

Zbigniewa Herberta eseistyczne egzegezy dzieł sztuki (przykłady)

Maria Cyran¹

Stworzenie literackiego opisu dzieła sztuki nie jest łatwym zadaniem. Wiedział o tym Zbigniew Herbert, który w *Martwej naturze z wężidłem* odnotował: *literacki opis podobny jest do mozolnego przesuwania ciężkich mebli, wolno rozwija się w czasie, podczas gdy wizja malarska jest nagła i dana jak krajobraz ujrzany w świetle błyskawicy [...]* (2003, s. 92).

Autor wiersza *Dlaczego klasycy* był nie tylko poetą prowadzącym dialog z tradycją, ale również eseistą opisującym swe spotkania z zabytkami architektury czy malarstwa. W zbiorach *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962), *Martwa natura z wężidłem* (1993) oraz *Labirynt nad morzem* (książka wydana dwa lata po śmierci autora) dowiódł, że potrafi uchwycić istotę sztuki i ująć jej konkretność przy jednoczesnym zapisie własnych, sprzecznych niekiedy doznań i emocji. Z jednej strony pokazywał światło, barwy, gładkość marmuru, z drugiej – swą erudycję i wrażliwość. Nie tylko analizował wybrane dzieła, umieszczał je także w historii, klimacie i kulturze epoki, w której powstały, bowiem chciał – jak to ujęła Barbara Toruńczyk – *zrozumieć, czym jest cywilizacja, kultura, ludzkie dzieło stworzenia* (2009, s. 62).

Barbarzyńca w ogrodzie – wytyczenie własnej ścieżki w literackiej galerii sztuki

Po ukazaniu się pierwszego zbioru esejów, będącego efektem podróży po krajach Europy Zachodniej, Czesław Miłosz przesłał list, w którym znalazła się uwaga: *Twój „Barbarzyńca w ogrodzie”*

¹ **Maria Cyran** – emerytowana nauczycielka języka polskiego. Z Wydawnictwem Pedagogicznym ZNP współpracuje od roku 2002.

– *bardzo dobre posunięcie taktyczne. Wykroileś sobie dome-
nę i zasiadłeś na tronie pilnując granic* (2006 s. 24). Noblista
z jednej strony zwraca uwagę na wyodrębnienie kierunku zain-
teresowań artystycznych Herberta, z drugiej, pisząc o tronie, na
mistrzostwo formy. Z kolei Zbigniew Bieńkowski po lekturze
cyklu szkiców wyznał: *powstała jedna z najpiękniejszych ksią-
żek o sztuce, najpiękniejsza książka, jaką po polsku przeczytałem
o sztuce Italii*, dodając: *Największe moje przeżycia doczekały się
w książce Herberta nazwania i umiejscowienia. Czytałem „Bar-
barzyńcę w ogrodzie” tak, jak dawno żadnej książki nie czytałem.
Jakbym pielgrzymował do źródeł samego rozumienia sztuki, które
uformowało moje poczucie kultury* (1967, s. 89–92). Okazuje się,
że eseistyka Herberta jest nie tylko duchową autobiografią, ale też
rodzajem wprowadzenia do tajemniczego i pełnego niespodzia-
nek europejskiego „ogrodu” sztuki.

Ze zbiorem esejów Herberta wędrował po Italii Marek Zagańczyk,
który w *Drodze do Sieny* pisał: *„Barbarzyńca w ogrodzie” czyta-
ny we Włoszech odsonił przede mną nieznane strony. Moją uwa-
gę przyciągały fragmenty, w których opisy dzieł sztuki sąsadowa-
ły z notatkami z życia* (2005 s. 15). W artykule opublikowanym
w „Zeszytach Literackich” Zagańczyk zanotował: *A jednak nie
przestaję myśleć o Herbercie, kiedy odwiedzam miejsca etruskie
w Toskanii. Korzystam z jego szkicu umieszczonego obok grec-
kich historii niemal jak z mapy prowadzącej w przeszłość, w od-
ległe stulecia widziane trochę jak za mgłą* (2011, s. 42). Herbert
potrafił bowiem połączyć sądy estetyczne z opisem codzienności
mieszkańców odwiedzanych krajów, oświetlić pisarskim bla-
skiem zarówno dawną sztukę, jak i szczegóły krajobrazu czy
lokalne ciekawostki.

O znaczeniu cyklu esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* pisał Piotr Kun-
cewicz: *Polak ogląda w nich piękno krajów bardziej od naszego
uczłowieczonych i kulturalnie gęstych – Francji, Włoch. „Barba-
rzyńca” nie jest co prawda w najmniejszej mierze barbarzyńcą
– można by nawet sądzić, że to on właśnie więcej myśli i ma do
powiedzenia niż autochtoni, formalni spadkobiercy tych bogactw;*

nie mogło się przecież i tutaj obyć bez ironii. Ale i tu zaczynają się wątki dotyczące dziedzictwa, samoswojskości kultury, jej zapożyczeń, osobnej jakby roli piękna, przemocy i niesprawiedliwości historii, bezsilności człowieka – słowem to, co decyduje o wielkości literackiej i moralnej Herberta. Te znakomite, bardzo ciekawe i świetnie napisane eseje odegrały niemałą rolę w formowaniu się poglądów współczesnego Polaka i jeszcze raz potwierdziły związek z wartościami formującymi nas od wieków (1993, s. 225).

Dwudziestowieczny „barbarzyńca” wybrał kulturę śródziemnomorską, w której czuł się silnie zakorzeniony i w której szukał ponadczasowych wartości. Odczytywał na nowo urodę malowideł w grocie w Lascaux i obrazów Pierra della Francesca, Duccia, Ambrogio Lorenzettiego, katedr w Orvieto, Chartres. Jak sam przyznał, odbył podwójną wędrówkę: *Pierwsza podróż realna po miastach, muzeach i ruinach. Druga – poprzez książki dotyczące widzianych miejsc. Te dwa widzenia, czy dwie metody, przeplatają się ze sobą* (1997, s. 5). W ten sposób relacja z artystycznych wojaży stała się formą wypowiedzi, w której współwystępuje logiczna interpretacja i ekspresja osobowości piszącego, wielość dygresji i tendencja do uogólnień, gruntowna wiedza i błyskotliwość przekazu.

Opowieści nie są ułożone według trasy wyprawy, lecz chronologicznie. Zaczął Herbert od prehistorii, a dokładnie od paleolitu, kiedy powstały wizerunki zwierząt, ujęte najczęściej w ruchu i pokazane z profilu. Odkryte przypadkowo w 1940 roku malowidła wzbudzają podziw kolorami, które *są tak żywe i świeże, jak na żadnym z renesansowych fresków* (1997, s. 9) oraz sposobem wykorzystania naturalnego podłoża skalnego. Herbert próbował zmierzyć się z opisem efektów plastycznych, ale poczuł się całkowicie bezsilny *wobec tego arcydzieła, które ma tak osłepiającą i oczywistą jedność. Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy* (1997, s. 12). Forma i tworzywo obrazków naskalnych świadczyły o tym, że pełniły one funkcję magiczną. Nieznany artysta nie tylko dał wyraz swej pasji myśliwskiej, ale też mocą talentu utrwalił swą naturalistyczno-iluzyjną wizję. Podkreślił

związki człowieka z naturą oraz zobrazował to, co było dla niego ważne. Oglądając freski, Herbert zastanawia się: *Jak pogodzić tę wyrafinowaną sztukę z brutalną praktyką prehistorycznych myśliwych? Jak zgodzić się ze strzałami przeszywającymi ciało zwierzęcia – imaginacyjnym mordem artysty?* (1997, s. 12).

Eseista zwrócił uwagę na fryz „płynących” jeleni i mistrzostwo przedstawienia bizonów, perfekcję rysunku konika chińskiego i czarnej krowy. Oszołomiła go ekspresja kompozycji i umiejętność posługiwania się pewnym rodzajem perspektywy. Przez moment zwątpił nawet w autentyczność widzianej sztuki. Zdumiewała czytelność palety barw, która była wynikiem zamknięcia groty przez tysiące lat. Impresje z pobytu w dolinie Wezery w środkowej Francji podsumował w zdaniach: *Mimo że spojrzałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dzieckiem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności [...]* *Droga była otwarta ku świątyniom greckim i gotyckim witrażom. Szedłem ku nim czując w dłoni ciepły dotyk malarza z Lascaux* (1997, s. 24).

Następny szkic dotyczy Paestum. Co prawda: *to nie Syrakuzy, ale zawsze Wielka Grecja* (1997, s. 26) i można tu stanąć twarzą w twarz ze sztuką Dorów (1997, s. 31). Małgorzata Czermińska przypomina: *Zwrot „twarzą w twarz” stanie się później ulubionym określeniem autora „Pana Cogito”, stosowanym w jego esejach na okazję pierwszego, zazwyczaj długo oczekiwanego spotkania z wielkim dziełem sztuki, a urozmaiconą topiką ciała, wyprowadzona z zasady personifikacji, okaże się wyróżniającą cechą jego ekfraz architektury* (2005, s. 207). Potwierdzenie słuszności powyższej tezy stanowi taki choćby fragment analizy stylu doryckiego: *Krepy, przysadzisty i, chciałoby się powiedzieć, atletyczny, godny epoki herosów, uganiający z maczugą za dziukiem. Zwłaszcza rysunek kolumny ma wyrazistą muskulaturę. Pod ciężarem architrawu rozłożył kapitel nabrzmiały jest od wysiłku* (Czermińska, 2005, s. 32). Pierwsze spojrzenie na świątynię

grecką nie wzbudziło tak silnych emocji, jak można się było spodziewać. To tłumaczy zdolność zachowania obiektywnej oceny: *można studiować Dorów chłodno i bez egzaltacji* (Czermińska, 2005, s. 32).

Kolejny esej zawiera impresje z pobytu w Arles. Herbert zwiedził katedrę św. Trofima, o której pisał: *W istocie kościół w szarym habicie surowych kamieni, wciśnięty w rząd domów, jest tak skromny, że można by go minąć, gdyby nie rzeźbiony portal. To nie gotycka katedra, która jak błyskawica rozcina horyzont, dominuje nad wszystkim, co ją otacza, ale budowla, której cała wielkość zawarta jest w proporcjach, mocno zakotwiczona w ziemi, przysadzista, ale nie ciężka* (1997, s. 56). Wymowne milczenie statecznie ułożonych kamieni, harmonia kształtów i przejrzystość formy to cechy prowansalskiej romańszczyzny, która *jest nieodrodną córką antyku* (1997, s. 56). Wiele miejsca poświęcił autor opisowi płaskorzeźb zdobiących portal. Dostrzegł ciekawy układ detali, ściśle związanych z całością budowli. Mniej interesował się wnętrzem świątyni, akcentując jedynie atmosferę pewnego spokoju, wyciszenia.

Na szlaku wędrówki było też Orvieto, a w nim katedra wskazująca najwyższe wzniesienie w mieście zbudowanym na skałach. Budowla – zdaniem autora – *sprawia trudną do oddania mieszanię zachwytu, zażenowania i zupełnego zagubienia w lesie kolorowych kamyków, falujących płaszczyzn brązu, złota i błękitu* (1997, s. 65). W szkicu *II Duomo* analizował różnice między strzelistym gotykiem francuskim, a jego włoską odmianą. Porównał znajdujące się w muzeum katedralnym dwa rysunki przedstawiające fasadę katedry i otrzymał *kapitalny przykład ewolucji gustów* (1997, s. 64). Szczegółowy opis elewacji wspaniałego gmachu poprzedził uogólnieniem, w którym odwołał się i do ceremoniału religijnego, i do spektaklu operowego: *Fasada była dla Włochów kolorową procesją nieco przesadną jak opera z chórami rzeźb, mozaik, pilastrów i wieżyczek, a Orvieto jest na pewno jednym z najbardziej uderzających przykładów malarzkiej koncepcji architektury* (1997, s. 65).

Cytowana wyżej Małgorzata Czermińska (2005, s. 372) dostrzega w ekfrazie Herberta nie tylko topos katedry theatrum mundi, lecz też topos *skamieniałej muzyki*. Odnajduje również topos księgi w opisie najstarszej części fasady, na którą składają się cztery cykle płaskorzeźb, wykonanych przez różnych artystów. Egzegeta przyrównał je do kart, *które czyta się z lewa na prawo, a opowiadają stworzenie świata, genealogię Dawida, dzieje proroków i Chrystusa oraz Sąd Ostateczny. Opowieść jest patetyczna i zarazem pełna prostoty* (Herbert, 1997, s. 65). Wykonawcy misternej pracy, ze względu na precyzję detali, kojarzyli się autorowi ze średniowiecznymi miniaturzystami.

Zatrzymał się przy freskach w kaplicy Madonny di San Brizio. Malował je początkowo florencki artysta Fra Angelico, później Łukasz Signorelli. Ten ostatni rozpoczął pracę w roku 1499 i zajął się tematem Apokalipsy. W scenie *Przyjście Antychrysta* pokazał postać, która odgrywała znaczącą rolę w średniowiecznych wyobrażeniach Dnia Gniewu. Antychryst, mimo że jest przeciwieństwem Chrystusa, przypomina go z wyglądu. Wygłasza kazanie, a jego słowa są kłamliwe i zdradliwe. Dlatego jego słowa są kłamliwe i zdradliwe. Pielgrzymuje do widocznej w tle, kojarzonej z budowlą renesansową świątyni w Jerozolimie. Dwaj mężczyźni w czerni, stojący z boku, to sam Signorelli (z lewej) i prawdopodobnie Fra Angelico. Herbert bliskość twórców tłumaczył następująco: *Obaj malarze kaplicy San Brizio dotykają się ramionami, chociaż dzieli ich dystans pół wieku, rzecz dzieje się bowiem w czasach, gdy obowiązywała solidarność i nie było zwyczaju robienia z artystycznego przeciwnika – głupca* (1997, s. 73).

Analizował także inne sceny biblijne uwiecznione w katedrze, by w końcu, na przekór powszechnie obowiązującym opiniom, przedstawić swój sąd. Miał świadomość obrazoburstwa, a mimo to odważnie i ze swadą głosił: *freski w Orvieto robią znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Michał Anioł znał i pozostawał pod niewątpliwym wpływem malowideł w kaplicy San Brizio, ale wizja następcy dotknięta jest*

przekwitającym pięknem, a język zbyt giętki i swobodny oplata raczej przedmioty niż je wyraża (1997, s. 74).

W eseju o Sienie ze znanstwem pisał o pracach najwybitniejszych malarzy sienieńskiego trecenta, czyli Duccia, Simone Martiniego i Ambrogia Lorenzietiego oraz kontynuatora ich stylu – Sassetty. Jak zauważył Andrzej Franaszek, autor *Barbarzyńcy w ogrodzie: w muzealnych peregrynacjach wybiera zwykle to, co starsze, „nie postępowe”, bliższe religijnym korzeniom sztuki [...] bliższy jest mu Duccio niż Giotto, portal katedry w Arles niż malarstwo van Gogha* (1998, s. 138). Herbert nie ukrywał swych plastycznych preferencji: *Mój ulubiony obraz to „Mycie nóg”. Jest znakomity jako przykład trafnego operowania grupą. Młodzi reżyserzy powinni terminować u Duccia, a i starym też by się przydało. Obrazy wielkiego sienieńczyka można grać [...]* (1997, s. 96).

Po analizie prowadzenia akcji przyrównał artystę do antycznego tragika greckiego, który dwie główne role powierzył najważniejszym w sztuce aktorom. Reszta postaci przypomina chór: jedni komentują wydarzenie z aprobatą, inni są wyraźnie niezadowoleni i zaniepokojeni pokorą Chrystusa, który obmywając stopy Piotrowi, chciał pokazać, że jest raczej sługą ludzkości niż jej panem. Szczególną uwagę zwrócił na układ trzech czarnych sandałów (*wyrażają szcurzy poploch*) (Herbert, 1997, s. 96). Zaintrygował go kontrast między kolorem „obuwia” a barwą tła podłogi i zasłony wiszącej nad głowami uczniów, a zarazem apostołów.

Równie silne emocje przeżył, stojąc przed poliptykiem ołtarzowym niegdyś zdobiącym katedrę, później wystawionym w muzeum katedralnym w Sienie. Ołtarz początkowo składał się z 45 paneli, z których część zaginęła lub znalazła się w posiadaniu różnych muzeów. Duccio di Buoninsegna na centralnym panelu przedstawił Marię siedzącą na marmurowym tronie (przypominającym kształtem katedrę) w otoczeniu aniołów i świętych. W dolnej części tronu znajduje się napis: *Święta Matko Boga, zapewnij spokój Sienie, a Ducciowi żywot, ponieważ Cię namalował*. Temat znany jest w malarstwie jako *Madonna na majestacie* albo *Maesta*. Postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem jest większa niż

sylwetki pozostałych bohaterów sceny, co podkreślać miało jej wyjątkową rolę. W dążeniu do osiągnięcia pewnego monumentalizmu artysta nawiązał do tradycji bizantyjskiej. Na panelach towarzyszących głównemu obrazowi artysta opowiedział historię życia Chrystusa i Marii.

Herbert zetknięcie z pracami mistrza z Sieny spuentował słowami: *Naprawdę po Ducciu nie ma się ochoty oglądać nic więcej* (1997, s. 97). A jednak po raz kolejny uległ magii malarstwa włoskiego. Tym razem „zniewoliły” go dwa obrazki Ambrogia: *Miasto nad morzem* i *Zamek nad brzegiem jeziora*. Oba oglądał w Pinakotece. Szerzej opisał pierwsze z nich, koncentrując uwagę na zagospodarowaniu przestrzeni: *Pejzaż widziany jest z lotu ptaka. Miasto jest puste, jakby wynurzone przed chwilą z fal potopu. Jest rozżarzone do najwyższego stopnia widzialności i zatopione w bursztynowo-zielonym świetle. Halucynacyjna realność przedstawionych przedmiotów jest tak duża, że wątpię, aby jakakolwiek analiza mogła pokusić się o spenetrowanie arcydzieła* (1997, s. 112).

Przedostatni rozdział poeta poświęcił intrygującemu malarstwu Pierra della Francesca. Pierwszy raz zetknął się z jego dziełami w Gallerii Narodowej w Londynie. Stanął przed obrazem *Narodzenie* i został zaatakowany *niezwykłością kompozycji pełnej światła i poważnej radości* (1997, s. 230). Nie potrafił wysłowić *estetycznego porażenia*. Zdumiony patrzył na ubogą stajenkę i leżącego na ciemnej tkaninie Syna Bożego. Widział klęczącą Matkę, siedzącego w zadumie Józefa i pięciu bosych aniołów stojących przy narodzonym. Na twarzach wszystkich, także znajdujących się na drugim planie dwóch pasterzy, widoczna jest powaga i świadomość uczestnictwa w zdarzeniu niezwykłym i doniosłym. Na płótnie nie brak, zgodnie z przekazem biblijnym, zwierząt (byk i osioł). W dali rozpościerają się dwa różne pejzaże.

W tej samej sali ujrzał *Chrzest Chrystusa*, jeden z pierwszych obrazów zamówionych u malarza. I znów miał do czynienia z równowagą kompozycyjną, pewnym znieruchomieniem postaci pierwszego planu, odbiciem nieba w wodzie, malowniczym krajobrazem w głębi. Gładka tafla rzeki i zastygły w locie gołąb (Duch Święty)

z rozpostartymi długimi skrzydłami potęgują nastrój spokoju. Harmonia sceny podkreślona została delikatną draperią szat aniołów, prostotą tuniki Jana Chrzciciela, jasnością tkaniny okrywającej biodra Chrystusa i białą koszuli zdejmowanej przez mężczyznę czekającego na chrzest. Jedyne barwne stroje kapłanów żydowskich kontrastują z pogodną tonacją obrazu.

Herbert szukał dzieł Pierra w Peruggi i Arezzo, w Borgo San Sepolero i we Florencji, w Urbino i Mediolanie. Chciał wiedzieć, jakim był człowiekiem, jakie miał pasje, słabości. W końcu wyznał: *Nie można napisać o nim romansu. Jest szczelnie ukryty za swoimi obrazami i freskami, że niepodobna domyślić się jego życia osobistego, jego miłości i przyjaźni, ambicji, gniewu i smutku. Dostał najwyższej łaski, jaką darzy artystów roztargniona historia, gubiąca dokumenty, zacierająca ślady życia. Jeśli trwa, to nie dzięki anegdocie o nędzach swego życia, szaleństwach, upadkach i wzlotach. Cały został pochłonięty przez dzieło* (1997, s. 253).

Fascynacji przyjaciela nie podzielał Czesław Miłosz, który w liście z 18 lipca 1963 roku twierdził z rozbijającą szczerością: *jak na mój gust za dużo pokłonu przed sztuką. Przyznają zresztą, że np. Pierra della Francesca czuję słabo A może w ogóle w Renesansie jest jakieś konieczne i usprawiedliwione ubóstwo, dla nas, amatorów Hieronima Boscha?* (2006, s. 24). Zaimek „nas” ma tym wypadku uzasadnienie, gdyż i Herbert przyznawał się do rozpoczęcia wędrówki po Holandii od spotkania z *Synem marnotrawnym* Boscha. Pisał o tym w kolejnym tomie szkiców.

***Martwa natura z wędzidłem* – opowieść o sztuce na miarę człowieka²**

W jednym z wywiadów Herbert mówił: *To była moja miłość, rodzaj ksenofobii kulturalnej. I trwałem w tym uporze, szlachetnym ską-*

² Określenia tego użył Herbert w wywiadzie udzielonym Andrzejowi Tadeuszowi Kijowskiemu. Pierwodruk „Tygodnik Solidarność” 1991 nr 13.

dinąd, bo Włochów nie można wyczerpać, na całe życie starczy – dopóki nie pojechałem do Flandrii i Holandii. [...] Zaczęłem zwiedzać Holandię i zostałem bigamistą: miłość do Włoch nie wygasła, a zaczęła się nowa miłość. Ale można sobie z tym poradzić, one się nie wypierają, nie konkurują ze sobą. A mówiąc już zupełnie banalnie, jarmarcznie: malarstwo włoskie jest aria, kantata, chóry, pochwała świata, a malarstwo holenderskie to pochwała codzienności, skromność, rzetelność, intymność. Dwa zupełnie różne podejścia, które są przecież w nas wszystkich...³ (Herbert, 1996, cyt. za: Herbert, 2008, s. 214–215).

Nowej miłości poświęcił książkę *Martwa natura z wędzidłem*. Składa się ona z dwóch części. Pierwsza zawiera szkice oparte na źródłach historycznych, druga apokryfy, które umożliwiają wprowadzenie faktów zmyślonych, nieprawdziwych. Takim apokryfem jest np. *List*, rzekomo autorstwa Vermeera. Wprowadzenie epistoły do zbioru tłumaczył następująco w rozmowie przeprowadzonej w 1994 roku z Moniką Muskałą: *Vermeer jest dla mnie najbardziej niepokojącym malarzem, jaki kiedykolwiek istniał. Chciałem użyć mu swego głosu – wynająłem się* (Herbert, 1996, cyt. za: Herbert, 2008, s. 217).

Ważny wydaje się szkic otwierający, w którym poeta przyznaje: *Moje dotychczasowe podróżowanie po Holandii odbywało się zawsze ruchem wahadłowym, wzdłuż wybrzeża – czyli, mówiąc obrazowo, od „Syna marnotrawnego” Boscha w Rotterdamie do „Straży nocnej” w amsterdamskim Muzeum Królewskim, a więc typowa marszruta kogoś, kto pochłania obrazy, książki, monumenty, zostawiając całą resztę tym wszystkim, którzy na podobieństwo biblijnej Marty troszczą się o rzeczy doczesne* (Herbert, 2003, s. 7). Wreszcie zdecydował się poszerzyć krąg zainteresowań, po to by: *porównać monumenty, książki i obrazy z prawdziwym niebem, prawdziwym morzem, prawdziwą ziemią* (Herbert, 2003, s. 8).

³ Rozmowa z Moniką Muskałą drukowana była po raz pierwszy w „Notatniku Teatralnym” 1996.

Andrzej Franaszek dowodzi: *W pochwytywaniu widzialności – sądzi autor „Martwej natury” – celuje malarstwo niderlandzkie, wręcz zachłanne w zatrzymywaniu zmysłowej urody świata, a przez to przymnażaniu bytu* (1998, s. 138). Herberta interesują głównie twórcy, których otaczający świat wprawia w zdumienie, którzy mają zdolność przedstawiania tego, co świadczy o poczuciu współuczestnictwa w poznawaniu tajemnicy ludzkiej egzystencji i w nadawaniu porządku (porządków) egzystencjalnemu chaosowi.

O swojej metodzie komentowania wybranych dzieł mówił: *ja metodę dobieram do obrazu, tak jak krawiec, który kroi według figury* (Herbert, 1996). W innym wywiadzie autor niejako uzupełnił powyższą wypowiedź: *mnie chodzi o taki absolutnie naiwny sposób spojrzenia na obrazy, o zupełne wyciszenie się i oglądanie obrazów, a nawet nie patrz, kto je namalował*⁴ (Herbert, 1996).

Tytułowy esej zawiera opis *Martwej natury* Torrentiusa. Marek Zagańczyk w recenzji książki przyznał: *Dzięki Herbertowi zobaczyłem ten obraz jako dzieło sztuki i jako przedmiot, przykrywkę beczki z rodzynkami, tak jak trzeba widzieć płótna holenderskich mistrzów w kraju, który jest „królestwem rzeczy, wielkim księstwem przedmiotów”. Herbert umie po nim oprowadzać* (1993, s. 159). Eseistyczny Cicerone łączył bowiem wiedzę z zakresu kultury humanistycznej z wyobraźnią i siłą wyrazu. „Oprowadzający” najpierw nakreślił odczucie ogólne i własne zdziwienie, że w pamięci utrwalił mu się nie obraz dramatyczny czy poruszający, lecz: *spokojna, statyczna, martwa natura* (2003, s. 75). Nie ukrywał trudności ze zmierzeniem się z podjętym zadaniem: *jak przetłumaczyć na język zrozumiały [...] strzelisty akt zachwytu* (2003, s. 90). I choć wiedział o ułomności wszelkiego opisu świata barw i kształtów, próbował opisać słowem niezwykle dzieło malarskie. Zaczął od szczegółowej prezentacji przedmiotów znajdujących się na malowidle: *po prawej brzuchaty dzbanek z wypalanej gliny w ko-*

⁴ Cytat pochodzi z nieautoryzowanej rozmowy radiowej Herberta z Markiem Zagańczykiem, nagranej w 1993 roku. Pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1998.

lorze nasyconego, ciepłego brązu; pośrodku masywny, szklany kielich zwany *römer*, do połowy napelniony 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 (2003, s. 75–76). Wyraźnie wskazał relacje przestrzenne: stronę prawą i lewą, miejsce centralne, górę i dół. Zanotował też tło: *Czarne, głębokie jak przepaść, a zarazem płaskie jak lustro, dotykalne i gubiące się w perspektywach nieskończoności. Przeźroczyta pokrywa czeluści* (2003, s. 76).

Zwrócił uwagę na kształt obrazu, który: *ma formę koła lekko spłaszczonego „na biegunach” i sprawia wrażenie nieznacznie wklęsłego zwierciadła. Za sprawą lustra przedmioty nabierają spotęgowanej, nabrzmiałej realności. Wyrwane z otoczenia, które mąci ich spokój, wiodą życie majestatyczne i samowolne* (2003, s. 92). Jak widać, eseista przeszedł od zaznaczenia sposobu istnienia świata ikonicznego do określenia relacji między rzeczywistością zewnętrzną a przedstawioną w ramach utworu plastycznego. Wiedział jednak o ułomności ludzkiego postrzegania świata przedstawionego na płótnie: *Nasze codzienne, praktyczne oko zamazuje kontury, dostrzega tylko mętne, splątane smugi światła* (2003, s. 92).

Na tym konkretnym obrazie światło jest dziwne, zaskakujące, przede wszystkim: *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* (2003, s. 92). Opis zawiera epitety (*zimne, okrutne*), porównanie (*twarda jak bazalt*), metaforę (*snop jasności*). Tak widzi oświetlenie przedmiotów poeta, który wizji malarskiej nadaje odpowiednią formę językową. Jednocześnie nie stroni od wykorzystania obrazu do zadumy nad kwestią istnienia pojedynczych bytów czy ich formą gatunkową. Zajmuje go jedno z podstawowo-

wych zagadnień filozoficznych, jakim jest refleksja nad istnieniem bytu w różnych uwarunkowaniach (czasowych, przestrzennych). Twierdzi: *Malarstwo zaprasza do kontemplacji rzeczy wzgardzonych, jednostkowych, odbiera im banalną przypadkowość – i oto zwykły kielich znaczy więcej, niż znaczy, jakby był sumą wszystkich kielichów – esencją gatunku* (2003, s. 92), esencją w znaczeniu tego, co wspólne gatunkowi danej rzeczy.

Opisując kompozycję obrazu, Herbert podkreślił jej prostotę i surowość. Zwrócił uwagę na układ osi pionowej i poziomej (schemat krzyża). Taki podział wertykalno-horyzontalny przypomina doktrynę estetyczną klasycyzmu, która w sztukach plastycznych przejawiała się właśnie w harmonii kompozycyjnej, na którą składa się m.in. symetria, właściwy układ proporcji, czytelny charakter struktury. Akapit o kompozycji puentuje uwagę: *Od początku towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się coś znacznie więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażone przedmioty łączą się jakby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera przesłanie, zakłęcie być może, utrwalone znakami zapomnianego języka* (2003, s. 94). Zdecydowanie rezygnuje z chłodnych kalkulacji i analizy formalnej jako jedynie poprawnej na rzecz poszukiwania w obrazie tajemnicy dostępnej w emocjonalnym przeżyciu dzieła sztuki. Dlatego pyta: *Jak wyjaśnić, na przykład, niebywale śmiałe, „surrealistyczne” zestawienie w obrazie – wędzidła wiszącego groźnie nad trójcą naczyń? A przede wszystkim owa karta z nutami i tekstem. Może tu właśnie trzeba szukać ukrytego sensu dzieła?* (2003, s. 94).

Odpowiedź była prosta i krótka, przez to być może nieco podejrzana: *W kategoriach etycznych martwa natura *Torrentusa* nie jest wcale, jeśli moje przypuszczenia są słuszne, alegorią *Vanitas*, lecz alegorią jednej z kardynalnych cnót, zwanej umiarkowanie, *Temperamentia*, *Sophrosyne*. Taką właśnie interpretację narzucają wyobrażone przedmioty – wędzidło, cugle namiętności, naczynia, które nadają kształt bezforemnym płynom, a także kielich napełniony tylko do połowy, jakby przypominał chwalebny zwyczaj Greków – mieszania wina z wodą* (2003, s. 95).

W swym pielgrzymowaniu do obrazów zatrzymywał się poeta przed dziełami, które nie tylko są świadectwem dziedzictwa kulturowego, ale skłaniają odbiorcę do konfrontacji z własnym doświadczeniem. Cenionym przewodnikiem okazał się Jan van Goyen, malarz krajobrazów rzecznych i polderowych, w których wiodącą rolę pełniły: niebo i woda. Artysta używał stonowanej gamy kolorystycznej. Tonacja jego obrazów oscyluje między barwami jesieni (rudy) a szarością, bez efektu zamglenia. Krajobrazy są wyraziste, ale i nastrojowe. Urzekły eseista, który przyznał: *Kiedy zobaczyłem pierwszy raz obraz van Goyena, miałem uczucie, że czekałem długo na tego właśnie malarza, że zappełnił on od dawna odczuwany brak w moim muzeum wyobraźni, a równocześnie towarzyszyło temu irracjonalne przekonanie, że znam go dobrze i od zawsze* (2003, s. 17). Ta myśl popchnęła zapewne Herberta do egzegezy płócien: *Zagroda nad rzeką, Widok Lejdy, Krajobraz rzeczny*.

W analizowanych obrazach dostrzegł nie tylko urodę pejzażu, ale też cenione przez artystów niderlandzkich ciepło i spokój domowego zacisza, magię zgromadzonych w nim przedmiotów. Docenił talent artystów, którzy potrafili wyrazić nastroje i uczucia. Cytowany wcześniej Marek Zagańczyk podkreślił fakt, że Herbert w swoim oglądaniu i komentowaniu malarstwa pozostawał wierny sobie, własnym estetycznym upodobaniom. Recenzując *Martwą naturę z wędzidłem*, konstatował: *Herbert potrafi zapisać obraz, notować kolor, jego odcienie, znaleźć właściwą nazwę. Pamięta o malarzu, jego otoczeniu i historii. I co najważniejsze, nie przestaje być poetą. To wszystko decyduje o sile jego szkiców* (1993, s. 158).

Zarówno w pierwszym, jak i w drugim zbiorze Herbert zwracał uwagę na bogactwo treści i formy prezentowanych dzieł, na alchemię barw, przesłanie. Komentarze wyrażał raz językiem prostym i przejrzystym, innym razem wysublimowanym, przypominającym prozę poetycką. Powody wyjaśnił w zdaniu: *To jest pomnażanie rzeczy zorganizowanych, które przemawiają także swoimi*

pośrednimi treściami filozoficznymi. Bardzo lubię sztukę spokojną, chociaż sam jestem bardzo niespokojny⁵.

Bibliografia

- Babuchowski A. (2001), *Labirynt nad morzem*, „Zeszyty Literackie” nr 1.
- Bieńkowski Z. (1967), *Jasno widzący barbarzyńca*, w: Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*, Warszawa: PIW.
- Czermińska M. (2005), *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Franaszek A. (1998), *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn: Puls.
- Herbert Z. (2008), *Herbert nieznanym. Rozmowy*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herbert Z. (2003), *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herbert Z. (1997), *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Herbert Z., Miłosz C. (2006), *Korespondencja*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Kijowski A. T. (1991), *Jak tu teraz żyć?* „Tygodnik Solidarność” nr 13.
- Król Z. (2008), *Od „przedmiotu, którego nie ma”, piękniejszy jest wieloryb*, „Zeszyty Literackie” nr 101.
- Kuncewicz P. (1993), *Agonia i nadzieja, t. 3.*, Warszawa: Polska Grupa Wydawnicza „BGW”.
- Muskala M. (1996), *Humanistyka to przygoda*, „Notatnik Teatralny” nr 11.
- Oseka A. (1963), *Opisanie podróży artystycznej*, „Nowe Książki” nr 6.
- Toruńczyk B. (2009), *Powtórka świata*, „Polityka” nr 8.
- Zagajewski A. (1992), *Prawdziwy barbarzyńca*, „Zeszyty Literackie” nr 37.
- Zagańczyk M. (2011), *Królestwo podziemi*, „Zeszyty Literackie” nr 116.
- Zagańczyk M. (2005), *Droga do Sieny*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Zagańczyk M. (1998), *Niewyczerpany ogród*, „Tygodnik Powszechny” nr 34.
- Zagańczyk M. (1993), *Kajet lektur. I. „Wielkie księstwo przedmiotów”*, „Zeszyty Literackie” nr 44.

⁵ Cytat pochodzi z zapisu rozmowy Andrzeja Babuchowskiego przygotowanej dla Polskiego Radia w Katowicach i wyemitowanej jesienią 1971 roku.