowa
mięso żerna czarna
Isenheimer Altar
eksplozja boga
słońca
żółta Grünewald

w twardym rzeczowym
świetle
dnia
odpływa nocy czarna kra

i wóz ognisty
w zadymionym niebie
pijane prostytutki
na dworcu
seplenią szepczą
mistrzu mistrzu

8 *Kościół i ikona*…, s. 86.

the mystic Rose
die mystische Rose
mistrzu mistrzu mistrzu
Zapach piwa moczu
Na mnie już czas

Przypomnijmy: retabulum ołtarzowe z kościoła klasztornego antonitów w Isenheim to poliptyk i scena z *Ukrzyżowaniem* jest namalowana na pierwszej odsłonie, widać ją, gdy ołtarz jest zamknięty. W kościele znajdującym się na ważnym trakcie pielgrzymkowym gromadzili się nie tylko chorzy na ergotyzm podopieczni szpitala, ale i wielu pokutujących pątników, którzy kierując swój wzrok na ukrzyżowanego Chrystusa, karmili swą modlitwę i doznawali pokrzepienia w trudach drogi. W liryku nie ma mowy o wzniosłości cierpienia, bólu, ich uszlachetniających walorach. Po „nocnej scenie" *Ukrzyżowania* skrzydła poliptyku od razu się otwierają, strzelając feerią czerwieni i żółci ze scen Wcielenia: *Zwiastowania* i *Zmartwychwstania*. Nawet tu nie ma mowy o podniosłości. Zamiast predelli z pogrążonymi w rozpaczy Marią i Marią Magdaleną z *Opłakiwania* mamy prostytutki. Tak zarysowaną sytuację podmiot liryczny nazywa „Różą mistyczną". To w tym podsumowaniu, takim zatytułowaniu opisanej sceny, można odnaleźć koneksje z wypowiedziami Nowosielskiego, a także, paradoksalnie, z pierwotnym rozumieniem tego pojęcia. Średniowieczna mistyka uznawała róże bez kolców, pierwotnie rosnące w Raju, za atrybut Maryi, która nie znała grzechu pierworodnego. Z drugiej strony interpretowała Matkę Boga jako różę z kolcami, na znak Siedmiu Boleści Maryi. W związku z tym wiele wizerunków Bożej Rodzicielki, *Theotokos*[9], nazywano inaczej Różą Mistyczną[10]. Jerzy Nowosielski w swoich wypowiedziach niejednokrotnie podkreślał, że wizerunek *Theotokos*, tak jak i wiele in-

9 Z gr. Matka Boża, tytuł nadany Maryi na Soborze Efeskim w 431 roku, jako dogmat na podstawie listu św. Cyryla: „Natura (*fyzis*) Słowa nie doznała żadnej zmiany, stając się ciałem (por. J 1,14). Słowo zjednoczyło się na zasadzie hipostazy z ciałem, ożywianym przez duszę rozumną. Zostało nazwane Synem Bożym, nie ze względu na wolę lub upodobanie, lub przyjęcie *prosopon*. Różne natury spotkały się w jedności prawdziwej i z dwóch [jest] wyłącznie jeden Chrystus, jeden Syn" (cyt. za: *Le dogme d'Éphèse* [w:] P.-Th. Camelot, *Éphèse et Chlcédoine*, Paris 1962, s. 61–75).

10 Por. *Róża* [w:] J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej*, Kielce 2007, s. 277–278. W średniowieczu musiał być to silnie zakorzeniony symbol jedności, pełni – w takim znaczeniu znajdujemy go również u Dantego: w *Raju*, na kształt Róży Mistycznej

nych wizerunków, na przykład męczenników, jest przesycony *erosem*. Wiązało się to z całą filozofią jego myślenia o cielesności i *sacrum*. Co istotne, obydwaj przyjaciele podobnie interpretowali tę ołtarzową scenę, mimo że każdy z nich widział ją na własny sposób. Nowosielski łączył *Ukrzyżowanie* Grünewalda z poczuciem czystości, klarowności, które warunkują „wielkość sztuki" także na innej zasadzie: uważał, że mistrz w swoim płótnie doprowadził do stanu klarowności obraz grozy i rozkładu[11]. Czystość ta sprawia, że ukazana rzeczywistość materialna nie obraża aspiracji duchowych. Różewicz w swoim tekście sprofanował scenę konania Boga – ukazał ją przez pryzmat porównania jątrzącej się rany do mięsa, z podkreśleniem jej materialnego aspektu. W *entourage'u* dworca kolejowego i pijanych prostytutek scharakteryzował grozę i odrazę, które towarzyszą Zmartwychwstaniu, by klarownie oddać pełnię dokonującego się na płótnie niemieckiego artysty dramatu-cudu. I właśnie w ten sposób, podobnie jak działo się to za sprawą klasztornego ołtarza w średniowieczu, poeta pomógł czytelnikowi przenieść doznanie cierpienia, poniżenia na wyższy poziom duchowy.

Poetyckie echa trudnych rozmów na tematy egzystencjalne, omawiania zagadnień estetycznych czy wymiany uwag związanych z niemocą twórczą znajdujemy i w innych tekstach[12]. Za przykłady mogą posłużyć: dedykowany przyjacielowi *Sen Jana* z 1962 roku (BT), dołączony do jednego z listów wiersz zatytułowany datą *13.07.1977* oraz *Patyczek. Krakowski wiersz dla Zosi i Jerzego Nowosielskich*[13].

J.N.

Jan zasnął
na sercu Mistrza

---

zostały ułożone anioły i ludzie zbawieni (między innymi Beatrycze), którą Dante kontempluje (por. D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. A. Świderska, Kęty 1999).

11 *Czystość jest domeną radości… – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Jerzy Stajuda* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu…*, s. 141–146.

12 Nie sposób zaprezentować pełnego wykazu tekstów, zwłaszcza że poruszana w korespondencji problematyka jest bardzo różnorodna. Przyjaciele często dyskutowali o cierpieniu zwierząt. W nawiązaniu do jednej z rozmów Różewicz napisał *Świniobicie*, dedykując tekst malarzowi. O wierszu Nowosielski napisał tyle tylko, że „chwyta go za trzewia" (por. *Świniobicie* (P)).

13 T. Różewicz, *Patyczek. Krakowski wiersz dla Zosi i Jerzego Nowosielskich*, „Twórczość" 1993, nr 7, s. 48. Wiersz *Patyczek* ukazał się później w tomie *Nożyk profesora*; NP, P IV z dedykacją: „Krakowski wiersz dla Zosi i Jerzego Nowosielskich", s. 113–116.

widział siebie
z twarzą Judasza

całował boskie oblicze

drzewo było okryte
liściem i kwiatami
owoc w ukryciu
dojrzewał
i spadał

Przebudzony
ujrzał że miłość i nienawiść
są jak ręka lewa
która bez ruchu
spoczywa
na łonie

Święty Jan Ewangelista był najmłodszym spośród dwunastu apostołów, umiłowanym uczniem Chrystusa, w kościele prawosławnym zwany Teologiem. Utwór jest inspirowany ewangelicznym fragmentem Ostatniej Wieczerzy, w trakcie której Chrystus ujawnił swojego zdrajcę:

„Zaprawdę, zaprawdę, wam powiadam, że jeden z was mię wyda". Spoglądali więc uczniowie jeden na drugiego, nie będąc pewni, o kim mówił. Był tedy jeden z uczniów jego, siedzący przy łonie Jezusowym, którego miłował Jezus. Na tego więc skinął Szymon Piotr i rzekł mu: Kto jest ten, o kim mówi? On więc położywszy się na piersiach Jezusowych, rzekł mu: Panie, któż to jest? Odpowiedział Jezus: Ten jest, któremu ja umaczany chleb podam. A umoczywszy chleb, podał go Judaszowi, synowi Szymona Iszkarioty. A po kąsku wstąpił w niego szatan (J 13,21–28)[14].

Jezus miał na myśli Judasza, który zgodnie z planem Bożym miał Go wydać w ręce strażników. W wierszu nakładają się tożsamości uczniów: umiłowanego i zdrajcy. Jan w swym proroczym śnie dostrzega, że mimo bliskiej obecności Syna Bożego, która zdaje się zapewniać bezpieczeństwo i szczęście, w ciemnych zakamarkach duszy ludzkiej dojrzewa owoc prowadzący do grzechu. W wierszu zostaje przywołane Drzewo wiadomości dobrego i złego z Raju. To poprzez zerwanie owocu symbolizującego grzech pychy, chęć dorównania boskiemu poznaniu,

14 Cytaty biblijne za: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka S.J.*, Kraków 1962.

człowiek stracił nieśmiertelność, którą zapewniało Drzewo Życia rosnące pośrodku ogrodu. W gnostyckim dziele *Corpus Hermeticum* pojawiają się następujące słowa:

> Pojąwszy, iż nic nie jest dla ciebie niemożliwe, poczuj się nieśmiertelny i zdolny do zrozumienia wszystkiego, wszelkiej sztuki, wszelkiej nauki, usposobienia każdej żyjącej rzeczy. […] Zgromadź w sobie wszystkie wrażenia tego, co było stworzone, ognia i wody, suchości i wilgotności; i bądź wszędzie naraz, na lądzie, w morzu, w niebiosach; bądź jeszcze nienarodzonym, bądź w łonie, bądź młodym, starym, umarłym, poza śmiercią. A kiedy zrozumiesz to wszystko naraz – czasy, miejsca, rzeczy, jakości, ilości – wówczas możesz zrozumieć Boga[15].

Tytułowy Jan, niczym średniowieczny alchemik Faust z dramatu Goethego, musi poznać życie z różnych perspektyw – radości i cierpienia, świętości i grzechu, pokory i pychy, by stać się naprawdę mądrym. Idąc za treścią *Księgi Rodzaju*, powiedzielibyśmy – by stać się równym Bogu. Wszak najbardziej znane drzewo rodzące „smaczny owoc" zasadzone było w Edenie, zaś pierwszym mężczyzną, który pokusił się po owoc sięgnąć, był ojciec wszystkich ludzi – Adam. Tu warto dodać, że właśnie Adamem nazywał siebie Jerzy Nowosielski w rozmowach z Różewiczem[16].

---

15 *Hermetica. Traktat jedenasty* [w:] *Corpus Hermeticum*, tłum. B.P. Copenhaver, Cambridge 1992, s. 41, cyt. za: E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, tłum. J. Kierul, Poznań 2002, s. 126.

16 Nowosielski odwołuje się przy tym do tekstu Cennina Cenniniego, który w swoim traktacie malarskim napisał, że ludzie po wygnaniu z Raju zajęli się różnymi pracami, między innymi zaczęli uprawiać sztukę. Adam oczywiście malował to, co zapamiętał z raju, czyli tę Ewę, którą przypominał sobie sprzed zjedzenia owocu. Dodaje: „I tak już zostało. My wszyscy – dzieci Adama na ziemi wygnanej – musimy malować tę Ewę. […] Kobieta jest tajemnicą, którą mężczyzna musi zgłębiać, poznać, a przynajmniej chce i pragnie tego" (cyt. za: *Malarstwo jest tajemnicą – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Kinga Maciuszkiewicz* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu…*, s. 348). Malarz przyznawał się do weryzmu swojego *porte-parole*: „Fragmenty swojej osoby w różnych na przykład jego sztukach mogę odnaleźć, a w jakich – tego już nie powiem, bo się wstydzę. Tak nie mogę się już demaskować… O innych też nie powiem, bo to by było z kolei donosicielstwo. Nie zdarza się też, żeby jakaś postać była ładniejsza czy szlachetniejsza niż w życiu. Postać jest taka, jak powinna być. To do niego niepodobne, żeby coś poprawiał, Tadeusz nie jest od poprawiania, jest od rysowania po swojemu, szalenie prawdziwie" (cyt. za: *Drugie dno* [w:] J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, oprac. K. Czerni, Kraków 2015, s. 262–263).

Przez połączenie w tekście dwóch porządków ukazana jest ciągłość. W czasie biblijnym, od którego wszystko się zaczęło – człowiek poznał zło, a potem, w czasie obecnym, z tej wiedzy skorzystał. Akcentując tę powtarzalność, Różewicz pragnął podkreślić, że problemem nie jest istnienie zła jako takiego, ale dualizm natury ludzkiej, zdolnej do czynienia zarówno zła, jak i dobra.

Jednakże owoc, który w swym śnie widzi Jan, można zestawić jeszcze z innym fragmentem Ewangelii – przypowieścią o drzewie figowym, która w *Biblii* bezpośrednio poprzedza opis Ostatniej Wieczerzy:

> Spojrzyjcie na figę i na wszystkie drzewa. Gdy już z siebie owoc wydają, wiecie, że już blisko jest lato. Tak i wy, gdy ujrzycie, że to będzie się działo, wiedzcie, że blisko jest królestwo Boże. Zaprawdę, mówię wam, że nie przeminie to plemię, aż się wszystko ziści. Niebo i ziemia przeminą, ale słowa moje nie przeminą[17].

Znamienny jest fakt, że po przytoczonym fragmencie Chrystus ostrzega nas wszystkich, abyśmy czuwali, nie wiemy bowiem, kiedy czas końca świata przyjdzie, może on nas zastać śpiącymi. W związku z tym spadający w wierszu owoc można by zrozumieć jako znak zbliżającego się końca świata. Wyczuwa się to intuicyjnie, biorąc pod uwagę fakt, że obydwaj przyjaciele bardzo często w *Korespondencji*, jak i innych wypowiedziach podkreślali, że żyjemy przed końcem świata. Nowosielski wiązał to ze swoją wykładnią o infernalnym charakterze rzeczywistości materialnej, Różewicz upatrywał w tym wartości – piętno odczuwania bliskiego końca pozwalało mu bardziej doceniać dar życia. Ta wspólnota doświadczenia obu artystów – dotknięcie tragizmu i konieczność wyciągnięcia z tego konsekwencji – wiąże się z zarażeniem pesymizmem „śmierci totalnej" w czasie drugiej wojny światowej.

Problem wpływu doświadczeń okupacyjnych czasami pojawia się znienacka, między wersami liryków o zupełnie innej wymowie. Do jednego z listów, poeta dołączył wiersz, który zatytułował datą *13.07.1977* (list z 13.07.77; TRJN 256–257). Pisał o nim, że nie należny do udanych, ale chciałby, aby malarz, czytając go, uśmiechnął się i poprzypominał sobie wspólne rozmowy. W wierszu pojawiła się postać tajemniczej kelnerki,

---

17 Przypowieść ta pojawia się we wszystkich Ewangeliach poza Janową. Przytaczam fragment tej św. Łukasza (Łk 21, 29–33), bowiem tylko w niej mowa jest o dojrzewającym owocu; w pozostałych dwóch – o figowcu, którego gałąź staje się miękka, a który wypuszcza liście (por. Mk 13, 28–31 i Mt 24, 32–36).

o której Różewicz po raz pierwszy wspomniał w liście z 25 lutego 1970 roku, zaraz po powrocie z wizyty u Nowosielskich i w Lanckoronie[18]: „Życzę Ci, kochany Jerzy, żebyś wykorzystał dobrą »passę«, która zaczęła się tym pięknym portretem kelnerki" (list z 25.02.70, TRJN 101). Kobieta jest wspomniana także w kartce z 19 listopada tego roku: „Ostatni raz widzieliśmy się w lutym – urologia, Lanckorona, Lorenz, pończochy i podwiązki kelnerki w gospodzie"[19]. Spośród wszystkich portretów/aktów powstałych w 1970 roku trudno jednoznacznie wskazać ten, który miałby upamiętniać ową kobietę. Jedno jest jednak pewne – tak poetycki, jak korespondencyjny ślad, są kolejnymi dowodami na to, że Nowosielski czerpał inspiracje do swoich prac z różnych obszarów – zarówno *sacrum*, jak i *profanum*, co nie umknęło uwadze poety:

rano myślałem o tobie
Jurku
jak pokrywasz świętymi postaciami
mury kaplic kościołów cerkwi
a ja na piasku piszę
wiersze
freski na ścianach powietrza
moje kolory mogą usłyszeć
niewidomi
przełożyli na alfabet braila

widzę ciebie
w małym popstrzonym lustereczku
jesteś jak dzieciątko
nagi biały bezbronny
w okularach
z bródką jak rudawa mysz
jesteś taki beztroski wierzysz
że cię ktoś przygarnie uśpi
utuli
może ta fryzjerka rudowłosa
która dwoma paluszkami
delikatnie zadziera ci nosa
przy goleniu

18 Znajduje się tu pensjonat Pan Tadeusz, należący do Tadeusza Lorenza, szkolnego kolegi Nowosielskiego, gdzie przyjaciele byli wspólnie w lutym 1970 roku.

19 Wtedy była tam jedna gospoda Sielanka, jak informuje Różewicz w kartce do Zofii Nowosielskiej z 12.02.70, TRJN 99.

a może ta kelnerka
z gospody w Lanckoronie
której czarną podwiązkę
ujrzałeś nad kolanem
i antarktydą białego uda
(nie pamiętam…
jak to stary Peiper pisał?
cud z jedwabiu
nad okrucieństwem z cukru…)

w anielskim puchu
pęka skorupka jajka
a ty wykluwasz się
na świat
cudowne niemowlę
w okularach z brodą

ps.
powiedz mi Jurku gdzie są te obrazy
których jeszcze nie namalowano

gdzie są obrazy których nigdy
nie namalujesz
czy czekają na innego malarza

ile obrazów wierszy
umrze z tobą ze mną

czy zły obraz na ziemi
jest dobrym obrazem w „niebie"

ty wierzysz w „niebo"

Na temat utworu poświęconego przyjacielowi Różewicz pisał jeszcze w innym liście, wyjaśniając Nowosielskiemu, że dedykowany mu poemacik nie określał go jako twórcy naiwnego, co malarz zarzucił Różewiczowi w rozmowie telefonicznej (list z 28.08.77, TRJN 258). Poeta bronił tekstu, zapewniając, że był wyrazem szczerej przyjaźni, a on sam uważa Nowosielskiego za „najbardziej wyrafinowanego Twórcę między Odrą i Wisłą". Podkreśla to, cytując *Nogę* Tadeusza Peipera, wiersz odwołujący się do awangardowego antyrealizmu[20], mimo że doskonale wiadomo, co poeta

20 Wiersz pochodzący z tomu *Żywe linie* zawiera cały szereg metafor, wpisując się tym samym w program manifestu Tadeusza Peipera *Metafory rzeczywistości*,

sądził o używaniu przenośni w wierszach. W zapiskach z 30 grudnia 1958 roku wynotował: „Po tej wojnie był zakaz układania pięknych zdań, był zakaz budowania metafor. To nie ja wymyśliłem ten zakaz – byłem mu tylko posłuszny"(*Kartki wydarte z dziennika gliwickiego*, PR III 341)[21].

Najważniejszą kwestią obecną w korespondencji obu twórców jest jednak dyskusja wokół malarstwa i poezji, o której Różewicz wspominał w wierszu. Z jednej strony określa ją jako nietrwałą (pisaną na piasku, w powietrzu) w porównaniu z materialnymi malowidłami przyjaciela. Z drugiej strony – jak już wcześniej zostało powiedziane – Różewicz ze swojej pisarskiej perspektywy uznaje malarstwo za milczącą poezję, które nie może dotrzeć do niewidomych. Zadaje także trudne pytania o dzieła jeszcze niestworzone – obrazy, wiersze.

Temat nietrwałości istnienia dorobku artystycznego często powraca w rozmowach przyjaciół. Przykładem jest motyw gotyckiej katedry. W pocztówce wysłanej z Paryża Nowosielski pisał o ponownym „odkryciu" gotyku i o katedrze Notre Dame, do czego z kolei nawiązał w kartce z 30 lipca 1978 roku Różewicz (TRJN 265). Poeta, będąc w stolicy Francji, odwiedzał ten zabytek każdego dnia. Wspominał o czytanej właśnie *Głowie z obsydianu* André Malraux, z której cytował fragment: „Dzięki świętym grotom czy europejskiej katedrze, podobnie jak dzięki ikonostasowi, styl wprowadza boskie postacie w świat tego, co niewidzialne…" (TRJN 265). Warto zestawić ten list z tekstem eseju *Do źródeł* (PR III 143), w którym opowiadał o nieukończonym poemacie o ruinach kościoła Mariackiego. Zasadzał się on na idei, że obiektywne istnienie zabytku nie potwierdza jego faktycznej realności. Pisarz przytacza streszczenie:

> „Przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka pryzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który patrzę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu…". Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisałem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka. To się łączyło nierozdzielnie (*Do źródeł*, PR III 143).

zakładający powoływanie przez artystę rzeczywistości nowej, niezależnej od tej już istniejącej.

21 Por. też: *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, PR III 151.

Sztuka stała się więc dla poety z jednej strony źródłem nadziei i przeżyć metafizycznych, z drugiej zaś – podmiotem bezustannych badań, weryfikacji.

Różewicz jako aktywny jej odbiorca w swoich tekstach czasami recenzował dokonania Nowosielskiego. W odniesieniu do jego etapu tworzenia malarstwa „niedzielnego", który nie był dla autora *Regio* jasny, pisał, że tworzy: „zielone paćki, zresztą bardzo ładne. Był wtedy bardzo szczęśliwy, że niby wraca do takiego postimpresjonizmu […]. Być może na tej samej zasadzie namawiał mnie, żebym napisał czasem grafomański wierszyk, żeby się uwolnić od »talentu«, wiedzy, rutyny…" (TRJN 420). I tak się dzieje. Za radą przyjaciela powstaje *Patyczek* (NP, P IV, 113–114).

I

W młodości górnej i chmurnej
przeleciałem nad Krakowem

po czterdziestu pięciu latach
znów tu jestem

przysiadłem na Plantach
potem na mostku

pod topolami wśród
ruchomych cieni

„już mi w ptaka białego
wierzch się głowy mieni"

niedorzeczny Niepokój
czy dom tam gdzie zawsze
na swym miejscu stoi

wszystko takie chwiejne
niepewne na świecie
nawet koniec świata

dzwonię! jestem na schodkach
[…]
mówimy o wszystkim i niczym
nawet o pogodzie
mówimy nawet o tym

o czym mówić nie można
„Wovon man nicht
sprechen kann"…
ta formuła groźna
którą objawił sam pan
Wittgenstein – została przeze mnie
w porę odwrócona:
o czym mówić nie można
o tym trzeba mówić

o tym wiedzą kobiety starcy
dzieci i dzieci poeci

II

[…]
Napisz grafomański wierszyk
to ci sprawi radość
uwolni Cię
wyzwoli
otworzy drzwi
do niestworzonych rzeczy
mówi do mnie Jerzy

Grafomański wierszyk!
w stanie nieważkości
nie ma grafomanów

Grafomański wierszyk!
łatwo Ci mówić
Malarzu

no! to chodźmy do miasta
może za rogiem spotkamy
Anioła
[…]

jestem coraz lżejszy
siadam do stołu
pióro odlatuje z dłoni
piórko kołysze się

na papierze leży
czarny suchy
patyczek

Poza cytatem z *Pieśni XXIV* Jana Kochanowskiego w wierszu znajdujemy słowa Wittgensteina. Poeta często wracał do znanej formuły, najpełniej wyjaśniając ją w rozmowie z Krystyną Czerni. Przytaczał słowa Johanna Wolfganga Goethego: „Sztuka jest pośredniczką w wypowiadaniu niewypowiedzianego", ponieważ – jak dodawał, przeciwstawiając się „znanym słowom Ludwiga Wittgensteina – o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć" (*„Piękno jest okrutne…" z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni*, TRJN 422–423). Według Różewicza zadaniem sztuki jest dopowiadanie tego, o co pyta filozofia. Zauważył to już zresztą wcześniej Martin Heidegger, stwierdzając, że do poetów należy ostatnie słowo. Ostatecznym środkiem do rozwiązania Wittgensteinowskiej formuły jest malarstwo, gdyż poeta pisze o tym, o czym nie należy mówić, a jedynie malarz potrafi o tym milczeć w swoich obrazach[22].

W swoim „grafomańskim wierszyku" Różewicz porusza jeszcze inny temat, często obecny w dyskusjach z Nowosielskim. Malarz posiadał bardzo przemyślaną wykładnię z dziedzin angelologii, o której często opowiadał poecie, mimo że Różewicz nie wierzył w anioły i dogmaty, bo jak sam przyznawał – nie rozumiał ich (por. TRJN 428).

Autor *Regio* pisał w eseju dedykowanym Nowosielskiemu o tym, jak malarz przekonywał go kiedyś, że obrazy są zmaterializowanymi formami aniołów. Nowosielski w rozmowach wyjaśniał, że *angelos*, czyli z greckiego „posłaniec", to ktoś, „kto przesyła pewne treści z innych obszarów do naszej świadomości". Jeśli obraz się uda, to jest właśnie zrealizowanym aniołem[23]. Według autora *Regio* w malarstwie artysty można odnaleźć też wcielenie diabła, a jest nim… kobiecy akt. Szczególnie jest to widoczne w obrazach z czarnej i czerwonej – „diabelskiej", jak ją określał Różewicz, serii. Stwierdzał: diabeł chroni się w kobiecie – „naczyniu złego", które jest bardziej otwarte od ciała męskiego. Odwoływał się tym samym do manichejskich poglądów profesora.

Warto przyjrzeć się jeszcze ostatniemu wierszowi nawiązującemu do inspirujących rozmów z malarzem. W liście z sierpnia 1968 roku można znaleźć dołączony maszynopis wiersza *Domowe ćwiczenia na*

22 *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim zarejestrowana podczas wystawy malarstwa i rysunków Jerzego Nowosielskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu 28 marca 1993 roku* [w:] J. Nowosielski, *Listy…*, s. 477.

23 *Listy z pustyni – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Krystyna Czerni* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu…*, s. 167.

temat Aniołów (Re, P III 33–34), z którego autor zwierzał się małżeństwu: „Jest to jedyny »nadrealistyczny« wiersz, jaki w życiu napisałem. Jurku, wiem, że to nie ma nic wspólnego z aniołami – to jest samo w sobie”[24].

Anioły
strącone

są podobne
do płatków sadzy
do liczydeł
do gołąbków nadziewanych
czarnym ryżem
są też podobne do gradu
pomalowanego na czerwono
[…]

anioły w raju
są podobne do wewnętrznej strony uda
niedojrzałej dziewczynki

są jak gwiazdy
świecą w miejscach wstydliwych
są czyste jak trójkąty i koła
mają w środku
ciszę

strącone anioły
są jak otwarte okna kostnicy
jak krowie oczy
jak ptasie szkielety
jak spadające samoloty
jak muchy na płucach padłych żołnierzy
jak struny jesiennego deszczu
co łączą usta z odlotem ptaków
[…]

ich ciała można szczepić
na pniu oliwki
[…]
śpią na suficie
spadają kropla po kropli

24 List z sierpnia 1968, s. 51–52.

W tym utworze, przy okazji zestawiania makabrycznych wizji z opisem iście balthausowskiego uda dziewczynki pojawia się motyw dualności dobra–zła w ramach teodycei judeochrześcijańskiej. W wierszu Różewicza te elementy są przemieszane, mimo że malarz zawsze wyraźnie je rozgraniczał, mówiąc sam o sobie, że nie jest zdolny do manifestacji zła w swoich pracach: „Wszystko, co mam dobrego, to daje mojemu malarstwu, wrzucam do swojego malarstwa. A w moim wnętrzu zostaje tylko… zło. Mój cień zostaje" (*Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, TRJN 485).

Wracając jeszcze do kwestii „milczącej mowy" obrazów, w kartce z listopada 1967 roku Różewicz żalił się: „Kochany Jerzy, […] żałuję bardzo, że nie zabrałem od Ciebie jakiegoś obrazu – może by mi pomógł w robocie – wierzę w Ciebie trochę jak w »cudotwórcę« – ale może to samozłudzenie. Czy kiedykolwiek cokolwiek (Tobie) moja cała pisanina w czymś »pomogła«?", po czym z rozbrajającą szczerością dodawał: „Widziałem w »Kierunkach«[25] twoje zdjęcie z zadziwiająco niemądrym (jak na laureata) uśmiechem – nieprawy syn Nikifora pod dobrą »datą«" (kartka z listopada 1967 roku, TRJN 45–46). Słowa poety można potraktować jako żart, ale w kontekście innych wypowiedzi obu respondentów zyskują one na znaczeniu. Autor *Białego małżeństwa* niejednokrotnie podkreślał, że obrazy swoim milczeniem przemawiają do nas i tylko taki, nieopisujący kontakt z nimi jest najlepszy. Określenie malarza „synem Nikifora" nie odnosi się tylko do zachwytu Nowosielskiego nad sztuką nieprofesjonalną, ale przede wszystkim wskazuje na jego pokrewieństwo z najdoskonalszymi malarzami, którzy – podobnie jak krynicki twórca – milczeli, by wszystko, co mają do przekazania, zawrzeć w swoich dziełach. Różewiczowi nie chodziło o popadanie w skrajności (Nikifor był niemową), raczej o zachowywanie powściągliwości w tworzeniu obszernego komentarza do własnych prac, który, jego zdaniem, nierzadko służy przysłonieniu ich miernoty[26]. Różewicz, ze swojej pisarskiej perspektywy uważał, że malarstwo jest milczącą poezją. Podobnie uważał Nowosielski – do malarstwa nie powinno się podchodzić w sposób dyskursywny – to znaczy nie powinno się zadawać mu pytań, ale próbować się z nim identyfikować – dlatego

25 K. Rogulski, *Malarstwo pokorne. Po raz dwudziesty Pietrzak*, „Kierunki" 1967, nr 48, s. 1 i 8.

26 *Rozmowa Tadeusza Różewicza*…, s. 426.

jest ono działaniem na poziomie doświadczenia mistycznego. I chyba z chęci partycypowania w takim milczącym misterium wyrastały pytania zadawane przez Różewicza samemu sobie: „Czemu nie zostałeś poetą niemową?”[27].

Bibliografia podmiotowa:

Nowosielski J., *Listy i zapomniane wywiady*, oprac. K. Czerni, Kraków 2015.

Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, zeb. K. Czerni, Kraków 2012.

Bibliografia przedmiotowa:

Alighieri D., *Boska komedia*, tłum. A. Świderska, Kęty 1999.

Camelot P.-Th., *Éphèse et Chlcédoine*, Paris 1962.

Davis E., *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji,* tłum. J. Kierul, Poznań 2002.

Ewangelie i Dzieje Apostolskie w przekładzie polskim Jakuba Wujka, Kraków 1939.

Hermetica. Traktat jedenasty [w:] *Corpus Hermeticum*, tłum. B.P. Copenhaver, Cambridge 1992.

Kajzar H., *Villa dei Misteri*, „Dialog” 1977, nr 9.

Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka S.J., Kraków 1962.

Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.

Rogulski K., *Malarstwo pokorne. Po raz dwudziesty Pietrzak* , „Kierunki” 1967, nr 48.

Róża [w:] J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej*, Kielce 2007.

Różewicz i przyjaciele, Drugi Program Polskiego Radia, 10 października 2011, http://www.polskieradio.pl/24/290/Artykul/457204,Rozewicz-i-przyjaciele [dostęp: 21.11.2015].

27 Tamże.

Wiśniewska M., *Odblaski* sacrum *w liminalnych doświadczeniach bohaterów Helmuta Kajzara*, „Przegląd Religioznawczy" 2012, nr 4.

Józef Maria Ruszar

Akademia Ignatianum

Niemożliwe odpuszczenie grzechów

Biel Tadeusza Różewicza z tomu *Nic w płaszczu Prospera* [1963]

Biel z tomu *Nic w płaszczu Prospera* jest krótkim tekstem bez interpunkcji[1], nawiązującym przekornie i dramatycznie zarazem do motywu biblijnego (Sługa Jahwe z Izajasza oraz wywyższenia Baranka Bożego z *Apokalipsy św. Jana*), a także malarskiego – *Adoracja Mistycznego Baranka* Huberta i Jana van Eycków (tak zwany Ołtarz Gandawski, 1432), choć w przypadku tego wiersza trudno mówić o ekfrazie.

1. Biały baranek
2. uciekł schował się w szafie
3. beczy
4. z chorągiewką wbitą w oko
5. krew tryska
6. z rozdartego pyszczka

7. czarnymi płynie rzekami

8. związali baranka
9. udusili baranka
10. ze skóry obłupili
11. kości mu policzyli
12. zęby mu wybili
13. wrzucili do dołu
14. kloacznego
15. baranka nienarodzonego

---

1 Jeden raz jej ekwiwalentem jest duża litera – inicjał wiersza. Należy zaznaczyć, że wiersz ten, opublikowany z początkiem lat 60. nie ma nic wspólnego z jeszcze krótszym tekstem *** [*biel się nie smuci*] z tomu *Wyjście*.

16. oszukali baranka
17. opluli baranka
18. skazali baranka
19. powiesili baranka
20. pogardą okryli
21. śmiechem przebili
22. kłamstwem nakarmili

23. białego baranka
24. który gładził
25. grzechy tego świata

26. baranek leży
27. na sekcyjnym stole
28. przystrojony zielenią
29. nadziany nadzieją
30. wkoło siedzą kupki nieczystości
31. w białych pióropuszach
32. którymi porusza
33. wiatr dziejów

Budowa tekstu a sugerowana hierarchia znaczeń

Wiersz składa się z sześciu nierównych części, które dalej nazywać będziemy skupieniami. Cztery z nich przypominają regularne strofy od sześciu do ośmiu wersów. Na tym tle wyróżniają się dwa wyjątki: pojedynczy wers siódmy oraz trzywersowe skupienie (w. 23–25), co wolno uważać za rodzaj podkreślenia czy też próbę zwrócenia uwagi na specjalne znaczenie sensów w nich zawartych. Wyodrębnienie pojedynczego wersu światłem między wierszami, identycznym jak w przypadku oddzielenia strof, jest niezwykle ważne. W wierszu „różewiczowskim" tego rodzaju graficzne sygnały są równie znaczące jak słowa, frazy, zdania, przerzutnie lub duże litery pojawiające się mimo braku znaków interpunkcyjnych. Sygnał jest więc istotny i wyraźny, ale jednocześnie niejednoznaczny. Czy chodzi o podkreślenie ważności frazy, jakiejś unikalnej odrębności niejasnego obrazu, ale kluczowego dla właściwego zrozumienia całego utworu? A może jest to specyficzne zawieszenie głosu? Tylko – jeśli chodzi o ciszę – to czego jest znakiem? Odpowiedź zależy od całościowej interpretacji wiersza.

Bez względu na natychmiastowe rozpoznanie znaczenia tego zabiegu (albo brak takiego rozpoznania) wyodrębnienie siódmego wersu podnosi go do rangi osobnego skupienia i wzmaga uwagę czytelnika. Ciągle jednak, w świetle sensów zawartych w dotychczasowych wersach (odczytywanych linearnie), nie jest jasne, dlaczego baranek – dotychczas tylko poraniony – miałby znaleźć się w wodach rzek i to c z a r n y c h, skoro nic nie wiadomo o jego śmierci. Nie jest też jasne, dlaczego rzeki miałyby taki kolor, chyba że jest to sygnał zwiastujący śmierć baranka i przebywaniu w czymś w rodzaju greckich zaświatów. Obraz byłby koherentny, ponieważ czerń wód upoważnia do skojarzeń z rzekami mitologicznego Podziemia. Ale przy takim założeniu przechodzimy od scenki współczesnej do obrazów mitologicznych, a ta część wiersza odnosi się do teraźniejszości, stąd wątpliwość interpretacyjna, mimo że Tadeusz Różewicz nie stroni od tego rodzaju przywołań[2].

Niemniej warto zauważyć, że skoro mowa o śmierci jako końcu „białego baranka" i to końcu haniebnym, a może tylko smutnym, to starogrecka nazwa Styksu bierze się od słowa oznaczającego „Nienawiść", a pozostałe cztery rzeki greckich zaświatów też noszą tragiczne i groźne imiona, jak: Kokytos („Oskarżony"), Acheron („Lament"), Pyriflegaton („Palący jak ogień") i jedynie Lete („Zapomnienie") spowija bardziej współczująca aura znaczeniowa.

Jeśli więc przyjmiemy, że mamy do czynienia z aluzją do greckiej mitologii, to współczesny Styks, do którego wysłano „białego baranka", należy rozpatrywać w straszliwym kontekście nienawiści. A mamy prawo przypuszczać, że biel jest znakiem niewinności! Niejasny sens tego obrazu, tak mocno podkreślonego, zostanie objawiony dopiero pod koniec następnego skupienia, kiedy poeta dopowie, że „czarne rzeki" są metaforą kloacznego dołu lub też synonimem kanalizacji (w. 13–15). Elegancką mitologiczną aluzję zastępuje nierzadki u Różewicza weryzm. Obraz zostanie poprzedzony opisem kolejnej serii tortur (w. 8–12), kontynuowanym w czwartej części wiersza (w. 16–22), a samo miejsce związane ze zwyczajowym końcem płodu po aborcji. Ta brutalna dosłowność nie

[2] Marginalnym argumentem jest obecność wierszy w twórczości Różewicza, w których tytułach pojawiają się: Acheront lub Acheron i jego polski odpowiednik – Lament, zob. *Acheron w samo południe* (TT [1968]) i *Lament* (Nie [1947]), a ten ostatni niewątpliwie należy do najważniejszych i najczęściej przywoływanych wierszy poety.

zaprzecza jednak metaforycznemu znaczeniu cytowanych wersów i jest rozpoznanym rysem w twórczości poety.

W segmentacji wiersza uczestniczy też wielka litera inicjalna, niekonieczna w tak zwanym „wierszu różewiczowskim". Jej jednorazowe użycie powoduje, że cały wiersz można potraktować jako jedno długie zdanie złożone, a podział na skupienia pełni funkcję sygnałów początku jednostek podrzędnych semantycznie.

Ponieważ w pierwszym skupieniu (w. 1–3) granice jednostek składniowych nie pokrywają się z granicami wersów, tworzą rodzaj przerzutni, a jednocześnie powodują podwójną przynależność niektórych słów, oddziałujących na sens ościennych wyrazów wprzód i wstecz. Dlatego wyraz „beczy" z wersu trzeciego oddziałuje jednocześnie na wersy poprzedzający i następujący, spełniając rolę łącznika między wersem drugim („uciekł schował się w szafie") oraz wersem czwartym („z chorągiewką wbitą w oko"), a „uciekł" z wersu drugiego semantycznie należy również do wersu pierwszego („Biały baranek"). Zasadniczo ten sposób graficznego wpływania na sensy zawarte w wierszu ograniczają się do pierwszego skupienia i wydaje się, że służą uzyskaniu wieloznaczności inicjalnej sytuacji.

W pozostałych segmentach wersy pokrywają się z frazami, przez co ich znaczenie wydaje się bardziej jednoznaczne i łatwiej uchwytne. Ta lokalna regularność została tylko raz naruszona, co wydaje się znaczące. Wers czternasty ze słowem „kloacznego" należy uznać za przerzutnię z poprzedniego wersu „wrzucili do dołu". Dzięki temu dookreśleniu wers poprzedni (w. 13) zyskuje na znaczeniu, a przerzutnia służy efektowi zaskoczenia przez doprecyzowanie obrazu po znaczącej pauzie. Dla interpretacji wiersza jako całości nie jest też bez znaczenia, że efekt zawieszenia głosu oraz retardacji dopowiedzeń w obu wypadkach dotyczy tego samego obrazu (w. 7 jako osobne skupienie oraz w. 13–14). „Dół kloaczny" bowiem objaśnia znaczenie zagadkowego, a wyodrębnionego wersu siódmego, którego jest synonimem, o czym była już mowa.

Ten wyrazisty gest autora jest jasną instrukcją dotycząca sposobu lektury. W pierwszym wypadku (w. 7) chodzi o to, abyśmy poczuli się zdezorientowani i wytrąceni z równowagi i – być może – nawet przerywali lekturę, próbując odgadnąć znaczenie niejasnego obrazu, którego sens nie wynika bezpośrednio z dotychczas przeczytanego fragmentu wiersza. A w drugiej nieregularności (w. 13–14) chodzi o wskazanie, by zwrócić uwagę na tak podkreślone dopowiedzenie i nie pominąć

go, skoro jest ono wyjaśnieniem zagadki wersu siódmego. A zagadek i niejasności jest tu więcej, poczynając od tytułu wiersza, który sam z siebie jest wieloznaczny i dopiero całościowa interpretacja utworu może sugerować jego niepewny sens.

Przyjmując ważność podziału na skupienia jako jedynego wyróżnika segmentacji tekstu, uznać też musimy wyjątkowość piątego skupienia, czyli wersów od dwudziestego trzeciego do dwudziestego piątego.

Intertekstualność i transpozycja tematu a ruch i czas

Tekst nawiązuje do centralnej sceny Ołtarza Gandawskiego, a ściślej, do jednej z dwóch, bo nastawa ołtarzowa składa się z dwóch horyzontalnie zakomponowanych szeregów obrazów. *Adoracja Mistycznego Baranka* jest główną tablicą dolnej sekwencji[3]. Kardynalnym tematem dzieła van Eycków jest odkupienie ludzkości przez ofiarę Chrystusa, a wiersz Tadeusza Różewicza jest transpozycją tego tematu w czasy obecne[4]. W tym miejscu warto zauważyć, że ekfrastyczność wierszy Różewicza była wielokrotnie podkreślana, a sam autor nie wypierał się swoich twórczych związków z malarstwem, a także z historią sztuki jako swoim formalnym wykształceniem[5]. Przeciwnie, inspiracja średniowiecznym retabulum ołtarzowym nie jest wyjątkiem w twórczości Różewicza, wziąwszy pod uwagą na przykład wiersz *Róża* (z tomu *Wiersze 1971–1976*), będącym ekfrazą i interpretacją Ołtarza z Isenheim[6].

Przy transpozycji tematu malarskiego musimy wziąć pod uwagę nie tylko zmianę treści wynikającą z różnic w mentalności epok, ale także

---

3 Na temat dzieła zob. R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, tłum. E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 1975, a przede wszystkim: A. Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2. *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 222–230.

4 Na temat transpozycji tematu patrz: S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, rozdz. VI. *Kulturowa transpozycja tematyczna*, s. 338–362.

5 Na pytanie Kazimierza Brauna o wpływ malarstwa na swoją twórczość poeta przyznaje, że „pół życia świadomego, pół życia pisarza spędziłem w muzeach sztuki" (JT 118).

6 Ostatnio interpretacji tego utworu dokonała Katarzyna Szewczyk-Haake, *Kolce Grünewalda. „Róża" i ołtarz z Isenheim*, „Teksty Drugie" 2015, nr 4.

odmienność formalną, czyli fakt, że mamy do czynienia z tekstem, a nie malowidłem („z treścią literacką", jakby powiedział Roman Ingarden)[7]. W szczególności chodzi o różnice dotyczące funkcjonowania czasu w sztuce, to znaczy momentalnością malarstwa i czasowością literatury. Oczywiście, Ołtarz Gandawski, składający się z wielu tablic (na dodatek ruchomych!), także ma swoją dynamikę oglądu i próbuje opowiedzieć sekwencję wydarzeń, ale i tak umożliwia odbiorcy różną kolejność odczytań. Natomiast wiersz swą linearnością narzuca porządek czytania, choć – jak wynika z zastosowanej techniki „miejsc zagadkowych" – może wymuszać powroty w lekturze czy też intelektualne wypady w przód.

Tak czy inaczej wiersz Różewicza nie jest łatwy do interpretacji w „pierwszym czytaniu" i wymaga od czytelnika namysłu przy rozwiązywaniu swego rodzaju rebusów, na które składają się zarówno intertekstualności literackie, jak i malarskie oraz aluzje do współczesnej rzeczywistości pozaliterackiej.

Czas związany jest także z ruchem, który w wierszu umożliwia akcję, kiedy w obrazie mamy do czynienia z przedstawieniem statycznym, choć przywoływany średniowieczny twórca poniekąd ucieka przed tym przymusem, stosując zestaw różnych obrazów przedstawiających historię świętą[8]. Stąd w wierszu *Biel* autor miał możliwość przedstawienia akcji, a także splotów kilku akcji, niekoniecznie opowiedzianych linearnie. Dlatego tak ważne w interpretacji jest zwrócenie uwagi na zastosowany czas gramatyczny w wierszu. Uznać więc należy, że operowanie czasem przeszłym i teraźniejszym należy do istotnych wskazówek interpretacyjnych.

---

7 R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960; tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966. Na temat czasowości patrz: S. Dąbrowski, *Roman Ingarden o perspektywie czasowej w konkretyzacji dzieła literackiego. Próba uważnej lektury*, „Pamiętnik Literacki" LXXVII, 1986, z. 2, s. 161–178 (za: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n2/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n2-s161-178/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n2-s161-178.pdf [dostęp: 19.04.2016]). Por. też inne teksty niniejszego tomu.

8 Bywa, że obraz zawiera kilka scen, niczym komiks, ale nie jest to przypadek Ołtarza Gandawskiego.

Kontekst religijny (biblijny i liturgiczny)

Początek wiersza (w. 1–6) podkreśla słabość, a raczej bezsilność „białego baranka", którego – do pewnego stopnia – mamy prawo utożsamiać z Barankiem Bożym. Chyba jednak nie całkowicie, skoro użyte sceny bliższe są cukrowemu barankowi z wielkanocnego stołu niż dostojnemu przedmiotowi uwielbienia z obrazu *Adoracja Mistycznego Baranka* lub wysławianego w katolickiej liturgii. Na takie skojarzenia wpływa też chorągiewka, nieobecna w przedstawieniu malarskim van Eycków. Tytułowa biel, podobnie jak kolor samego baranka, postulują niewinność, choć niekoniecznie w połączeniu z niemocą, skoro biel sama w sobie nie nosi znamion bezsilności (na przykład w Biblii), a sugeruje ją tylko kontekst wiersza. Również reakcja na zranienie jest sugestią bierności i bezradności, co podkreśla zachowanie bohatera utworu, poniekąd dziecinne, skoro „chowa się w szafie".

Konfrontując inicjalny opis sytuacji z przywołanym później obrazem biblijnego Sługi Jahwe, który jest dorosłym i świadomym mężczyzną, zauważmy, że początkowa scena wiersza sugeruje, że mamy do czynienia z dzieckiem, co zresztą koresponduje z opisem baranka paschalnego, złożonego w ofierze przez Izraelitów w przeddzień ucieczki z Egiptu, a który miał być „jednoroczny"[9].

Zauważmy, że w trzecim i czwartym skupieniu fizyczne i moralne maltretowanie niewinnego nawiązuje do biblijnych opisów mordowania Sługi Jahwe w Starym Testamencie[10], które tradycyjnie odnosi

9 Idea baranka jako ofiary odkupicielskiej pojawia się w Księdze Wyjścia, kiedy to Izraelici spożywają go jako ofiarę przed ucieczką z Egiptu. Mojżesz nakazuje także (ustalając jednocześnie przepisy rytualne), aby jego krwią oznaczyć drzwi mieszkań Narodu Wybranego, który to znak uchroni ich przed ostatnią plagą (czyli śmiercią pierworodnych) zesłaną na Egipcjan: „Baranek będzie bez skazy, samiec, jednoroczny; wziąć możecie jagnię albo koźlę. Będziecie go strzec aż do czternastego dnia tego miesiąca, a wtedy zabije go całe zgromadzenie Izraela o zmierzchu. I wezmą krew baranka, i pokropią nią odrzwia i progi domu, w którym będą go spożywać. I tej samej nocy spożyją mięso pieczone w ogniu, spożyją je z chlebem niekwaszonym i gorzkimi ziołami" (Wyj 12,5–8).

10 „Któż uwierzy temu, cośmy usłyszeli? Na kimże się ramię Pańskie objawiło? On wyrósł przed nami jak młode drzewo i jakby korzeń z wyschniętej ziemi. Nie miał On wdzięku ani też blasku, aby na Niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał. Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi, Mąż boleści, oswojony z cierpieniem, jak ktoś, przed kim się twarze zakrywa, wzgardzony tak, iż mieliśmy Go za

się do Męki Pańskiej, a także do ewangelicznych opisów znęcania się nad pojmanym i skazanym na śmierć Jezusem. Cytaty i paracytaty biblijne są wyraźne: „związali baranka" (J 18,12), „kości mu policzyli" (Ps 22,17–18), „opluli baranka" (Mk 10,33–34; Łk 18,32), „powiesili baranka" (PwtP 21,22–23), „pogardą okryli" (Ps 22,7–8; Mk 9,12), „śmiechem przebili" (Ps 44,14–17), „kłamstwem nakarmili" (Iz 59,3–4)[11]. W skupie-

nic. Lecz On się obarczył naszym cierpieniem, On dźwigał nasze boleści, a myśmy Go za skazańca uznali, chłostanego przez Boga i zdeptanego. Lecz On był przebity za nasze grzechy, zdruzgotany za nasze winy. Spadła Nań chłosta zbawienna dla nas, a w Jego ranach jest nasze zdrowie. Wszyscyśmy pobłądzili jak owce, każdy z nas się obrócił ku własnej drodze, a Pan zwalił na Niego winy nas wszystkich. Dręczono Go, lecz sam się dał gnębić, nawet nie otworzył ust swoich. Jak baranek na rzeź prowadzony, jak owca niema wobec strzygących ją, tak On nie otworzył ust swoich. Po udręce i sądzie został usunięty; a kto się przejmuje Jego losem? Tak! Zgładzono Go z krainy żyjących; za grzechy mego ludu został zbity na śmierć. Grób Mu wyznaczono między bezbożnymi, i w śmierci swej był [na równi] z bogaczem, chociaż nikomu nie wyrządził krzywdy i w Jego ustach kłamstwo nie postało. Spodobało się Panu zmiażdżyć Go cierpieniem. Jeśli On wyda swe życie na ofiarę za grzechy, ujrzy potomstwo, dni swe przedłuży, a wola Pańska spełni się przez Niego. Po udrękach swej duszy, ujrzy światło i nim się nasyci. Zacny mój Sługa usprawiedliwi wielu, ich nieprawości On sam dźwigać będzie. Dlatego w nagrodę przydzielę Mu tłumy, i posiądzie możnych jako zdobycz, za to, że Siebie na śmierć ofiarował i policzony został pomiędzy przestępców. A On poniósł grzechy wielu, i oręduje za przestępcami" (Iz 53,1–12).

[11] „Wówczas kohorta oraz trybun razem ze strażnikami żydowskimi pojmali Jezusa, związali Go i zaprowadzili najpierw do Annasza" (J 18,12–13). „Przebodli ręce i nogi moje, policzyć mogę wszystkie moje kości" (Ps 22,18). „I będą z Niego szydzić, oplują Go, ubiczują i zabiją, a po trzech dniach zmartwychwstanie" (Mk 10,37). „Zostanie wydany w ręce pogan, będzie wyszydzony, zelżony i opluty; ubiczują Go i zabiją, a trzeciego dnia zmartwychwstanie" (Łk 18,32–33). „Jeśli ktoś popełni zbrodnię podlegającą karze śmierci, zostanie stracony i powiesisz go na drzewie – trup nie będzie wisiał na drzewie przez noc, lecz tegoż dnia musisz go pogrzebać. Bo wiszący jest przeklęty przez Boga. Nie zanieczyścisz swej ziemi, danej ci przez Pana, Boga twego, w posiadanie" (PP 21,22–23). „Ja zaś jestem robak, a nie człowiek, pośmiewisko ludzkie i wzgardzony u ludu. Szydzą ze mnie wszyscy, którzy na mnie patrzą, rozwierają wargi, potrząsają głową: Zaufał Panu, niechże go wyzwoli, niechże go wyrwie, jeśli go miłuje" (Ps 22,7–9). „Rzekł im w odpowiedzi: Istotnie, Eliasz przyjdzie najpierw i naprawi wszystko. Ale jak jest napisane o Synu Człowieczym? Ma On wiele cierpieć i być wzgardzonym. Otóż mówię wam: Eliasz już przyszedł i uczynili mu tak, jak chcieli, jak o nim jest napisane" (Mk 9,12–13). „Wystawiłeś nas na wzgardę sąsiadom, na śmiech i urąganie naszego otoczenia. Uczyniłeś nas przedmiotem przysłowia wśród pogan, ludy potrząsają głową nad nami. Wciąż

niu trzecim i piątym poeta naśladuje także rytm wypowiedzi biblijnej, charakteryzującej się skłonnością do paraleli składniowej. Rytm ten podkreśla związki znaczeniowe wiersza i ich religijne pochodzenie.

Wiersz został utkany z określeń biblijnych i że nie jest to przypadkowe podobieństwo, lecz przemyślany dobór, dowodzi piąta (szczególnie wyróżniona) część wiersza, w której *explicite* przywołuje się liturgiczne określenie Odkupiciela, pochodzące z Ewangelii św. Jana[12]. Zmiana jest jednak znamienna. Ewangeliczno-liturgiczny „Baranek Boży, który gładzi grzechy świata" zostaje „białym barankiem / który gładził / grzechy świata". Zamiana czasów z teraźniejszego na przeszły wskazuje na zakończenie misji lub jej zaprzestanie – tak czy inaczej nieobecność we współczesnym świecie. Wprawdzie – przy pomocy użytego koloru – pozostaje podkreślona niewinność Sługi Jahwe i Jezusa, o jakiej mowa w Biblii[13], a także został przywołany najwcześniejszy symbol judaizmu, czyli ofiara z Księgi Wyjścia, kiedy Izraelici przygotowują się do ucieczki z Egiptu (pamiętajmy, że miał to być baranek bez skazy), ale jednocześnie silnie zaprzeczona została zbawcza moc niewinnej ofiary i poeta opuszcza istotne dookreślenie, jakim jest słowo „Boży". Nie jest to przypadek w twórczości Różewicza. Motyw cierpienia i męki, które tracą zbawczą moc, pojawia się już we wczesnych tomach poety:

---

przede mną jest moja zniewaga i wstyd mi twarz okrywa, na głos miotającego obelgi i szyderstwa, wobec wroga i mściciela" (Ps 44,11–17). „Bo krwią splamione są wasze dłonie, a palce wasze – zbrodnią. Wasze wargi wypowiadają kłamstwa, a przewrotności szepce wasz język. Nikt nie skarży się do sądu według słuszności i nikt tam szczerze sprawy nie dochodzi: byleby się oprzeć na fałszu i powiedzieć kłamstwo, byle uknuć podstęp i spłodzić niegodziwość" (Iz 59,3–4).

12 „Działo się to w Betanii, po drugiej stronie Jordanu, gdzie Jan udzielał chrztu. Nazajutrz zobaczył Jezusa, nadchodzącego ku niemu, i rzekł: Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata" (J 1,28–29). „Nazajutrz Jan znowu stał w tym miejscu wraz z dwoma swoimi uczniami i gdy zobaczył przechodzącego Jezusa, rzekł: Oto Baranek Boży" (J 1,35–36).

13 „Oto Ty masz upodobanie w ukrytej prawdzie, naucz mnie tajników mądrości. Pokrop mnie hizopem, a stanę się czysty, obmyj mnie, a nad śnieg wybieleję" (Ps 51,8–9). „Zaprawiajcie się w dobrem! Troszczcie się o sprawiedliwość, wspomagajcie uciśnionego, oddajcie słuszność sierocie, w obronie wdowy stawajcie! Chodźcie i spór ze Mną wiedźcie! – mówi Pan. Choćby wasze grzechy były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją; choćby czerwone jak purpura, staną się jak wełna" (Iz 1,17–18).

widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni
(*Ocalony* z tomu *Niepokój* [1947])

lub:

widziałem wojnę
na ziemi i niebie
ludzi na krzyżach
którzy nie zbawiali
(*Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)* z tomu *Srebrny Kłos* [1954]).

I tym razem sugestia jest dość wyraźna: chrześcijański Baranek Boży nie może posiadać mocy zbawczej, skoro go nie ma, bo się… nie narodził. Ta realistyczna logika zastosowana do mistycznej sytuacji niepokoi weryzmem obrazu aborcji, której sens wydaje się metaforą sytuacji współczesnego człowieka: oto jak samemu można pozbawić się możliwości zbawienia. Jest to inna – wydaje się, że „uwspółcześniona" – wersja sytuacji ewangelicznej: zabójstwo Odkupiciela ma miejsce p r z e d Jego narodzeniem i dlatego zbawienie nie jest możliwe. A mówiąc językiem teologii biblijnej, skoro nie ma Wcielenia, nie może też dojść do Odkupienia i tylko element męki nie został pominięty[14]. Męki – jak się dowiadujemy – bezowocnej.

Wyraźna reinterpretacja biblijnego wzorca jest jednocześnie dość przewrotną interpretacją nietzscheańskiej idei „śmierci Boga": owszem, ludzie są zabójcami Boga, jak twierdził niemiecki filozof, ale do morderstwa dochodzi wcześniej, niż ma to miejsce w *Tako rzecze Zaratustra*. Bogu nie daje się szansy na działanie. Także zbawcze.

Klęska w miejsce tryumfu

Zakończenie wiersza (ostatnie skupienie) przynosi kolejną aluzję do dzieła van Eycków, jeszcze bardziej widoczną niż wstępne napomknienie,

14 Rzecz wcale nie jest paradoksalna, ponieważ Wcielenie nastąpiło, ale zostało zlikwidowane przed Narodzeniem – sytuacja, której opowieść biblijna nie mogła sobie wyobrazić w ówczesnym stanie kulturowym (dowodem próba Heroda, czyli tak zwanej rzezi niewiniątek).

mimo że nie mamy do czynienia z ekfrazą. Po raz kolejny też następuje zmiana form czasowników, a tym samym czasu akcji. W dwóch pierwszych skupieniach autor używa czasu teraźniejszego, sugerując naoczną relację z wydarzeń albo jednoczesność akcji i opisu. Znajdujemy się więc we współczesności, po czym cofamy się do jakichś działań uprzednich, sygnalizowanych czasem przeszłym w skupieniach od trzeciego do piątego. Sytuacja z finalnej, szóstej części, znowu opowiedziana została w czasie teraźniejszym, przy czym wydaje się, że główną funkcją zmiany jest zaznaczenie nie tyle uprzedniości działań, co zmiany trybów z niedokonanego na dokonany. Jednocześnie powracamy ze świata opowiedzianego językiem Biblii do współczesności, ale wizja Różewicza, mimo powtórzenia głównej kompozycji dolnej tablicy Ołtarza Gandawskiego, jest estetycznym, etycznym i metafizycznym zaprzeczeniem pierwowzoru. Transpozycja tematu ukazała przepaść między czasem przeszłym a czasem teraźniejszym, w którym nastąpił zanik eschatologicznej nadziei.

Van Eyckowie przedstawili Baranka Bożego na ołtarzu, a z jego piersi wypływa krew do złotego kielicha, aby podkreślić jej zbawczą bezcenność. W ten sposób połączone zostały obrazy z Apokalipsy św. Jana z katolicką liturgią. Wokół ołtarza, na zielonej łące, malarze zgrupowali różne kręgi adorujące, zgodnie z Apokalipsą oraz tytułem obrazu. Są to: aniołowie w modlitewnych gestach, żydzi i poganie (z wybijającym się Wergiliuszem, uważanym w średniowieczu za kogoś w rodzaju protochrześcijanina), apostołowie, święci i papieże, a także męczennicy i męczennice, nad którymi unoszą się palmy – symbole ich męczeńskiej chwały. Innymi słowy, jest to tryumf Baranka w czasach ostatecznych – przedstawienie zgodne z apokaliptyczną wizją św. Jana:

> A jeden ze Starców odezwał się do mnie tymi słowami: Ci przyodziani w białe szaty kim są i skąd przybyli? I powiedziałem do niego: Panie, ty wiesz. I rzekł do mnie: To ci, którzy przychodzą z wielkiego ucisku i opłukali swe szaty, i w krwi Baranka je wybielili (Ap 7,13–14).

Dodajmy, że w Apokalipsie św. Jana pojawia się jeszcze kilka innych obrazów zwycięskiego Baranka stojącego na górze Syjon i otwierającego pieczęcie (w rozdziałach: 5, 6, 14 i 17).

Apokalipsa Tadeusza Różewicza ma odmienny charakter: rozgrywa się nie wokół dziękczynnego ołtarza, ale dookoła „sekcyjnego stołu", a zamiast świętych, zbierają się mordercy baranka – zbrodniarze

nazwani „kupkami nieczystości" (co jest prawdopodobnie aluzją do biblijnego określenia ludzi mających styczność z trupem)[15]. Pojawia się też makabryczny żart słowny z pojęcia nadziei (nadzieja jawi się jako nadzienie, w. 29) oraz pogardliwe określenia wobec współczesnych ludzi – adoratorów przyrównanych do odchodów. Zasugerowany zostaje także zanik wewnątrzsterowności człowieka, poddanego zewnętrznym wpływom historii, z aluzją do znanej metafory „wiatr historii", często przywoływanej w XX wieku dla podkreślenia patosu ludzkiego wysiłku zmieniania świata (czyli komunistycznej rewolucji). Najbardziej znanym utworem literackim, w którym zawarto pochwałę zwycięskiego podmuchu dziejów jest zakończenie wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Ballada o trzęsących się portkach* (1953):

GDY WIEJE WIATR HISTORII,
LUDZIOM JAK PIĘKNYM PTAKOM
ROSNĄ SKRZYDŁA, NATOMIAST
TRZĘSĄ SIĘ PORTKI PĘTAKOM[16]

Nie jest pewne, czy Różewicz czyni aluzję do „wiatru historii", rozumianego jako marksistowskie „żelazne prawo procesu dziejowego". Z kontekstu wnioskować można, że raczej mowa o ubezwłasnowolnieniu współczesnego człowieka i jego dobrowolnej rezygnacji z wolności w ramach szerszego zjawiska, jakim jest panegoizm.

Mitologia chrześcijańska i religioznawstwo

Pewnie nie zwróciłbym szczególnej uwagi na wiersz *Biel*, gdyby nie pewien lewicowy działacz na rzecz aborcji i uczony filolog w jednej

15 „Podobnie będzie przez siedem dni nieczysty, kto w otwartym polu dotknie zabitego mieczem, zmarłego, kości ludzkich albo grobu" (Lb 9,16). „Mają oni przestrzegać mych praw i moich nakazów we wszystkie moje święta i zachowywać moje szabaty. Nie będą się zbliżać do zwłok ludzkich, aby się nie narazić na nieczystość; tylko przy ojcu i matce, przy bracie i siostrze niezamężnej wolno im się narazić na nieczystość. A po jego oczyszczeniu ma się liczyć mu jeszcze siedem dni" (Ez 36,16–18).

16 K.I. Gałczyński, *Portret muzy*, Warszawa 2014, s. 786.

osobie, który uznał utwór za dowód na rzecz „bluźnierstwa wobec mitologii chrześcijańskiej”[17].

Nie można zaprzeczyć, że w przypadku lektury wierszy tematycznie związanych z kwestiami religijnymi stosowanie metod religioznawczych jest uprawnione, a więc metody badań i pojęcia religioznawcze można zastosować także do wiersza Różewicza. Należy ich jednak używać zgodnie z normami obowiązującymi w tych dziedzinach. Otóż z tego punktu widzenia tekst dwudziestowiecznego poety należałoby czytać tak, jak na przykład *Teogonię* Hezjoda[18], objaśniającą genezę praktyk kultowych oraz rozwój kultury. Jak wiemy, periodyzacyjna pasja Hezjoda prowadzi go do schematu pięciu pokoleń, czyli historii jako nieustannej degradacji. Przywołanie starożytnego poety o tyle jest uzasadnione, że pesymizm dziejowy wydaje się wspólną cechą obu poetów. Tyle że Różewicz skupia się na aktualnym złu świata, bez podkreślania, że kiedyś istniał jakiś „wiek złoty”. Dodatkowym podobieństwem jest także okoliczność, że obaj twórcy piszą w opozycji do obowiązujących wyobrażeń religijnych i zastanej tradycji literackiej. Hezjod przeciwstawia się w swoim dziele obrazowi boskiego świata, jaki został narzucony przez heroiczne poematy Homera, a religijny bunt Różewicza skierowany jest przeciwko idei boskości rozumianej jako emanacja osobowej i zbawczej mocy[19].

Przy uznaniu zasadności takiej paraleli wiersz Różewicza byłby rodzajem mitu etiologicznego (greckie *aition* – przyczyna), objaśniającego aktualny stan rzeczy przez opowieść o pierwotnych przyczynach, z wykorzystaniem kombinacji stałych motywów istniejących w tradycji. Klasyczne już stwierdzenia Mircei Eliadego[20], traktujące mit jako

17 T. Żukowski, *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2013.

18 Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)* [w:] tegoż, *Narodziny bogów (Theogonia). Prace i dni. Tarcza*, wstęp, oprac., tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 31–58.

19 Dotyczy to zwłaszcza wierszy z pierwszych tomów, jak *Niepokój*, o czym piszę w szkicach: *Różewicz. Ewangelia według Kaina* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 125–156 oraz *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 197–223.

20 M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, oprac. B. Kupis, Warszawa 1966; tenże, *Sacrum, mit, historia*, wyb., wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

symboliczną opowieść o początku, dają się zastosować także do wiersza *Biel*, jeśli jego zawartość potraktujemy jako rewizję dotychczasowego dominującego mitu i wyjaśnienie przyczyn oraz okoliczności narodzin nowej ery. Ten rodzaj religioznawczego podejścia prowadzi do pytania o to, jak doszło do kulturowej sytuacji, opisanej w ostatniej strofie? Odpowiedź nie jest zbyt skomplikowana.

Ustaliliśmy już wcześniej (i takie jest też przekonanie Żukowskiego), że autor, odwołując się do znanego wzorca malarskiego (*Adoracja Mistycznego Baranka*), używa biblijnych motywów ofiarniczych, takich jak: baranek jako żertwa ofiarnicza z Księgi Wyjścia, Sługa Jahwe z Księgi Izajasza, zwycięski Baranek Eucharystyczny z Apokalipsy św. Jana oraz opowieści ewangelistów o Męce Pańskiej (czyli elementów wziętych z „mitologii hebrajskiej" oraz „mitologii chrześcijańskiej" – stosując terminologię Tomasza Żukowskiego). Różewicz buduje wiersz wyjaśniający przyczyny aktualnego stanu kultury i sytuacji egzystencjalnej człowieka współczesnego. W tym celu wprowadza nowy element do zastanych symboli i „opowieści mitologicznych" w postaci „obrzędu aborcji", która jawi się jako nowa forma śmierci boga („ofiary z boga"). Jest to ofiara dokonująca się na nowym typie ołtarza, czyli wokół „stołu sekcyjnego". Innowacyjna „praktyka kultowa" zastępuje dotychczasowe formy kultu i skutkuje nowym rodzajem chwały człowieka (stąd „pióropusze").

W tym – formalnym – sensie, zgodnie z zasadami religioznawstwa, narracja wiersza *Biel* jest etiologicznym wyjaśnieniem nowego świata „po śmierci Boga / boga" i przedstawieniem nowej „żertwy ofiarniczej", jaką jest spędzanie płodu. Oto doświadczamy narodzin nowej religii i nowego kultu, który został oparty na składaniu ofiar z ludzi. Można uznać, że jest to opis uzupełniający odpowiednie sceny z *Tako rzecze Zaratustra* lub też konkurujący z nietzscheańską wizją „śmierci Boga". Stosując kategorie religioznawcze, wiersz Różewicza można uznać za klasyczny mit etiologiczny, który próbuje wyjaśnić, dlaczego zniknęła możliwość „zgładzenia grzechów świata" przez niewinną ofiarę (hebrajskiego „baranka" lub ewangelicznego „Baranka Bożego"). Dlaczego wyczerpała się jego moc, która przecież ratowała pierworodnych Izraela w Egipcie, a chrześcijanom gwarantowała życie wieczne?

Ułomność nowej mitycznej narracji (jako narracji mitycznej właśnie) polega na tym, że nie posiada ona mocy zbawczej,

jakiej oczekuje się od mitu, a którą posiadał mit wcześniejszy. Tym samym ofiara straciła sens, a cierpienie – w nowej wersji wyjaśniającej – stało się niewytłumaczalne. Wydaje się ponadto, że trudno doszukać się w tekście afirmacji nowego stanu rzeczy, na co mogą wskazywać określenia typu „kupki nieczystości", jakie prawdopodobnie odnoszą się do nowych „wiernych" zgrupowanych wokół nowego „ołtarza".

Zaprezentowany proces interpretacyjny zgodny jest z poglądami na temat powstawania nowych mitów objaśniających. Tak wyjaśniali opowieści mityczne, a zwłaszcza te mówiące o tworzeniu się kultury przez działania herosów cywilizacyjnych (*culture heros*, *Kulturträger*), klasycy religioznawstwa od czasów Émile'a Durkheima[21]. Nie można zaprzeczyć, że z religioznawczego punktu widzenia wiersz jest nowoczesnym rodzajem mitu i że taka jest jego struktura. Zasadniczo mówi on o nadziei, a ściślej mówiąc, o jej braku. Czy atakuje on „mit chrześcijański" – to już sprawa wątpliwa, skoro poniżenie jest wpisane w wizję Chrystusa / Sługę Jahwe, a domniemany sprawca czy też sprawcy zaniku zbawczej mocy nie zostali w wierszu przedstawieni jako pozytywni bohaterowie cywilizacji, co jest charakterystyczne dla tego rodzaju zabiegów mityzacyjnych. Zarówno w tym wierszu Różewicza, jak w wielu innych, *Kulturträgerzy* nowej cywilizacji zostali obsadzeni raczej w roli demonów, a nie aniołów. Przecież nowym *Kulturträgerem* „w poezji po Oświęcimiu" jest ludobójca!

Demoniczna *metanoia*

Poeci – w przeciwieństwie do filozofów i literaturoznawców – nie operują pojęciami abstrakcyjnymi, ale obrazami, symbolami, metaforami, narracjami. Dlatego Jean-Pierre Vernant powie, że „mimo wyraźnego wysiłku pojęciowego odgraniczenia się od mitu Hezjod pozostaje nadal jego więźniem"[22]. Nic dziwnego, bo też Hezjod nie konkuruje z Talesem, tylko z Homerem[23]. Podobnie dzieje się w tekście Różewicza,

21 É. Durkheim, *Próba określenia zjawisk religijnych* [1903], tłum. S. Brzozowski, Warszawa 1960; tenże, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii* [1912], tłum. A. Zadrożyńska, red., wstęp E. Tarkowska, Warszawa 1990.

22 J.-P. Vernant, *Źródła myśli greckiej*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1969, s. 99.

23 O różnicach między Homerem a Hezjodem patrz: W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001, s. 115–138.

gdzie symbole i pojęcia zapożyczone zostały z zasobu istniejącego już w kulturze judeochrześcijańskiej, a wypowiedź budowana jest z metafor i obrazów. Także przedstawienie sytuacji współczesnej nie dokonuje się przy pomocy języka dyskursywnego, lecz obrazowego. Na czym jednak polega różnica między religijną rewizją Hezjoda a kontrą Różewicza? Na utożsamianiu się z własnym opisem u pierwszego z poetów i wyraźnym dystansie u drugiego. Hezjod w *Pracach i dniach* czy w *Teogonii*, przedstawiając inne wartości, chłopskie, konkurencyjne wobec arystokratycznych pojęć homeryckich, dokonuje religijnej rewizji, za którą optuje całą siłą swojego talentu[24]. Natomiast w wierszu *Biel* nigdzie nie znajdujemy sygnałów, że przedstawiona sytuacja czy diagnoza istnieje po myśli autora – przeciwnie, jest to opis wyraźnie potępiający nową cywilizację.

Znawca przedmiotu, Bogdan Kupis[25], zwraca uwagę na fakt, że tego rodzaju etiologiczne narracje często były częścią obrzędów we wszystkich kulturach świata i przywołuje lekturę tekstów mitologicznych w czasie obrzędów religijnych, począwszy od *Enuma Elisz*, przez *Eddy*, po *Kalewalę*[26]. Status wierszy współczesnych zasadniczo wyklucza tego rodzaju rytualną rolę, ale to nie jedyna różnica. Wydaje się także, że sam wynik zabiegów mityzacyjnych w wierszu uniemożliwia tworzenie jakichkolwiek więzi, nie tylko religijnych, ponieważ przedstawia likwidację możliwości odkupienia czy oczyszczenia z win, która jest podstawową funkcją rytów religijnych. Winą za ten stan rzeczy nie zostaje jednak obarczone bóstwo (*sanctum*), lecz niezidentyfikowani „oni". O ich tożsamości mowy w wierszu nie ma i skazani jesteśmy jedynie na domysły. Zapewne chodzi o tak zwanego „nowego człowieka"[27].

Religia ma za zadanie przemianę człowieka w pożądanym kierunku, a czyni to poprzez kult lub misterium, wyrażając się językiem symbolu

---

24 O różnicy między poetami patrz: Z. Kubiak, *Homer i Hezjod* [w:] tenże, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 26–33; tenże, *Jak czytać Homera* oraz *Nauki Hezjoda i hymny do bogów* [w:] *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 11–69; J.-P. Vernant, *Źródła myśli greckiej…*; W. Jaeger, *Paideia…*, s. 115–138.

25 B. Kupis, *Historia religii w starożytnej Grecji*, Warszawa 1989; tenże, *Religie starożytnego Rzymu*, t. 1–2, Warszawa 1991.

26 B. Kupis, *Historia religii…*, s. 138 i nn.

27 W późnej twórczości Różewicza „nowy człowiek" często pojawia się w podejrzanym świetle, z wyraźną sugestią oddalenia od *sanctum*, na przykład w wierszu *bez* (tom *Płaskorzeźba* [1991]).

i rozbudowanego symbolu, czyli mitu. W judeochrześcijańskiej tradycji (choć nie tylko w niej, bo elementy takie napotkać można i w islamie, i braminizmie, i jeszcze dalej na wschód) chodzi o to, aby dzięki specjalnej technice postępowania, jaką jest kult, ćwiczenie duchowe czy misterium, „narodził" się „nowy człowiek". Słowo „narodził się" jest dość powszechnie stosowną metaforą religijną na określenie tej zasadniczej zmiany: z egoizmu ku altruizmowi, czyli postawie miłości. W Biblii używa się greckiego słowa *metanoia* i jest to jedno z najczęściej występujących słów w Ewangeliach, ponieważ Dobra Nowina jest wezwaniem do zasadniczej zmiany.

Ołtarz Gandawski jest malarskim przedstawieniem ostatecznej *metanoi*, gdzie cały świat zostanie przemieniony – na tej zmianie bowiem polega zwycięstwo Baranka na „końcu czasów". Ściślej mówiąc, świat zostaje przemieniony przez Miłość. Chrześcijańska mitologia powiada (zgódźmy się na to określenie, choć nie w sensie, jaki słowu mit nadaje Żukowski, ale w znaczeniu „symbolicznej opowieści religijnej"), że ostatecznie zwycięży Miłość, a jej rezultatem będzie powszechne pojednanie – stąd Mistycznego Baranka adoruje cały pogodzony i odrodzony świat. Z tego powodu w rajskiej dolinie van Eycków przedstawiono i Wergiliusza (a więc poganina), i żydów (którzy stoją na pierwszym planie z Księgą), i „wszystkie narody", a nie tylko wybitnych uczniów i naśladowców Jezusa (apostołów, męczenników, świętych…).

Różewicz zna doskonale i Biblię, i historię sztuki – mamy więc prawo uznać, że nie tylko świetnie rozpoznaje symboliczne sensy zawarte w przedstawieniach malarskich ołtarza, ale także sprawnie się nimi posługuje w swojej twórczości. W takim kontekście powstaje pytanie o wymowę obrazu, który sam konstruuje w kontrze do malarskiej realizacji van Eycków. Co wyrażają znaczące konwersje: ołtarza na stół sekcyjny, Baranka Bożego na brak białego baranka, który w tym czasie – jak wiemy – znajduje się w kloacznym dole i pływa w cywilizacyjnym Styksie? I dlaczego zamiast pogodzonego świata zebrały się wokół „kupki nieczystości", a nadzieja sprowadzona została do nadzienia – bo przecież leksykalne podobieństwo (błędnie oparte na cechach fonetycznych) prowadzi do szyderstwa z nadziei i z potocznego wyrażenia „bycia przy nadziei". Jak rozumieć owe pióropusze – symbole potęgi i chwały – nad kupkami nieczystości? I najważniejsze pytanie: przeciwko komu skierowana jest groteskowo-ponura scena przedstawiona w wierszu? Z kogo szydzi? Kim pogardza? – bo przecież nie jest

to miła, grzeczna i estetycznie powabna wypowiedź lirycznego poety, ale brutalna krytyka współczesnej cywilizacji.

Skoro jest to mit i opis kultu zarazem, to jakiego rodzaju *metanoia* została przedstawiona na obrazie namalowanym słowami? Czy słuszne jest przypuszczenie, że mamy do czynienia z *metanoią* demoniczną? Jeśli wziąć pod uwagę czarne rzeki jako przywołany symbol rzek Hadesu, to czyż nie mamy do czynienia z jakimś strasznym obrzędem spod znaku Styksu – to znaczy „Nienawiści"? Przypuszczenie jest bardzo prawdopodobne, skoro przywołanie Krainy Śmierci jako fundamentu, na którym zbudowane zostało przedstawienie „nowego kultu" w „nowej cywilizacji", dla „nowego człowieka" jest zbyt ważne, by nie brać go pod uwagę jako podstawy interpretacji.

Frapujące są też okoliczności kulturowe powstania wiersza. W utworach poetów, którzy doświadczyli wojny, często pojawia się biel jako synonim higieny związanej z masowymi morderstwami, a nosicielem koloru często bywa wapno. W wierszu Herberta *Cmentarz warszawski* (sś) poetycki obraz

> nie wziął się z rozpasanej wyobraźni, lecz z potocznego doświadczenia mieszkańca Warszawy lat 50. Metafora wapna, wzięta z higienicznego obyczaju wojennego, jest jednocześnie aluzją do komunistycznej polityki zacierania wiedzy i oficjalnego zapomnienia o bohaterskiej przeszłości „pięknych umarłych" (określenie z wiersza *Substancja*, HPG)[28]:
>
> a na powierzchni spokój
> płyty wapno na pamięć
>
> na rogu alei żywych
> i nowego świata.

Aleksander Fiut z kolei przypomina hitlerowską obsesję „czystości", opisaną w wojennych tomach Czesława Miłosza. Oto „higiena społeczna" polegająca na usuwaniu „ludzkich śmieci" uzasadnia cywilizacyjną wyższość totalitarnych bohaterów nad pogardzanymi tłumami, czyli zbiorami jednostek pozbawionych prawa do bycia sobą, a nawet zachowania życia (tak na przykład rozumuje pilot z wiersza *Siegfried i Erika*, wspominając kampanię wrześniową i swoje polowanie na bezładną masę ludzką). Jak pisze Aleksander Fiut, „zamiłowanie […] do

28 Pisałem tak w książce *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004, s. 153.

schludności nabiera w tym kontekście nowego sensu"[29]. Dopowiedzmy, że jest to sens złowrogi.

Biorąc zaś pod uwagę religijną symbolikę katolicyzmu, biel jest kolorem odkupienia, zbawienia i świętości, a nawet boskości – sądząc po opisie Przemienienia Pańskiego (Mt 17,2). Biel utożsamiana jest z osiągnięciem doskonałości, na co wskazuje cytowane już zdanie z Apokalipsy św. Jana, w którym – wbrew empirii! – „opłukanie szat" we krwi Zbawiciela/Baranka prowadzi do ich świetlistej czystości (Ap 7,13 i n.). Tylko w paradoksalnej metaforyce mistycznej krew może służyć wybieleniu, mowa bowiem przecież o zbawczej potędze męczeństwa. Podobnie jak w wierszach mówiących o okupacji i wojnie – i w tym wypadku na dobre owoce liczyć niepodobna.

Tytułowa „biel" w wierszu Różewicza może więc oznaczać higieniczną czystość, ale w sensie moralnym i kultowym jest raczej grubym szyderstwem i atakiem na współczesną kulturę[30]. Zwłaszcza w kontekście totalitarnych praktyk XX wieku.

Bibliografia podmiotowa:

Biblia Tysiąclecia, wyd. 3 [1982].

Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia). Prace i dni. Tarcza*, wstęp, oprac., tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999.

Miłosz C., *Siegfried i Erika* (*Światło dzienne* [1953]) [w:] *Wiersze*, Kraków–Wrocław 1984.

Bibliografia przedmiotowa:

Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.

Dąbrowski S., *Roman Ingarden o perspektywie czasowej w konkretyzacji dzieła literackiego. Próba uważnej lektury* „Pamiętnik Literacki" LXXVII, 1986, z. 2.

29 A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 222.

30 Historia religii dowodzi, że białe szaty bóstw i kapłanów są normą, począwszy od kultur starożytnych.

Durkheim É., *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii* [1912], tłum. A. Zadrożyńska, red., wstęp. E. Tarkowska, Warszawa 1990.
Durkheim É., *Próba określenia zjawisk religijnych* [1903], tłum. S. Brzozowski, Warszawa 1960.
Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, wyb., wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, oprac. B. Kupis, Warszawa 1966.
Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.
Gałczyński K.I., *Portret muzy*, Warszawa 2014.
Genaille R., *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, tłum. E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 1975.
Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960.
Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966.
Jaeger W., *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001.
Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
Kupis B., *Historia religii w starożytnej Grecji*, Warszawa 1989.
Kupis B., *Religie starożytnego Rzymu*, t. 1–2, Warszawa 1991.
Ruszar J.M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Z. Herberta*, Lublin 2004.
Szewczyk-Haake K., *Kolce Grünewalda. „Róża" i ołtarz z Isenheim*, „Teksty Drugie" 2015, nr 4.
Tadeusz Różewicz i obrazy, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.
Vernant J.-P., *Źródła myśli greckiej*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1969.
Ziemba A., *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2. *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011.
Żukowski T., *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2013.

Streszczenia i słowa kluczowe

Jolanta Dudek – Miejsce Romana Ingardena w badaniach literackich

Artykuł omawia najważniejsze elementy dokonanej przez krakowskiego filozofa analizy procesu przeżywania, poznawania i wartościowania literackich dzieł sztuki, która to analiza wraz z upływem lat cieszy się coraz większym zainteresowaniem badaczy, krytyków i czytelników literatury. W procesie poznawania dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena kluczowa rola przypada bowiem wrażliwemu i „wychowanemu do sztuki", kompetentnemu odbiorcy. Metodą poznawania jest całkowicie skupiona na dziele uważna lektura, która uwzględnia jego językową specyfikę (*quasi*-sądy), jego kontekst wewnętrzny i zewnętrzny, jego *quasi*-czasową (fazy) i *quasi*-przestrzenną budowę (warstwy), schematyczność oraz intencjonalny sposób istnienia. Wrażliwy i kompetentny czytelnik potrafi odróżnić intersubiektywnie dostępny dla wielu podmiotów, pełen miejsc niedookreślnia przedmiot artystyczny – od kreowanego przez siebie na tej podstawie przedmiotu estetycznego. Dąży on do „oddania sprawiedliwości" dziełu sztuki literackiej poprzez jego możliwie wierną konkretyzację (wypełnianie miejsc niedookreślenia) i możliwie adekwatną interpretację. Tak rozumiany akt lektury stanowi solidny punkt wyjścia dla wszelkich dalszych uogólnień. Autorka artykułu zwraca uwagę na inspiracje i współbrzmienia z fenomenologią Ingardena obecne we współczesnych zachodnich badaniach literackich (między innymi prace Wolfganga Isera). Wskazuje też na znaczące zbieżności z estetyką i poetyką T.S. Eliota.

Słowa kluczowe: fenomenologia, hermeneutyka, literackie dzieło sztuki, intencjonalność, budowa dzieła, fazy i warstwy, schematyczność, *quasi*-sądy, akt lektury, kompetentny czytelnik, konkretyzacja, adekwatna interpretacja, przedmiot artystyczny, przedmiot estetyczny, funkcja estetyczna, Wolfgang Iser, T.S. Eliot

Jakub Z. Lichański – Tadeusz Różewicz *Wiersze*: perspektywa fenomenologiczna. Wstęp do analizy

Przedmiotem rozważań jest poezja Tadeusza Różewicza, głównie jego tom *Wiersze* (1974/1988). Jako narzędzie analityczne wykorzystana zostaje fenomenologia, dla której wsparciem jest także retoryka w ujęciu Kennetha Burke'a oraz filologia. Celem jest pokazanie przydatności właśnie fenomenologii z jej redukcjami: ejdetyczną i transcendentalną;. Wykorzystana zostaje także teoria dzieła literackiego Romana Ingardena.

W konkluzji autor przedstawia uzasadnienie tezy, iż wskazane narzędzia – głównie wzięte z fenomenologii – są wciąż przydatne, co więcej – zapewniają lepsze zrozumienie dzieł Różewicza niż stosowane dotąd metody badawcze.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Roman Ingarden, Edmund Husserl, Kenneth Burke, fenomenologia, retoryka, filozofia formy literackiej, filologia

Michał Januszkiewicz – Fenomenologia hermeneutyczna i literatura. Przypadek pewnego wiersza Tadeusza Różewicza

Artykuł poświęcony jest fenomenologii hermeneutycznej. W części pierwszej wypowiedź jest próbą objaśnienia pojęcia. Część druga to interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza, a zatem próba ukazania fenomenologii hermeneutycznej w działaniu.

Słowa kluczowe: fenomenologia, hermeneutyka, interpretacja, Tadeusz Różewicz

Krystyna Latawiec – Ludzkie kryjówki w poezji Tadeusza Różewicza

W artykule omówione zostały warianty motywu kryjówki w poezji Tadeusza Różewicza. Punktem wyjścia była refleksja Józefa Tischnera

na temat „ludzkich kryjówek" wywiedziona z prac Antoniego Kępińskiego. Nadto poszerzono kontekst interpretacji o kategorię „człowieka podziemnego" Fiodora Dostojewskiego i jego komentatora Lwa Szestowa. W takim ujęciu metafory skrywania wyodrębnione w poezji Różewicza niosą zróżnicowane znaczenia: wyrażają traumę wojny, samotność ocalałych, niemoc w nawiązaniu więzi społecznych, ucieczkę w życiowy automatyzm, kokon konsumpcji, polityczną ideę zamknięcia, życie w stanie embrionalnym, osłonę przed zgiełkiem świata. Za ich pośrednictwem poeta szuka dostępu do wiedzy podziemnej, którą starannie przykrył gobelin humanitaryzmu. Polemizuje z pozorami egzystencjalnego ładu w imię człowieka poniżonego.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Józef Tischner, metafora kryjówki, człowiek podziemny, zerwana komunikacja, wiedza tragiczna

Agnieszka Łazicka – Wokół uznania realności świata. Poezja Zbigniewa Herberta a fenomenologia Romana Ingardena

Przedmiotem zainteresowania autorki są podobieństwa i różnice między fenomenologią Romana Ingardena a poezją Zbigniewa Herberta w kontekście polemiki ze stanowiskami redukującymi świat do struktury w pełni poddającej się poznawczemu opanowaniu. Zasadność porównania Herberta z polskim fenomenologiem opiera się przede wszystkim na zajmującej ich obu kwestii oporu poznawczego i nieprzejrzystości bytu. W filozofii Ingardena uznanie owych ograniczeń wynika z przyjęcia pełnego sensu fenomenu transcendencji. Jednak w postulowanym przez autora *Sporu o istnienie świata* skierowaniu filozoficznego namysłu w stronę realności wciąż najważniejsza pozostaje rola świadomości przezwyciężającej chaotyczność materii, potrzebującej idealnej formy świata dla potwierdzenia prawomocności doświadczenia. Poezja Herberta ukazuje odmienną relację między świadomością a materią. Na gruncie tego ujęcia to właśnie w oparciu o doświadczenie, które nie potrzebuje potwierdzenia innego niż ono samo, kształtuje się pojęcie rzeczywistości.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, Roman Ingarden, doświadczenie, cielesność, świadomość, materia

Anna Hajduk – Wiersz *Substancja* Zbigniewa Herberta w świetle szkicu *Człowiek i jego rzeczywistość* Romana Ingardena

W artykule poddany analizie i interpretacji zostaje wiersz *Substancja* Zbigniewa Herberta. Autorka proponuje odmienne od dotychczasowych ujęcie tematu, umieszcza bowiem ów utwór w nowym kontekście, zestawiając go z fragmentami *Książeczki o człowieku* Romana Ingardena (z rozdziałem *Człowiek i jego rzeczywistość*). Wskazuje wyraźne, godne uwagi podobieństwa łączące poetycką refleksję autora *Pana Cogito* z myślą krakowskiego filozofa.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, Roman Ingarden, *Substancja*, *Człowiek i jego rzeczywistość*, poezja

Beata Garlej – Emocjonalny wymiar konkretyzacji estetycznej w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*

Założenia, postulaty Ingardenowskiej estetyki stanowiły centrum dociekań podejmowanych przez badaczy-reprezentantów rozmaitych dyscyplin. Wydaje się jednak, że wobec praktyki interpretacyjnej pozostają one nadal terenem w niewystarczającym stopniu rozpoznanym, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę refleksję literaturoznawczą jej poświęconą. Tekst jest zatem próbą zobrazowania funkcjonalności (a w konsekwencji – przydatności) ustaleń estetycznych, teoretycznych fenomenologa dla naświetlenia interpretacji utworu Zbigniewa Herberta – *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. Kluczową kategorią jest przy tym konkretyzacja estetyczna, która jednak nie jest tu omawiana całościowo, przy uwzględnieniu całokształtu spuścizny myślowej Ingardena, lecz wyłącznie jednoaspektowo, to znaczy ze względu na ten jej (konkretyzacji) wycinek, jaki w liryku Herberta przybrał postać ludzkiego spojrzenia, łączącego pierwiastek twórczy oglądu z emocjonalnym współ-odczuwaniem tego, co w wierszu przedstawione.

Słowa kluczowe: Roman Ingarden, konkretyzacja estetyczna, emocjonalny wymiar liryki, schematyczność dzieła literackiego, *Elegia na odejście*

pióra atramentu lampy, Zbigniew Herbert, przedmiot przedstawiony, utrata, wartościowość przedmiotu

Tomasz Tomasik – *Ékphrasis*. Między fenomenologią a hermeneutyką dzieła sztuki (na przykładzie Zbigniewa Herberta)

Artykuł, odwołując się do przykładów z twórczości Zbigniewa Herberta, omawia trzy funkcje ekfrazy: subskrypcję (metatekstowe dane), deskrypcję (opis dzieła sztuki) i inskrypcję (odautorski komentarz). Autor wykorzystuje wyodrębnione przez Rolanda Barthesa kategorie *studium* i *punctum*. W drugiej części szkicu zostały rozpatrzone dwie właściwości ekfrazy: fenomenologiczny opis dzieła sztuki i hermeneutyczne doświadczenie dzieła sztuki (na podstawie estetyki H.-G. Gadamera).

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, ekfraza, fenomenologia, hermeneutyka

Anna Stec-Jasik – „Bez rosy ludzkiego strachu". O wierszu *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* Zbigniewa Herberta

Wiersz *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* został opublikowany za życia autora tylko raz: w dziewiętnastym numerze „Tygodnika Powszechnego" z 1951 roku. Ten pochodzący z wczesnego etapu twórczości Herberta wiersz, choć stosunkowo mało znany, jest jednak ciekawym przykładem Herbertowskiego „nawiązywania dialogu ze sprawcą dzieła" sztuki (w tym przypadku obrazu). Poetycki opis dzieła włoskiego malarza staje się dzięki temu ekfrazą w szerokim rozumieniu tego terminu – jest reprezentacją, a zarazem interpretacją dzieła sztuki; pretekstem do mówienia o sprawach w poezji Herberta najważniejszych. Ukazany los świętych umożliwia rozważania o miejscu człowieka w świecie, o samotności w obliczu spraw ostatecznych, o gorzkich konsekwencjach „bycia wiernym do końca" czy wreszcie o współczuciu wobec jednostkowego ludzkiego losu.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, poezja, ekfraza, Fra Angelico, Kosma i Damian

Małgorzata Peroń – „Zgasić światło – słuchać". Rembrandt w poezji ks. Janusza S. Pasierba

Poezja ks. Janusza S. Pasierba zawiera blisko dwieście nawiązań do sztuki. Inspiracje malarstwem Rembrandta stanowią najliczniejszą grupę tekstów ekfrastycznych. Poeta układa wiersze inspirowane twórczością Rembrandta w cykl poetycki, u podstawy którego znajduje się osobiste spotkanie z malarstwem w Rijksmuseum w 1981 roku. Bohater cyklu *Rembrandt* patrzy na obrazy po to, by móc z nimi rozmawiać. Poeta tworzy sytuację dialogu, aktualizuje malarską scenę, zwraca uwagę na detal i stawia go w centrum refleksji. Wizualne bogactwo obrazu skłania do przyjęcia postawy nie widza, ale słuchacza. Zmysł słuchu jest w poezji Pasierba metaforą poznania i kontemplacji, u początków której znajduje się sztuka.

Słowa kluczowe: Janusz S. Pasierb, ekfraza, korespondencja sztuk, Rembrandt, kontemplacja

Marta Smolińska – Herbert w gęstej pokrzywie wycieczki. Uwagi o stosunku poety do muzeum

Autorka analizuje stosunek Zbigniewa Herberta do muzeów, których odwiedzanie jest przez niego opisywane jako czynność permanentnie powtarzana, stanowiąca istotną część życia Pana Cogito – podróżnika. Poeta bywał w muzeach bardzo często – fakt ten nie ulega kwestii; swoje wrażenia z tych wizyt Herbert odnotowywał w recenzjach, esejach o sztuce oraz kilku wierszach, nakreślając przy okazji swój stosunek do muzeum jako instytucji, gromadzącej i udostępniającej zbiory sztuki. Herbert, z powodu pozostawania w kręgu pojęć i języka z zakresu estetyki o dziewiętnastowiecznych korzeniach, nie jest w stanie sformułować wypowiedzi o muzeum na miarę czasów, w których swoje spostrzeżenia zapisuje. Tkwi zamknięty w przebrzmiałych formułach estetycznych, które nijak się mają do znaczących przemian zachodzących w sztuce drugiej połowy XX wieku, a – co za tym idzie – także

w definiowaniu i wartościowaniu muzeum jako instytucji. Inspiruje się bowiem głównie tekstem *Problem muzeów* Paula Valéry'ego. Mentalnością pozostaje w wieku XIX z jego rozmiłowaniem w estetyce oraz dominującym pojęciem piękna. Kwestię muzeum rozpatruje zaś na bazie dawno nieaktualnej opozycji szkoły smaku i lekcji historii.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, muzeum, Paul Valéry, muzealizacja, smak

Piotr Siemaszko – Piękno jako odpowiedź. O malarskich fascynacjach Zbigniewa Herberta

Artykuł przybliża estetyczny kontekst twórczości Zbigniewa Herberta, a ściślej, omawia funkcję i sposób rozumienia kategorii piękna w eseistyce i poezji autora Pana Cogito. Herbert był rzecznikiem platońskiej koncepcji piękna, w której pierwiastek estetyczny nierozerwalnie współistnieje z pierwiastkiem moralnym, a konkretyzacją tak rozumianego piękna jest zarówno dzieło sztuki, jak i promowana przez poetę „postawa wyprostowana": honor, godność, wierność zasadom i ideałom. Obecna w pisarstwie Herberta myśl estetyczna mieści w sobie również przekonanie o korespondencji pomiędzy stanem sztuki a stanem kultury, o trwałości sztuki i nietrwałości ludzkiej egzystencji, ukazuje związek pisarza z tradycją klasyczną i eksponuje jego klasyczny gust.

Słowa kluczowe: piękno, klasycyzm, etyka, sztuka

Agata Stankowska – Między narracją a obrazem. Zbigniew Herbert jako antropolog historii

Tekst zawiera próbę rekonstrukcji poetyckiej metodologii historii Zbigniewa Herberta, której wykład twórca *Przemian Liwiusza* zawarł w *Labiryncie nad morzem*. Jako metodolog historii Herbert pisze teorię operacji historiograficznej. Jako świadomy danych sobie narzędzi poeta – teorię obrazu. W poetyckim przedstawieniu znajduje bowiem szansę dopełnienia narracji historyka, szansę przekroczenia granic epistemologii przeszłości w kierunku ontologii istnienia w historii.

Operacja historiograficzna w ujęciu Herberta jawi się jako ciąg, a raczej suma dopełniających się stanów obcowania z przeszłością: wiedzy--widzenia- bycia, czyli – jak to nazywa poeta – poznania, współczucia i powtórzenia. Przestrzenią tego ostatniego staje się właśnie obraz poetycki. Dzięki swej synchronicznej naturze obraz może zniwelować epicki dystans narracji o przeszłym, zasypać przepaść między teraźniejszym a historycznym. Dzięki swej materialności powiązanej z miejscem, w której powstał, pozwala się dotknąć, a tym samym widzenie zmienić w czucie, współczucie w powtórzenie. Dzięki swej znakowości staje się wreszcie przestrzenią interpretacji, analogicznej do gestu, jaki wykonywali ci, którzy tworząc historię, próbowali zrozumieć siebie i świat.

Słowa kluczowe: antropologia literatury, teoria obrazu, nieklasyczna historiografia, eseistyka Zbigniewa Herberta

Karol Hryniewicz – Jak „kawałek deski"? Kilka uwag o władzy wyobraźni w poezji Zbigniewa Herberta

Artykuł stanowi próbę rozpoznania i prześledzenia filozoficznych uwarunkowań kategorii wyobraźni występującej w poezji Zbigniewa Herberta, przy szczególnym uwzględnieniu jej funkcji epistemicznej. Przywoływane teksty poety, w których pojawia się zagadnienie wyobraźni, osadzone zostały w kontekstach: historycznoliterackim (związanym ze „sporem o wizję i równanie") oraz w historyczno-filozoficznym (głównie kantowskim). Dla dopełnienia obrazu całości wykorzystano również odautorskie i eseistyczne wypowiedzi Herberta podejmujące kwestię imaginacji.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, wyobraźnia, poezja, estetyka

Radosław Sioma – „Zmysł udziału". O kilku wierszach nie tylko Zbigniewa Herberta

Artykuł prezentuje sensualistyczno-emocjonalną relację ze światem, znamienną dla bohatera poezji Zbigniewa Herberta. Punkt wyjścia stanowi porównanie odniesienia świadomości do kamienia (zarówno jako pojedynczego przedmiotu, jak i reprezentanta całej natury) w wierszu

Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem* oraz w kilku tekstach Herberta (*Kamyk, Drewniana kostka, Poczucie tożsamości*). Podstawę relacji ze światem stanowi u Herberta „afektywne *cogito*", sensualistyczne i somatyczne przy tym, zdystansowane także do esencjalistycznych ujęć myślenia i rzeczywistości. Skutkuje to miłosną adoracją świata, tak jako całości, jak i jego poszczególnych „wymiarów", polegającą na afirmowaniu nieredukowalnej do jakichkolwiek światopoglądowych (naukowych, religijnych, filozoficznych) ujęć inności (w jej ontologiczno-metafizycznym sensie) jako inności właśnie (ontycznej odmienności, tajemnicy). Stąd rola „zmysłu udziału", odmówionego człowiekowi w wierszu Szymborskiej, na który składa się nie tylko afektywny sensualizm, ale również czułość, współczucie, miłość (także dla „nie-ludzkich" – przedmiotowego i naturalnego – aspektów świata). Zmianie podlega tu również paradygmat poznawczy: filozoficzny esencjalizm ustępuje miejsca swoiście pojętej epistemologii komunikacji (kontemplatywnego dialogu) czy – z innej strony patrząc – epistemologii afektywnej, co wydaje się zarazem pamięcią o Pascalowskich „racjach serca".

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, egzystencjalizm, afektywne *cogito*, „zmysł udziału", sensualizm, *libido admirandi*, niesamowite (Freud)

Mateusz Antoniuk – Dlaczego mowa Tersytesa była „kapitalna", czyli mała glosa do tematu „Herbert czyta Wyspiańskiego"

Artykuł dotyczy problemu Herbertowskiego „czytania Wyspiańskiego". Czy i co da się powiedzieć o Herbercie – czytelniku dzieł młodopolskiego artysty? W centrum uwagi znajduje się publicystyczny felieton z 1957 roku, w którym Zbigniew Herbert wskazuje najlepsze, jego zdaniem, poetyckie fragmenty dramatycznych dzieł Stanisława Wyspiańskiego. Pośród nich wymieniona zostaje „kapitalna mowa Tersytesa" z dramatu *Achilleis*. Artykuł stawia pytanie o możliwą motywację takiego wyboru. Poszukiwanie hipotetycznych odpowiedzi prowadzi do ukazania konwergencji między sceną XV *Achilleis* a wybranymi aspektami Herbertowskiej twórczości. Artykuł wykorzystuje materiały archiwalne, znajdujące się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie.

Słowa kluczowe: twórczość Zbigniewa Herberta, twórczość Stanisława Wyspiańskiego, czytanie, archiwum

Izabela Piskorska-Dobrzeniecka – Poetyckie echa Tadeusza Różewicza i Jerzego Nowosielskiego rozmów o sztuce

Owocem wieloletniej przyjaźni Tadeusza Różewicza i Jerzego Nowosielskiego była bogata korespondencja, która dotyczyła – podobnie jak rozmowy przeprowadzane w cztery oczy – rzeczy zupełnie przyziemnych, ale i bardzo poważnych „dysput o sztuce" – omawiających ich własną twórczość oraz zagadnienia estetyczne. Wpływów i wzajemnych inspiracji można się doszukiwać także w dziełach obu artystów – malarskich Nowosielskiego i literackich Różewicza. Obrazy darowane poecie z Radomska oraz plastyczne próby i poezja poświęcana tematom malarskim, dedykowana krakowskiemu malarzowi, są wyrazem korespondencji artystycznej, duchowej, która ich łączyła. Ta – przenikając wyobraźnię obu twórców – ukonstytuowała pewną wspólnotę intelektualną, która zastanawia tym bardziej, że pod wieloma względami obydwaj panowie bardzo się różnili. Ślady wspólnych przemyśleń w trakcie przyjacielskich rozmów i wymienianych listów można z łatwością znaleźć w wielu tekstach Różewicza. Szczególnie – w postaci refleksji poetyckich, których przybliżenie pozwala na przyjrzenie się twórczości obu artystów z kilku perspektyw jednocześnie.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Jerzy Nowosielski, poezja, korespondencja, sztuka

Józef Maria Ruszar – Niemożliwe odpuszczenie grzechów. *Biel* Tadeusza Różewicza

Autor, posługując się metodologią religioznawczą, ukazuje, jak Tadeusz Różewicz przy pomocy zaprzeczonej symboliki biblijnej przedstawia aborcję jako nowy „mit etiologiczny" – początek swego rodzaju „założycielskiego kultu" dla „nowej cywilizacji" stworzonej przez „nowego człowieka".

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, *Biel*, aborcja, nowy człowiek

Biogramy autorów

Dr Mateusz Antoniuk (Uniwersytet Jagielloński) – autor trzech książek z zakresu literaturoznawstwa: *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (2015), *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (2009), *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (2006). Publikował między innymi w „Tekstach Drugich", „Ruchu Literackim", „Poznańskich Studiach Polonistycznych". Kierownik projektu badawczego „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego" (NPRH), realizowanego na Wydziale Polonistyki UJ. Stypendysta Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University (Milosz Czeslaw Fellowship, 2014). Współpracował z „Zeszytami Literackimi" przy edycji ineditów Zbigniewa Herberta.

Prof. dr. hab. Jolanta Dudek (Uniwersytet Jagielloński) – profesor zwyczajna na Wydziale Polonistyki. Studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i na Uniwersytecie w Oxfordzie. Od 2006 roku kieruje Ośrodkiem Dokumentacji i Badania Twórczości Josepha Conrada na Wydziale Polonistyki UJ. Jest redaktorem naczelnym anglojęzycznego czasopisma naukowego „Yearbook of Conrad Studies (Poland)". W maju 2015 roku została wybrana prezesem Polskiego Towarzystwa Conradowskiego (PTC). Autorka następujących publikacji: *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969* (1975), *„Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada". Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza* (1991), *The Poetics of William Butler Yeats and Kazimierz Wierzyński. A Parallel* (1993), *Poeci polscy XX wieku* (1994), *Poetyka Williama Butlera Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego. Paralela* (2001), *Poezja polska XX wieku wobec tradycji* (2002), *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku* (2008) oraz *Miłosz wobec Conrada 1948–1959* (2015).

Dr Beata Garlej (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) – autorka monografii *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* (2015), współredaktorka (wraz

z Bernadettą Kuczerą-Chachulską) publikacji książkowej *Estetyka literacka – Arcydzieło – Ingarden*, „Zeszyty – Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej. Wydział Nauk Humanistycznych UKSW" (2015, nr 2).

Anna Hajduk (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym. Pisze pracę na temat wątków biblijnych w poezji poświęconej doświadczeniu Zagłady. Dotychczasowe publikacje: *„Wymyślić nieśmiertelność". O śmierci i wieczności w wierszu Zbigniewa Herberta „Co robią nasi umarli"* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2015), *Piętno Shoah w poetyckich tekstach o Zagładzie* [w:] „Rocznik Przemyski. Literatura i język" (2015, t. 51). W druku: *Emil Zegadłowicz daleki i bliski, czyli jak współcześnie czytać dzieła Zegadłowicza.* W przygotowaniu: *„To miasto umarło". Bronisława Maja refleksje o końcu świata* oraz *Ironia i patos w polskiej poezji o Zagładzie*.

Dr Karol Hryniewicz (Uniwersytet Warszawski) – pracownik Zakładu Literatury XX i XXI wieku, autor książki *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza* (2014). W swojej pracy zajmuje się filozoficzno-estetycznymi kontekstami literatury XX wieku.

Prof. dr hab. Michał Januszkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) – pracownik Instytutu Filologii Polskiej; zajmuje się hermeneutyką oraz filozofią literatury; autor i redaktor naukowy wielu książek z zakresu hermeneutyki, filozofii literatury i kulturoznawstwa. Ostatnio opublikował *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie* (2012) oraz *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka* (2016); nagrodzony między innymi Nagrodą Ministra, stypendium Fundacji Nauki Polskiej i Nagrodą Rektora UAM. Wkrótce ukaże się nowa książka jego autorstwa zatytułowana *Spór o interpretację*. Autor jest Senior Associate Fellow w International Institute for Hermeneutics.

Dr hab. Krystyna Latawiec (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – profesor w Katedrze Literatury Polskiej XX wieku oraz w Pracowni Dramatu i Teatru; opublikowała książki: *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego* (1994); edycja tomu: M. Pankowski,

Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych (1995); *Poezja polska w latach 1939–1956. Interpretacje* (1998); *Dramat poetycki po 1956 roku: Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz* (2007); współredagowała trzy tomy monografii zbiorowych – ostatnio *Emil Zegadłowicz – daleki i bliski* (2015).

Prof. dr hab. Jakub Z. Lichański (Uniwersytet Warszawski) – profesor zwyczajny, kierownik Zakładu Retoryki i Mediów. Publikacje: *Retoryka od średniowiecza do baroku* (1992), *Retoryka od renesansu do współczesności* (2000), *Retoryka w Polsce* (2003), *Retoryka: Historia – Teoria – Praktyka* (2007); należy do grona autorów haseł w *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (1992–2012). Autor monografii Jana Parandowskiego (1984), Hermanna Brocha (1992), Łukasza Górnickiego (1994), Johna Ronalda Reuela Tolkiena (2003), *„Niobe" K.I. Gałczyńskiego* (2015). Wydał ponadto między innymi antologię staropolskich traktatów na temat wojny morskiej *Ramię króla na morzu* (1984); jako współautor przygotował polskie wydanie: R.E. Volkmann, *Retoryka Greków i Rzymian* (1993, 1995); katalog zbiorów Col. s1 z Braniewa przechowywanych w Szwecji (2007); redaktor polskiego wydania: W. Jost, W. Olmsted, *Retoryka i krytyka retoryczna. Kompendium retoryczne* (2012).

Agnieszka Łazicka (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – doktorantka w Zakładzie Historii Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego Instytutu Literatury Polskiej, studentka filologii romańskiej, absolwentka filologii polskiej i filozofii. Autorka prac: *Umysł i ciało, słowo i rzecz. O twórczości Zuzanny Ginczanki* (artykuł przyjęty do książki *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, red. B. Czarnecka, R. Sioma – w druku); *Nigdy bez ciała. O wierszu „Czas" Zbigniewa Herberta* [w:] *(Od)czytane: wiersze mniej znane. Interpretacje*, red. Ł. Grajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, Toruń (2015); *Wzniosłość melancholii. O etycznym wymiarze motywu inności w powieści Heinricha Böll „Zwierzenia klowna"*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy" (2014, nr 5); *Camille Claudel i Kaspar Hauser w poszukiwaniu tożsamości. O dwóch wierszach Renaty Putzalcher*, „Dociekania. Kwartalnik humanistyczny" (2013, nr 1 (4)); *Zaolziańska Małgorzata. Problem tożsamości w tomiku Renaty Putzlacher „Małgorzata poszukuje Mistrza"* [w:] *Dekada kultury* (2013; książka opublikowana w formie e-booka: http://www.e-wydawnictwo.eu/Document/DocumentPreview/3803).

Dr Małgorzata Peroń (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II) – autorka książki *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza S. Pasierba* (2015) oraz artykułów poświęconych twórczości Zbigniewa Herberta, ks. Janusza S. Pasierba, poezji polskiej XX i XXI wieku oraz krytyce artystycznej.

Izabela Piskorska-Dobrzeniecka (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej. Historyk sztuki. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem korespondencji literatury ze sztukami plastycznymi. Przygotowuje rozprawę dotyczącą prozy artystycznej Cypriana Norwida. Autorka prac: *Sztuka pisania o „Drewnie"* [w:] „Litteraria Copernicana": *Ciało w literaturze dawnych wieków* (2012, nr 1 (9)), red. P. Bohuszewicz, I. Szczukowski; *Jerzy Nowosielski jako twórca pogranicza* [w:] *Wspólne dziedzictwo kulturowe*, red. E. Ambroziak i in. (2013), *Sybir oczyma Cezarego Mickiewicza* [w:] *Sybir: Doświadczenia. Pamięć*, red. S. Trzeciakowska, Białystok (2015); w druku: *Temat Spartański w malarstwie europejskim XIX w. – bohaterowie, motywy, miejsca. Próba katalogu* [w:] *Sparta w kulturze polskiej. Część II: Przekroje, syntezy, konteksty*, red. M. Kalinowska i in., Warszawa (2016), *Nagrobek – smętarz – katakomba – rzeczy ostateczne* [w:] *Norwidowski świat rzeczy*, red. G. Halkiewicz-Sojak i in., Toruń (2016).

Dr Józef Maria Ruszar (Akademia Ignatianum w Krakowie) – od roku 2004 organizuje Warsztaty Herbertowskie i wydaje serię Biblioteka Pana Cogito, prowadzi portal *Herbert.guru*. Jest autorem książek: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Z. Herberta* (2004), *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Z. Herberta* (2006), *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Z. Herberta* (2014), *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Z. Herberta* (2016).

Dr hab. Piotr Siemaszko (Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy) – profesor nadzwyczajny. Publikacje książkowe: *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta* (1996), *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta i Józefa Czapskiego* (2000), *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX*

i początków xx wieku (2007); w druku: *„Wehikuł pasji i cnoty". Myśl o pięknie w twórczości Zbigniewa Herberta*.

Dr hab. Radosław Sioma (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej, literaturoznawca, badacz literatury xx wieku, między innymi twórczości Leopolda Buczkowskiego, Zbigniewa Herberta. Opublikował *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego* (2009). Przygotowuje książkę o afektywnym wymiarze poezji Zbigniewa Herberta.

Dr hab. Marta Smolińska (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu) – profesor nadzwyczajna, historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw sztuki współczesnej; profesorka w Katedrze Teorii Sztuki i Filozofii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu; ostatnio ukazały się książki jej autorstwa: *Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym ii połowy xx wieku* (2012) oraz *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (2014).

Prof. dr hab. Agata Stankowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) – historyk i teoretyk literatury, pracownik Instytutu Filologii Polskiej, członek redakcji „Pamiętnika Literackiego". Autorka książek *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję" i „równanie"* (1998), *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (2007), *„żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic". O twórczości Czesława Miłosza* (2013), *„Wizja przeciw równaniu". Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą* (2013).

Anna Stec-Jasik (Uniwersytet Jagielloński) – doktorantka na Wydziale Polonistyki. Autorka artykułów o twórczości Zbigniewa Herberta: *„Kramarski kosmos". Kilka uwag o przedmiotach w twórczości Zbigniewa Herberta i Jana Vermeera*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki humanistyczne" (nr 8 (1/2014)), *„W mieście kresowym do którego nie wrócę". Lwów trzech poetów* [w:] *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni*, red. J. Kulczyńska, W. Ligęza, W. Próchnicki, Kraków (2014), *„Niepogodzony to pewne". O pamięci w jednym wierszu Zbigniewa Herberta* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków (2015).

Dr hab. Tomasz Tomasik (Akademia Pomorska w Słupsku) – profesor nadzwyczajny, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Badań Kulturowych w Instytucie Polonistyki, autor książek: *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza Stanisława Pasierba* (2004), *Wojna – męskość – literatura* (2013).

Od Wydawcy

Niniejsza monografia powstała jako owoc dyskusji toczonych podczas corocznych Warsztatów Herbertowskich, które w 2015 roku zostały zatytułowane *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, ale nie ograniczały się do problematyki obecnej w wierszach tych dwóch poetów. Organizatorom najbardziej zależało na zwróceniu uwagi na twórczość poetycką Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza pod kątem ewentualnych wpływów fenomenologicznej wizji świata. Roman Ingarden, jeden z najbardziej znanych na świecie polskich filozofów, zaraz po wojnie prowadził w Krakowie otwarte wykłady, przedstawiając swoje tezy zawarte w dziele *Spór o istnienie świata*. Słuchaczami byli między innymi Tadeusz Różewicz (ówcześnie student historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego) oraz Zbigniew Herbert (ówcześnie student Akademii Handlowej w Krakowie). Tadeusz Różewicz był także uczestnikiem proseminarium, prowadzonego przez krakowskiego filozofa („Wstęp do teorii poznania"), a Zbigniew Herbert studiował następnie filozofię u Henryka Elzenberga w Toruniu.

Szersza tematyka warsztatów ogniskowała się przede wszystkim na kwestiach „dialektyki procesu twórczego" oraz ontologicznych i metafizycznych zagadnieniach w twórczości literackiej. Istotne wydają się pytania o fenomenologiczne inspiracje, metody i style refleksji w odczytywanych utworach, a także dzisiejsze zastosowanie fenomenologicznej metody interpretacyjnej, zwłaszcza twórcy *O poznawaniu dzieła literackiego*. Chodziło zatem o zbadanie powinowactw myślenia poetyckiego i myślenia filozoficznego (fenomenologicznego) u poetów drugiej połowy xx wieku, którzy – jeśli weźmiemy pod uwagę epistemologię oraz dociekania metafizyczne – wiele zawdzięczają Romanowi Ingardenowi.

Tak wyznaczony zakres tematyczny dyskusji uzupełniły rozważania o ekfrazach i ekfrastyczności w wierszach polskich poetów oraz roli wyobraźni. Warsztaty i monografia, którą oddajemy do rąk Czytelników, zostały dofinansowane przez Urząd Miasta Krakowa w ramach programu „Konferencje Krakowskie". Organizatorem spotkania była Akademia Ignatianum oraz Instytut Myśli Józefa Tischnera.

Józef Maria Ruszar
Kierownik Warsztatów Herbertowskich

Summaries and keywords

Jolanta Dudek – The place of Roman Ingarden in literary research

This article reviews the most important points of Ingarden's analysis of the process of experiencing, cognition and evaluation of literary works of art – an analysis that continues to be of great use to readers, scholars and literary critics alike. A key role in this process is played by the sensitive and competent reader who has been adequately 'grounded in art' and in literary scholarship. Ingarden's method of cognition of works of literature consists in a careful reading that concentrates entirely on the work in question. Such a reading takes into account the schematic and creative potential of language (fictional statements), the work's internal and external context, its *quasi*-temporal and *quasi*-spatial structure (its phases and levels), its schematic nature and its intentional mode of being. The sensitive and competent reader is able to make a distinction between an artistic object that is intersubjectively accessible to a host of other readers and the aesthetic object that he himself creates on the basis of that (schematic) artistic object. Moreover, he strives to 'do justice' to the work of art by means of an actualization (of places of indeterminacy) that is as faithful as possible to the original and also by means of an interpretation that is as adequate as possible. Such a reading constitutes a good point of departure for all critical appraisals. The author of the article draws attention to the fact that Ingarden's phenomenological approach to literature exhibits considerable convergencies with the aesthetics and poetics of T.S. Eliot and has inspired not a few modern literary scholars and theoreticians – among others Wolfgang Iser.

Keywords: phenomenology, hermeneutics, the literary work of art, intentionality, the structure of the literary work, phases and levels of works of literarture, the schematic nature of works of literarture, schematized aspects of works of literarture, fictional statements, the act of reading,

competent reader, actualization, adequate interpretation, the artistic object, the aesthetic object, aesthetic function, Wolfgang Iser, T.S.Eliot

Jakub Z. Lichański – Tadeusz Różewicz *Poems*: A Phenomenological Perspective. Introduction to Analysis

This article discusses the poetry of Tadeusz Różewicz, primarily his collection *Poems* (1974/1988). Phenomenology is used here as an analytic tool, supported by Kenneth Burke's rhetoric as well as philology. The aim of this article is to demonstrate the usefulness of phenomenology along with its reductions (eidetic and transcendental); Roman Ingarden's theory of the literary work is also used.
In the conclusion, the author justifies the thesis that the tools mentioned – mainly taken from phenomenology – not only remain useful, but also provide a better understanding of Różewicz than the research methods used to date.

Key words: Tadeusz Różewicz, Roman Ingarden, Edmund Husserl, Kenneth Burke, phenomenology, rhetoric, the philosophy of literary form, philology

Michał Januszkiewicz – Hermeneutic Phenomenology and Literature: The Case of a Certain Poem by Tadeusz Różewicz

The article concerns hermeneutic phenomenology. In the first part of the statement is an attempt to explain the notion of hermeneutic phenomenology. The second part is an interpretation of the line Tadeusz Różewicz and therefore attempt to show the hermeneutic phenomenology in action.

Keywords: phenomenology, hermeneutics, interpretation, Tadeusz Różewicz

Krystyna Latawiec – Human Hideouts in the Poetry of Tadeusz Różewicz

This article discusses variations on the motif of the hideout in the poetry of Tadeusz Różewicz. Józef Tischner's reflections on 'human hideouts', derived from Antoni Kępiński's work, form the point of departure for this discussion. Moreover, the interpretive context has been expanded to include the 'underground man' of Fyodor Dostoevsky and his interpreter Lev Shestov. Taken in this context, the metaphors of concealment found in Różewicz's poetry carry a variety of meanings: expression of the trauma of war, the loneliness of survivors, the inability to create social ties, losing oneself in the automatism of life, the cocoon of consumption, the political idea of confinement, life in an embryonic state and shelter from the tumult of the world. Through such metaphors, the poet seeks access to underground knowledge, which has been carefully hidden under the tapestry of humanitarianism. He argues against the appearances of existential order in the name of humiliated man.

Key words: Tadeusz Różewicz, Józef Tischner, the metaphor of the hideout, underground man, broken communication, tragic knowledge

Agnieszka Łazicka – On Recognition of the World's Reality: The Poetry of Zbigniew Herbert and the Phenomenology of Roman Ingarden

The author is interested in the similarities and differences between Roman Ingarden's phenomenology and the poetry of Zbigniew Herbert in the context of arguments against standpoints reducing the world to structures completely subject to cognitive control. Comparing Herbert with the Polish phenomenologist may be justified above all by their mutual occupation with the question of cognitive resistance and the vagueness of existence. In Ingarden's philosophy, the recognition of both limitations results from the acceptance of the full meaning of the phenomenon of transcendence. However, in the relation of philosophical thought to reality postulated by the author of *The Controversy over the Existence of the World*, what remains most important is the role of consciousness in overcoming the chaos of matter, requiring an ideal

form of the world to confirm the validity of experience. Herbert's poetry, however, portrays a different relationship between matter and consciousness. This concept is based on experience requiring no confirmation other than itself, shaped by one's view of reality.

Key words: Zbigniew Herbert, Roman Ingarden, experience, corporeality, consciousness, matter

Anna Hajduk – Zbigniew Herbert's *Substance* in the context of Roman Ingarden's article *Man and His Reality*

This article aims to analyse and interpret the poem *Substance* by Zbigniew Herbert. The author proposes a new point of view on the topic, placing the work in a new context and juxtaposing it with fragments from Roman Ingarden's *Książeczka o człowieku* [Little Book on Man] (including the chapter *Man and His Reality*). She points out clear, insightful similarities linking the poetic reflections of the author of *Mr Cogito* with the Kraków philosopher's thought.

Key words: Zbigniew Herbert, Roman Ingarden, *Substance*, *Man and His Reality*, poetry

Beata Garlej – The Emotional Dimension of Aesthetic Concretization in *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp*

Ingarden's aesthetic premises and postulates form the focus of inquiry for researchers and representatives of various disciplines. Yet it seems that, in terms of interpretative practice, they remain an area that has yet to be fully explored, particularly when we take into consideration their reflections on the study of literature. This article is thus an attempt to depict the functionality (and consequently, usefulness) of the phenomenologist's aesthetic and theoretical conclusions in order to clarify the interpretation of Zbigniew Herbert's work *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp*. A key category is also aesthetic concretization, which, in view of the entire legacy of Ingarden's thought, is not discussed here in full, but only in one aspect; that is, taking into account only this one

fragment (of concretization), which in Herbert's poem takes the form of the human gaze, combining the element of creative inspection with emotional co-sensing of that which is presented in the work.

Key words: Zbigniew Herbert, Roman Ingarden, aesthetic concretization, the emotional dimension of lyric poetry, the conventionality of a work of literature, *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp*, the presented object, loss, value of the object

Tomasz Tomasik – *Ékphrasis:* Between the Phenomenology and Hermeneutics of a Work of Art (Based on Zbigniew Herbert)

This article discusses three functions of ekphrasis based on examples from the work of Zbigniew Herbert: subscription (metatextual information), description (description of the work) and inscription (commentary from the author). The author makes use of Roland Barthes' categories of *studium* and *punctum*. In the second part of the article, two properties of ekphrasis are examined: the phenomenological description of a work of art and the hermeneutic experience of a work of art (based on the aesthetics of Hans-Georg Gadamer).

Key words: Zbigniew Herbert, ekphrasis, phenomenology, hermeneutics

Anna Stec-Jasik – 'Without the dew of human fear': On Zbigniew Herbert's *Fra Angelico: The Martyrdom of Saints Cosmas and Damian*

The poem *Fra Angelico: The Martyrdom of Saints Cosmas and Damian* was published only once within the author's lifetime: in the 19th issue of *Tygodnik Powszechny* in 1951. This early poem by Herbert, though relatively little known, is an interesting example of Herbert's characteristic 'dialogue with the creator' of a work of art (in this case, a painting). The poetic description of the Italian painter's work becomes an ekphrasis, in a broad sense of the term: it is a representation and also interpretation of a work of art; a pretext for discussing the most

important issues in Herbert's poetry. The saints' fate allows Herbert to consider mankind's place in the world, loneliness in the face of final matters, the bitter consequences of 'remaining faithful until the end' and, finally, compassion in the face of individual human fate.

Key words: Zbigniew Herbert, poetry, ekphrasis, Fra Angelico, Cosmas and Damian

Małgorzata Peroń – 'Turn out the light – listen': Rembrandt in the Poetry of Father Janusz S. Pasierb

The poetry of Fr. Janusz S. Pasierb contains nearly two hundred references to art. Those inspired by Rembrandt's paintings form the largest group of ekphrastic texts. The poet arranges his Rembrandt-inspired poems in a poetic cycle based on a personal encounter with the painter's work at the Rijksmuseum in 1981. The main character of the *Rembrandt* cycle looks at the paintings in order to be able to converse with them. Before that, he creates a situation of dialogue, revises the painting's scene, draws attention to a detail and places it at the centre of reflection. The visual richness of the image encourages one to take the position, not of a viewer, but of a listener. In Pasierb's poetry, the sense of hearing serves as a metaphor for cognition and contemplation, at whose beginnings art lies.

Key words: Janusz S. Pasierb, ekphrasis, correspondence of the arts, Rembrandt, contemplation

Marta Smolińska – Herbert in the Thick Nettle of a Tour: Remarks on the Poet's Attitude towards the Museum

The author analyses Zbigniew Herbert's attitude towards museums, the visiting of which he describes as a permanently repeated action forming an essential part of the life of Mr Cogito, the traveller. The poet visited museums quite often; this fact is indisputable. He recorded his impressions of these visits in reviews, essays on art and in several poems, depicting his attitude towards the museum as an institution

bringing together and exhibiting collections of art. Herbert, by remaining within the conceptual framework and language of 19th-century aesthetics, is unable to formulate a statement on the museum according to the standards of the time in which he notes down his observations. He remains stuck within outmoded aesthetic formulas that bear no relation to the transformations occurring in art in the second half of the 20th century, and – by extension – in the definition and evaluation of the museum as an institution. He is inspired mainly by Paul Valéry's text *The Problem of Museums*. Herbert's mentality remains in the 19th century along with his love of aesthetics and dominant conception of beauty. He thus examines the problem of the museum based on the long-outdated opposition of the school of taste and lessons from history.

Key words: Zbigniew Herbert, museum, Paul Valéry, museumization, taste

Piotr Siemaszko – Beauty as an Answer: On the Painterly Fascinations of Zbigniew Herbert

This article examines the aesthetic context of the work of Zbigniew Herbert, and, more precisely, elaborates on the function and means of understanding the category of beauty in the essays and poetry of the author of *Mr Cogito*. Herbert was an advocate of the Platonic conception of beauty, in which aesthetics is inextricably linked with morality, and in which the concretization of beauty understood as such stands as both a work of art and the 'upright attitude' advocated by the author: honour, dignity and loyalty to principles and ideals. The aesthetic thought present in Herbert's writing contains the conviction of the correspondence between the state of art and that of culture, of the permanence of art and impermanence of human existence, and reveals the writer's relationship with the classical tradition while underscoring his classical taste.

Key words: beauty, classicism, ethics, art

Agata Stankowska – Between Narration and Image: Zbigniew Herbert as an Anthropologist of History

This text contains an attempt to reconstruct Zbigniew Herbert's poetic methodology of history, which was elaborated by the author of *Transformations of Livy* in *The Labyrinth on the Sea.* As a methodologist of history, Herbert pens a theory of the historiographical operation; as a poet conscious of the tools given to him – a theory of the image. This poetic presentation also provides an opportunity to complete the historian's narrative, a chance to go beyond the borders of epistemology of the past towards an ontology of existence in history. In Herbert's concept, the historiographical operation appears as a sequence, the sum of complementary states of communion with the past: knowledge - vision - being, or, as the poet calls it, cognition, compassion and repetition. The space of this last concept is formed by the poetic image itself. Thanks to its synchronous nature, the image can remove the narrative distance of narration about the past and fill in the gulf between the contemporary and the historical. Thanks to its materiality connected with the place in which it was created, it allows one to touch, and thereby change vision into feeling, compassion into repetition. Finally, thanks to its symbolic nature, it becomes a space for interpretation, analogous to the gesture made by those who, in creating history, attempted to understand themselves and the world.

Key words: anthropology of literature, theory of the image, non-classical historiography, the essays of Zbigniew Herbert

Karol Hryniewicz – Like a 'piece of board'? Several Remarks on the Power of Imagination in the Poetry of Zbigniew Herbert

This article is an attempt to identify and trace the philosophical determinants of the category of imagination appearing in the poetry of Zbigniew Herbert, taking into particular account their epistemic function. The poet's texts referred to here, in which the issue of the imagination appears, have been placed in both a historical literary context (related to the 'dispute over vision and equation') as well as

a historical-philosophical context (primarily Kantian). Herbert's own statements and essays on the question of the imagination are also used to complete the picture.

Key words: Zbigniew Herbert, imagination, poetry, aesthetics

Radosław Sioma – A 'Sense of Taking Part': On Several Poems, Not Only by Zbigniew Herbert

This article presents the sensualistic and emotional relationship to the world that is characteristic of the central figure in Zbigniew Herbert's poetry. We begin with a comparison of relations of consciousness to a stone (both as an individual object as well as a representation of all of nature) in Wisława Szymborska's *Conversation with a Stone* and in several works by Herbert (*Pebble*, *Wooden Die*, *Sense of Identity*). In Herbert, the basis for relating to the world is an 'affective cogito', sensualistic and somatic at the same time, and also distanced from essentialist concepts of thought and reality. This results in a loving adoration of the world as both a whole and in its individual 'dimensions', consisting in the affirmation of otherness (in its ontological and metaphysical sense), irreducible to any sort of worldview (scientific, religious, philosophical), as otherness proper (ontic otherness; mystery). Hence the role of the 'sense of taking part', denied the person in Szymborska's poem, which is made up not only of affective sensualism, but also tenderness, compassion and love (as well as for 'non-human' – objective and natural – aspects of the world). Here, the cognitive paradigm also undergoes a change: philosophical essentialism gives way to a peculiarly understood epistemology of communication (contemplative dialogue) or, taken another way, to affective epistemology, which at the same time seems to be a recollection of Pascal's 'reasons of the heart'.

Key words: Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, existentialism, affective cogito, 'sense of taking part', sensualism, *libido admirandi*, the Uncanny (Freud)

Mateusz Antoniuk – Why Thersites's Speech was 'Brilliant', or a Short Note on 'Herbert Reads Wyspiański'

This article concerns the problem of Herbert's 'reading of Wyspiański'. Can anything be said about Herbert as a reader of the Young Poland artist's works, and if so, what? At the centre of focus stands the 1957 press article in which Zbigniew Herbert points out, in his opinion, the best poetic fragments of Stanisław Wyspiański's dramatic works. Among them is the 'brilliant speech of Thersites' from the play *Achilleis*. This article poses the question of the possible motivation behind such a choice. This search for hypothetical answers reveals the convergence between Scene 15 of *Achilleis* and selected aspects of Herbert's work. The article uses archival material from the collections of the National Library in Warsaw.

Key words: the work of Zbigniew Herbert, the work of Stanisław Wyspiański, reading, archive

Izabela Piskorska-Dobrzeniecka – The Poetic Echoes of Tadeusz Różewicz and Jerzy Nowosielski's Conversations on Art

The years-long friendship of Tadeusz Różewicz and Jerzy Nowosielski resulted in a rich correspondence, touching upon – as in their face-to--face conversations – completely mundane topics as well as significant 'disputes on art' discussing their own work and questions of aesthetics. Their mutual influence and inspiration can also be found in both artists' work: in Nowosielski's paintings and in Różewicz's works of literature. The paintings given to the Radomsko-born poet and the sketches and poetry on painting-related themes dedicated to the Kraków-based painter are expressions of the artistic and spiritual correspondence that tied them to one another. This correspondence – penetrating the imagination of both artists – formed a certain intellectual union, which is all the more puzzling given that the two men differed greatly in many respects. Traces of their shared reflections in their conversations and letters can easily be seen in many of Różewicz's texts. This is especially

true of his poetic reflections, which upon closer examination reveal the work of both artists from several perspectives at once.

Key words: Tadeusz Różewicz, Jerzy Nowosielski, poetry, correspondence, art

Józef Maria Ruszar – The Impossible Forgiveness of Sins: Tadeusz Różewicz's *White*

Using the methodology of religious studies, the author reveals how Różewicz, through the use of contradictory biblical symbolism, presents abortion as a new 'etiological myth', forming the beginning of its own sort of 'founder's cult' for a 'new civilization' created by a 'new man'.

Key words: Tadeusz Różewicz, *White*, abortion, new man

Indeks osobowy

A

Adamiecki Wojciech 225, 248
Adorno Theodor W. 205, 206
Agamben Giorgio 87
Alberti Leon Baptysta 209, 210, 314
Alighieri Dante 215, 221, 313, 326
Altman Jack 171, 188
Angelico Fra 154, 157, 160–162, 164–166, 353–354
Anidjar Gil 87
Antoniuk Mateusz 285, 287, 307, 357
Arendt Hannah 83, 240, 242, 247
Aron Raymond 243
Arystoteles 19, 27, 46, 67, 124, 252–253, 259
Auden Wystan Hugh 142, 150
Auerbach Erich 16–17, 26
Augustynek Zdzisław 33, 59
Austin John L. 20, 26
Auty Robert 17
Avercamp Hendrick 212, 216, 256

B

Bach Johann Sebastian 197, 199, 204
Bachelard Gaston 17, 26
Bacon Francis 311
Balbus Stanisław 333, 347
Balcerzan Edward 251
Baran Bogdan 17, 22, 66, 76, 213, 224
Barańczak Stanisław 113–114, 119, 224, 289, 299, 307
Barthes Roland 52, 139, 140, 147, 150, 353, 371
Bartoszyński Kazimierz 27, 28
Baudelaire Charles 52, 249, 251, 259
Baudrillard Jean 52
Beccafumi Domenico 217
Bednarek Henryk 343, 348
Bembo Pietro 181–182
Bennet Lindsay 171, 188
Berent Wacław 290
Berkan-Jabłońska Maria 166–167
Bernini Giovanni Lorenzo 140
Berti Luciano 209, 224
Beylin Paweł 128, 132
Białostocki Jan 177, 188
Bieńczyk Marek 138, 151
Bieńkowska Ewa 138, 151
Bieńkowski Zbigniew 113, 119
Bieroń Tomasz 17, 27
Bilczewski Tomasz 87
Błoński Jan 26, 251
Bloch Marc 233

Bobryk Roman 159, 167
Bochnak Adam 166–167
Boczkowski Krzysztof 23, 27
Bolecki Włodzimierz 138, 151
Bondone Giotto, di 144, 183, 189, 222, 256
Bonnard Pierre 201
Borkowska Małgorzata 175, 185–186, 188
Bosch Hieronim 341
Bralczyk Jerzy 43, 59
Brentan Franz 68
Braudel Fernand 236, 247
Broch Hermann 49
Brodzka Alina 34, 61
Brooke-Rose Christine 17, 21, 27, 42
Bruegel Pieter 142, 221
Brzozowski Stanisław 343, 348
Buczyńska- Garewicz Hanna 20, 28, 240, 247
Buonarroti Michelangelo (Michał Anioł) 79, 211
Buoninsegna Duccio, di 197, 210, 214–215, 217, 223
Burke Kenneth 34, 37, 53, 56, 57, 59, 350
Byron George Gordon 191

C

Camelot Pierre Thomas 326
Camus Albert 213, 224, 267, 280, 283–284
Cassirer Ernst 180
Caravaggio Michelangelo Merisi, da 170, 187
Cennini Cennino 116
Cézanne Paul 197, 200, 211, 215, 217
Chmielowski Franciszek 15, 26, 140, 146–147, 150
Chruściński Kazimierz 174
Chudak Henryk 26
Chwedeńczuk Bohdan 20, 26
Cicha Magdalena 109, 119, 129, 132, 181, 284, 300, 308
Cichowicz Stanisław 232, 248
Cieślak Robert 177, 188
Collini Stefan 17, 27
Coninxloo Gillis, van 216
Conrad Joseph 23
Copenhaver Brian P. 316, 326
Copleston Frederick 253, 259
Corday Charlotta 221
Corot Jean-Baptiste-Camille 212, 218
Cosimo Piero, di 170
Courbet Gustave 215, 218
Culler Jonathan 17, 21, 27
Cuyp Albert 216
Cybis Jan 206
Cyryl, św. 313
Cyzman Marzenna 54, 59
Czabanowska-Wróbel Anna 285, 308
Czaja Dariusz 226–227, 247
Czajkowska Magdalena 233
Czajkowski Zbigniew 233
Czapliński Przemysław 137, 151, 225
Czechowicz Józef 267, 283
Czerni Krystyna 309, 310, 316, 323, 326
Czerwiński Marcin 341, 348

D

Darwin Charles 115
David Jacques-Louis 215, 217
Davis Erik 316, 326
Dąbrowski Stanisław 334, 347

Delacroix Eugene 215, 218
Demokryt 177
Dettlaff Karol 285, 307
Dicksteinówna Julia 31, 60
Domańska Ewa 274, 283
Dosse François 236, 247
Dostojewski Fiodor 78, 83–85, 88, 351
Drażyńska-Suchańska Marta 165, 167
Drewnowski Tadeusz 54–55, 59
Duby Georges 232
Duchamp Marcel 205
Dudek Jolanta 15, 25, 27, 349
Dufrenne Mikel 126, 132
Dürer Albrecht 181, 238, 246
Durkheim Émile 343, 348
Duyster Willem 209, 210, 212, 223
Dybel Paweł 145, 150
Dziadek Adam 138, 144, 147–148, 151, 166–167
Dziemidok Bohdan 121, 132
Dźwinel Kamil 275, 283

E

Eco Umberto 17, 21, 27
Elektorowicz Leszek 142, 150
Eliade Mircea 141, 148
Eliot Thomas Stearns 16, 23–25, 27, 79, 89, 349
Elzenberg Henryk 255, 290, 291, 307
Evans Arthur 241
Eyck Hubert, van 329, 333, 335, 338–339, 345
Eyck Jan, van 16, 329, 333, 335, 338–339, 345

F

Febvre Lucien 233
Fenollosa Ernest 242
Fieguth Rolf 17, 26, 45, 59
Filipowicz Kornel 310
Filostrat Starszy 156, 168
Fiut Aleksander 157, 168, 346–348
Franaszek Andrzej 275–276, 281, 283–284
Fellmann Ferdinand 74
Francesca Piero, della 209, 211, 215, 218, 221, 223–224
Frankiewicz Małgorzata 73, 76
Freud Sigmund 140, 230, 243, 248, 266, 278, 357
Fromentin Eugène 200, 205–206
Fros Henryk 154, 168

G

Gadamer Hans-Georg 17, 27, 65, 75, 137, 140, 145–146, 148, 150–151, 353
Gajak-Toczek Małgorzata 35, 60
Gajcy Tadeusz 87, 307
Galewicz Włodzimierz 66, 76
Gałczyński Konstanty Ildefons 44, 340, 348
Gandhi Mahatma 290
Garlej Beata 121–122, 132, 352
Geertz Clifford 226, 227–229, 247
Genaille Robert 172, 188, 333, 348
Genet Jean 178
Géricault Théodore 215
Gierulanka Danuta 16, 25, 45, 58, 60, 63, 76, 106
Gloger Paweł 138, 149

Glogier Blanka 151, 171, 188
Głowiński Michał 20, 27–28, 60, 130, 132, 156, 168
Głutkowska-Polniak Alicja 254–255, 259
Goethe Johann Wolfgang 52–53, 197, 316, 323
Gołaszewska Maria 15, 22, 26, 179, 188, 220, 224
Gołąb Zbigniew 44, 60
Gombrowicz Witold 278, 284
Gomulicki Juliusz Wiktor 56, 59
Gorczyńska Renata 256
Goya Francesco 183, 189
Goyen Jan, van 211–212, 216–217, 256
Graff Piotr 17, 27
Grochowiak Stanisław 186
Grummond Nancy Thomson, de 139, 151
Grünewald Matthias 311–312, 314
Grzegorczyk Anna 280, 284
Gutowski Wojciech 250, 259
Guze Joanna 203, 206, 213, 224, 243, 259, 267, 280, 283

H

Haake Michał Paweł 109, 179, 188
Hajduk Anna 109, 352
Halkiewicz-Sojak Grażyna 275, 283
Hartmann Nicolai 33
Hegel Gottfried Wilhelm Friedrich 253, 259
Heidegger Martin 17, 32–33, 65–69, 72, 279, 323
Heinz Adam 44, 60
Heraklit 98, 177, 213
Herodot 227
Hess Leopold 99, 107
Hezjod 241, 343–344, 347
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 52
Hogarth David George 241
Homer 49, 144, 163, 222, 303, 341, 343–344
Hooch Pieter, de 208
Horacy 124, 247, 249
Hryniewicz Karol 43, 60, 249, 356
Hume David 19, 27, 253, 256
Husserl Edmund 15, 18, 31–33, 36–37, 58, 60, 63, 65–66, 68–70, 76, 97, 106, 121, 145, 350

I

Ibsen Henrik 290
Ingarden Roman 15–25, 27, 32–33, 36–39, 41–47, 50, 52–53, 56–58, 60, 64, 66, 74, 76, 93–98, 105–106, 109, 116–119, 121–125, 127–128, 131–132, 254, 259, 334, 346–352
Iser Wolfgang 17, 20, 27, 64, 230–231, 247, 349
Iwaszkiewicz Jarosław 130

J

Jaeger Werner 343, 348
Jakitowicz Maria 267, 283
Jakubowski Jan Zygmunt 291
Jan Paweł II, właśc. Karol Wojtyła 38
Januszkiewicz Michał 63, 123–124, 132, 350
Jarząbek Dorota 285, 307
Jastrun Mieczysław 143, 150, 186

Jeleński Konstanty 44, 60, 220, 224
Jerusalem Wilhelm 31–32, 36, 58, 60
Jordanes Jacob 217
Joyce James 56

K

Kajzer Helmut 310, 326–327
Kalicki Rajmund 310
Kaliszewski Andrzej 224
Kamińska Krystyna 145, 151
Kant Immanuel 32, 106, 252–255, 257, 259
Kartezjusz 106, 231, 248, 253, 258–259
Katon 219, 220
Katullus 245
Kępiński Antoni 77–78, 80–81, 84, 89, 351
Kijowski Andrzej 34–35, 47
Kierul Jerzy 316, 326
Kiklewicz Aleksander 174
Kisiel Teodor 69, 76
Klemensiewicz Zenon 43, 60
Kluba Agnieszka 273, 284
Kłańska Maria 20, 27
Kochanowski Jan 42, 323
Kochańczyk Alina 157, 168
Koman Dorota 193, 206, 273–274
Kopaliński Władysław 115, 119
Kostkiewiczowa Teresa 60, 156, 168
Kot Dobrosław 130, 132
Kowalcze-Pawlik Anna 87
Kowalik Barbara 20, 27–28
Kowalska Małgorzata 102, 107, 145, 151
Kozak Piotr 254, 259
Krajka Wiesław 20, 27
Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka 307
Krasnowolska Ewa 268, 284
Kritios 137, 139, 144, 146
Krokiewicz Adam 99
Król Marcin 236, 240, 247
Krupiński Janusz 127, 132
Krynicki Ryszard 154
Krzemieniowa Krystyna 146, 151
Kubiak Zbigniew 344, 348
Kudyba Wojciech 126, 129, 178, 188
Kuliniak Radosław 253–254, 259
Kupis Bogdan 341, 344, 348
Kwiatkowski Jerzy 251, 259
Kwiatkowski Władysław 249, 259
Kwiecińska Maria 236, 247

L

La Tour George, de 170
Lacan Jacques 140, 148
Lam Andrzej 157, 160, 162, 168
Latawiec Krystyna 77, 350
Léger Fernand 215–216, 218
Legeżyńska Anna 87, 89, 225
Leibniz Gottfried Wilhelm 253, 259
Lepetit Bernard 229, 244, 247
Lessing Gotthold E. 19
Leśmian Bolesław 18–19
Lichański Jakub Z. 45, 59–60, 350
Lichański Stefan 31, 34, 36, 47, 56, 58–60
Liebert Jerzy 277–278, 280, 283
Ligęza Wojciech 109, 119, 263–265, 268, 271, 278, 281, 284, 300, 308
Locke John 253
Lorenz Iwona 98–99, 107
Lorenz Tadeusz 318

Lorenzetti Ambrogio 210, 217
Lorenzetti Pietro 210, 217

Ł

Łanowski Jerzy 341, 347
Łazicka Agnieszka 93, 351
Łozińska Tamara 189
Łukasiewicz Małgorzata 146, 151

M

Maciejewski Janusz 113, 119, 199, 300, 307
Maciuszek Józef 78, 89
Maciuszkiewicz Kinga 316
Madyda Aleksander 267, 283
Majchrowski Zbigniew 86, 89
Majewska Zofia 116, 119
Malebranche Nicolas 216, 253
Malewicz Kazimierz 128
Maliszewska Ewa 172, 188, 333, 348
Mallarmé Stéphane 231
Malraux André 320
Man Paul, de 51, 55–56, 60
Manet Édouard 218
Margański Janusz 230, 248
Markiewicz Henryk 15, 20, 26–28, 33, 57, 60–61, 128, 132
Markowski Michał Paweł 22, 231, 248, 278, 284
Martini Simone 210, 217
Marzęcki Józef 253, 259
Matuszewski Ryszard 34–35, 44, 47, 51, 61
McDonald George 171, 188
Merleau-Ponty Maurice 102, 107, 145, 151
Meyrink Gustav 52
Michalski Krzysztof 146, 151
Michałkowa Janina 177, 188
Mickiewicz Adam 52
Migasiński Jacek 102, 107
Mikołajczak Małgorzata 61, 250, 257, 259, 285, 307
Miłosz Czesław 85, 110, 119, 157, 168, 273, 300, 308, 346–348
Miodońska-Brookes Ewa 285, 307
Monet Claude 219
Monkiewicz Maciej 172, 188
Montaigne Michael, de 198
Moran Dermot 66, 68, 76
More Thomas 223
Mounier Emmanuel 268, 284
Mozart Wolfgang Amadeusz 144, 197, 199, 204, 222

N

Nadulski Piotr 171, 188
Neroccio (di Bartolomeo de' Landi) 210
Nietzsche Friedrich 51, 60, 75, 85, 89, 213, 224, 290
Niewiadomski Andrzej 157, 168
Nikifor (Drowniak Epifaniusz) 200, 325
Noras Andrzej J. 206
Norwid Cyprian Kamil 56, 59, 80, 127
Noskowski Zygmunt 199, 204
Nowak Andrzej 15–16, 26, 121, 132
Nowakowski Piotr 183, 189
Nowosielska Zofia 318
Nowosielski Jerzy 309–311, 313–314, 316–321, 323, 325–326, 358
Nycz Ryszard 70, 76, 87, 89

O

Ohmann Richard 17, 20, 27
Okopień-Sławińska Aleksandra 60, 130, 132, 156, 168
Orłowski Aleksander 194
Osborne Harold 220, 224
Ososiński Tomasz 143, 150
Ostade Adriaen, van 138, 217

P

Panas Paweł 129
Panofsky Erwin 145, 151, 172
Pascal Blaise 36, 47, 58–59, 252, 259, 275, 257
Pasierb Janusz S. 169–182, 184–189, 354
Patenier Joachim 217
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 73, 284
Peiper Tadeusz 319
Peroń Małgorzata 169, 188, 354
Perzanowski Jerzy 39, 61
Pietruszczak Andrzej 39, 61
Pinturicchio (Bernardino di Betto) 210
Piskorska-Dobrzeniecka Izabela 309
Pitagoras 124
Platon 48, 52, 61, 124, 231, 248
Plezia Marian 343, 348
Podgórski Wojciech Jerzy 42, 51, 61
Podgórzec Zbigniew 311, 326
Poe Edgar Allan 52
Polański Kazimierz 44, 60
Pollakówna Joanna 179, 188
Popczyk Maria 201, 206
Popowski Remigiusz 156, 168
Poussin Nicolas 170, 216
Półtawski Andrzej 32, 60, 66, 76
Pręczkowska Helena 27
Protagoras z Abdery 48
Proust Marcel 51, 60, 231
Przyboś Julian 170
Przybylski Ryszard 79, 89
Przybysławski Artur 51, 60

R

Rajewska Ewa 37, 59
Richards Ivor Armstrong 16
Ricœur Paul 17, 27, 65, 73, 76, 228–237, 241, 243–244, 246–248, 263
Rilke Rainer Maria 51, 60, 128, 142–143, 148, 150, 183–185, 187–189, 196
Rembrandt (Harmenszoon van Rijn) 169–172, 174, 176–178, 182, 354
Renan Ernest 290
Rogulski Krzysztof 325–326
Rorty Richard 17, 21, 27
Rosci Marco 209, 224
Rosiak Marek 101, 105, 107
Rosner Katarzyna 17, 27
Rousseau Jean-Jacques 36, 51, 60
Rubens Peter Paul 35, 61
Ruisdael Jacob, van 215, 217
Rulewicz Wanda 23, 27
Ruszar Józef Maria 36, 59–61, 112, 119, 122, 127, 129, 132, 144, 151, 154, 165, 167–168, 176, 188–189, 193, 206, 256, 273–275, 281, 283–285, 307, 329, 341, 348, 358

Ruziewicz Zdzisław 286, 289, 308
Rynck Patric, de 183, 189
Rzepińska Maria 172–173, 180–181, 184, 189

S

Salwa Piotr 17, 27
Santiago Rafael 180–181, 185
Sartre Jean-Paul 64, 127–128, 132, 252
Sassetta (Stefano di Giovanni) 214–215, 218, 223
Saul Danuta 285, 307
Savage Denis 230, 248
Sawicka Katarzyna 61
Scarlatti Domenico 197, 199, 204
Scheler Max 19, 27, 33
Schollenberger Piotr 126, 132
Schopenhauer Arthur 83, 214, 311
Schultze Brigitte 45, 59
Searle John R. 17, 20, 28
Secomska Krystyna 172, 188, 333, 348
Seghers Hercules Pieter 216
Seibert Jutta 313, 326
Sendyka Roma 138, 148, 151
Shakespeare William (Szekspir) 24
Sidorek Janusz 69, 76
Siemaszko Piotr 207, 224, 355
Siemek Marek J. 232, 248
Signorelli Luca 211
Sioma Radosław 263, 273–275, 283–284, 356
Siwek Paweł 253, 259
Skarga Piotr 161–162, 168
Skwarczyńska Stefania 61
Sławiński Janusz 34–36, 51, 60–61, 130, 132, 156, 168
Słowacki Juliusz 49, 52, 121
Smaszcz Waldemar 177, 283
Smith David Woodruff 32–33, 36, 61
Smolińska (-Byczuk) Marta 191, 193, 201, 205–206
Sochoń Jan 185, 189
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) 217
Sofokles 20
Sokrates 298
Solski Zbigniew Władysław 177, 189
Sosnowski Leszek 15, 26, 121, 132
Sowa Ewa 39
Sowa Franciszek 154, 168
Spinoza Baruch 80
Spray Tami 274
Stabro Stanisław 110, 119, 300, 308
Stajuda Jerzy 314
Stankowska Agata 225, 250–252, 259, 341, 348, 355
Starobinski Jean 249, 259
Stec-Jasik Anna 153, 353
Steen Jan 33, 39, 217
Stein Edyta 33, 39
Stoff Andrzej 121–122, 124–125, 128–133
Stopczyk Stanisław Krzysztof 183, 189
Stróżewski Władysław 15, 17, 25–26, 123, 125, 127, 132
Suska Dariusz 311
Szacki Jerzy 343, 348
Szczypka Katarzyna 286, 308
Szestow Lew 78, 83, 85, 89, 351
Szymborska Wisława 18, 34–35, 61, 263–264, 266–269, 271–273, 275–278, 281, 283–284, 354
Szewczyk-Haake Katarzyna 333, 348

Ś

Śniedziewska Magdalena 177, 189, 341, 348
Świderska Alina 314
Święch Jerzy 167, 168

T

Tales z Miletu 343
Tarkowska Elżbieta 343, 348
Tatarkiewicz Anna 26, 341, 348
Tatarkiewicz Władysław 19, 27, 125–126, 132
Tchórzewski Jerzy 310
Telicki Marcin 225, 341, 348
Terborch Gerard 209, 210–215, 217
Tischner Józef 65, 76, 77–78, 80, 82, 84, 87, 89, 131, 133, 350
Tomasik Tomasz 137, 170, 174, 178, 187, 189, 284, 353
Toporow Władimir 177, 189
Torrentius Johannes 140–141, 149–150, 196, 209–213, 215, 223
Toruńczyk Barbara 290, 307
Trzeciak Przemysław 209, 224
Trznadel Jacek 18, 34–35, 44, 49, 51, 61, 139, 150
Tucydydes 219, 221
Turowicz Jerzy 288–289, 348
Turowiczowa Maria 17, 25, 33, 60, 334
Tyszczyk Andrzej 19, 26
Tycjan 180–181, 185

U

Ulicka Danuta 33, 60–61

V

Valéry Paul 192, 200, 203–206, 355
Velázquez Diego 188, 311
Vermeer Jan 208
Vernant Jean-Pierre 343–344, 348

W

Ward Jean 79, 89
Warren Austin 17
Wat Aleksander 341, 348
Wellek René 17
Wergiliusz 339, 345
White Hayden 229
Wierusz-Kowalski Jan 341, 348
Wierzyński Kazimierz 23
Williams William Carlos 142, 150
Wiślicz Tomasz 228–229, 232, 248
Wiśniewska Marzenna 310, 327
Wittgenstein Ludwig 81, 323
Witwicki Władysław 48, 52, 61
Wodziński Cezary 78, 89
Wojtkowska Katarzyna 122
Woolley Leonard 225–226, 248
Wróbel Łukasz 95, 97, 106–107
Wróblewski Bogusław 157, 168
Wrzosek Wojciech 228, 248
Wundt Wilhelm 31
Wujek Jakub 315, 326
Wyka Kazimierz 35, 44, 61, 251
Wyka Marta 35, 61
Wysłouch Seweryna 35, 44, 55, 61, 65
Wyspiański Stanisław 42, 47, 111, 285–287, 289–292, 295–296, 300, 302–307, 357–358

Z

Zabłocki Janusz 268, 284
Zadrożyńska Anna 343, 348
Zarębianka Zofia 109, 112, 114–116, 119, 300, 308
Zawadzki Andrzej 52, 61
Zenon z Eleiki 215
Zevio Altichiero, da 221
Ziehnen Teodor 31
Ziemba Antoni 172, 188, 333, 348
Zuffi Stefano 174, 189

Ż

Żabicki Zbigniew 34, 61
Żeleński Tadeusz (Boy) 252, 259
Żuchowski Tadeusz J. 203, 206
Żukowski Tomasz 341–342, 345, 348
Żurowski Maciej 27

Opiekę merytoryczną nad Warsztatami Herbertowskimi sprawuje Rada Naukowa, w skład której wchodzą:

prof. dr hab. **Stanisław Balbus** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Włodzimierz Bolecki** – Instytut Badań Literackich PAN
prof. dr hab. **Andrea Ceccherelli** – Università di Bologna
prof. dr hab. **Anna Czabanowska-Wróbel** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Przemysław Czapliński** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. dr hab. **Jolanta Dudek** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Adam Dziadek** – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. **Aleksander Fiut** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Wojciech Gutowski** – emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
prof. dr hab. **Grażyna Halkiewicz-Sojak** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
prof. dr hab. **Jan Andrzej Kłoczowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. **Jakub Z. Lichański** – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. **Wojciech Ligęza** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Andrzej Mencwel** – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. **Małgorzata Mikołajczak** – Uniwersytet Zielonogórski
prof. dr hab. **Zdzisław Najder** – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera
prof. dr hab. **Arent van Nieukerken** – Uniwersytet w Amsterdamie
prof. dr hab. **Danuta Opacka-Walasek** – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. **Dariusz Pawelec** – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. **Jacek Petelenz-Łukasiewicz** – Uniwersytet Wrocławski
prof. dr hab. **Zbigniew Stawrowski** – Instytut Myśli Józefa Tischnera
prof. dr hab. **Karol Tarnowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. **Ewa Wiegandt** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. dr hab. **Zofia Zarębianka** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Andrzej Zieniewicz** – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. **Tadeusz Żuchowski** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. UG dr hab. **Marek Adamiec** – Uniwersytet Gdański
prof. UAM dr hab. **Michał Januszkiewicz** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. UP dr hab. **Marek Karwala** – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
prof. UKSW dr hab. **Wojciech Kudyba** – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
prof. UWB dr hab. **Dariusz Kulesza** – Uniwersytet w Białymstoku

prof. UG dr hab. **Dariusz Sikorski** – Uniwersytet Gdański
prof. UAM dr hab. **Agata Stankowska** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. UZ dr hab. **Bogdan Trocha** – Uniwersytet Zielonogórski
dr hab. **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański
dr hab. **Alina Biała** – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Kochanowskiego w Kielcach
dr hab. **Tomasz Garbol** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr hab. **Dorota Kozicka** – Uniwersytet Jagielloński
dr hab. **Radosław Sioma** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr hab. **Marta Smolińska** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr hab. **Tomasz Tomasik** – Pomorska Akademia Pedagogiczna
dr hab. **Mirosław Tyl** – Uniwersytet Śląski
dr hab. **Jerzy Wiśniewski** – Uniwersytet Łódzki
dr hab. **Marzena Woźniak-Łabieniec** – Uniwersytet Łódzki
dr hab. **Joanna Zach** – Uniwersytet Jagielloński
dr **Joanna Adamowska** – Uniwersytet Wrocławski
dr **Mateusz Antoniuk** – Uniwersytet Jagielloński
dr **Tomasz Cieślak-Sokołowski** – Uniwersytet Jagielloński
dr **Karol Hryniewicz** – Uniwersytet Warszawski
dr **Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska** – Instytut Badań Literackich PAN
dr **Anna Mazurkiewicz-Szczyszek** – Firma Edytorsko-Edukacyjna Ampersandowie
dr **Michał Mrugalski** – Uniwersytet w Tybindze
dr **Małgorzata Peroń** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr **Magdalena Śniedziewska** – Instytut Badań Literackich PAN
dr **Agnieszka Tomasik** – Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
dr **Adam Workowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
dr **Dagmara Zawistowska-Toczek** – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Kierownik Warsztatów Herbertowskich
dr Józef Maria Ruszar – Akademia Ignatianum w Krakowie

Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- Józef Maria Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.

- *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudz. M. Cichej, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.

- *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretu w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współudz. M. Cichej, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.

- *Wyraz wyłuskany z piersi*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006:

  część 1: *Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Ośrodka Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Paris-Sorbonne* (*jesień 2004*), red. D. Knysz-Tomaszewska, B. Gautier;
  część 2: *„Pamięć i tożsamość". Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach* (*wiosna 2005*), red. M. Zieliński, J.M. Ruszar.

- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach* (*jesień 2005*), cz. 1 i 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.

- *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach* (*wiosna 2006*), red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.

- *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.

- Dagmara Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

- Anna Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

- *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.

- Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (*do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.

- *Pojęcia kiełkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.

- *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.

- Grażyna Szczukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

- *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

- *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.

- Małgorzata Mikołajczak, *„Światy z marzenia". Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Zielona Góra – Kraków 2013.

- Magdalena Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (rozprawa i album), Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2013.

- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.

- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.

- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.

- *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.

- Wojciech Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.

- Józef Maria Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.

W przygotowaniu:

- Radosław Sioma, *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.

- *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.

- *Studium przedmiotu. Interpretacje poematu Zbigniewa Herberta*, red. K. Hryniewicz, Wydawnictwo JMR Transatlantyk, Kraków 2017.

DRUK I OPRAWA

Drukarnia Tekst
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin