

Pamiętnik Literacki 2014, 4, s. 87-100



Czarna magia: dwa tworzywa – jeden wymiar

Pan Cogito Zbigniewa Herberta i René Magritte'a

Iwona Mikołajczyk

IWONA MIKOŁAJCZYK Politechnika Koszalińska

CZARNA MAGIA: DWA TWORZYWA – JEDEN WYMIAR PAN COGITO
ZBIGNIEWA HERBERTA I RENÉ MAGRITTE'A

Refleksja Kartezjusza: „Nie dosyć [...] mieć umysł bystry, ale główna rzecz dobrze go używać”¹, wyraża wiarę w możliwość wypracowania prawdy obiektywnej, do której dochodzi się dzięki rekonstrukcji podzielonej rzeczywistości. Gwarantem uniknięcia niepełnej lub fałszywej wiedzy jest rozum, nie skupia się on jednak na obiektywnie istniejących rzeczach, lecz na ich obrazach. W tym kartezjańskim utożsamieniu *signifiant* i *signifié* zachodzi niebezpieczeństwo pomylenia lustrzanego odbicia z rzeczywistością, dlatego jej znak, zdaniem filozofa, powinien zostać tak przetworzony, by – przywołując do prawdy – zachował swoją konwencjonalną naturę. Magritte’owskie oraz Herbertowskie ontologiczne antynomie i epistemologiczna ironia, ukształtowane na podstawie kartezjańskiego zwątpienia w świadectwo zmysłów, to propozycje drogi do prawdy, do której prowadzi postawa *cogito*².

Choć Zbigniew Herbert i René Magritte budowali swoje światy artystyczne z realistycznie³ traktowanych fragmentów rzeczywistości, skadrowanej wybiórczym i zrationalizowanym spojrzeniem, niemniej u obu percepcja napiętnowana jest brakiem zaufania do danych zmysłowych. Więcej, celowo podważają ich znaczenie, kiedy jednorodną – zdawałoby się – zawartość obrazową świata rozrywają na zno-

¹ R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*. Przeł. T. Boy-Żeleński. W: *Rozprawa o metodzie*. – *List do księdza Picot*. – *Reguły do kierowania umyślem*. Przedm. F. Kiernski. Warszawa 2002, s. 48.

² M. Salwa („*Jak cudowna jest dobra mapa, na której dzięki sztuce rysunku można oglądać świat jak gdyby z innego świata*” – obraz jako insygnium władzy absolutnej. W zb.: *Czas przestrzeni*. Red. K. Wilkoszewska. Współpr. J. Petri. Kraków 2008, s. 120) pisze: „Prawda świata, jaką przedstawia *cogito*, jest prawdą monocentryczną: świat widziany jest z jedyne go punktu widzenia. By tak zaprojektować swój »światoobraz«, Kartezjusz musiał w pierw uznać wyższość samodzielnego podmiotu – dopiero opierając się na tym założeniu, mógł przyznać podmiotowi rolę fundamentu tego egocentrycznego świata. Innymi słowy, zaproponował perspektywiczny obraz świata, który paradoksalnie uzależnia obiektywizm (świat przedmiotów) od subiektywizmu (punktu widzenia *cogito*)”.

³ Na epistemologiczny i porządkujący charakter realizmu poezji Herberta zwraca uwagę D. T. Lebioda (*Dzieci Pana Cogito*. W: *Pragnienie śmierci*. Bydgoszcz 1996, s. 145). O surrealistycznej odmianie realizmu pisze R. Passeron (*Encyklopedia surrealizmu*. Przeł. K. Janicka. Warszawa 1993, s. 41). P. Bürger (*Teoria awangardy*. W: P. Bürger, *Teoria awangardy*. – B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*. Przeł. J. Kita-Huber. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków 2006, s. 91) dla określenia techniki malarskiej Magritte’a nie waha się nawet użyć epitetu „stare mistrzowska”.

szące się nawzajem obrazy. Ich równoczesne zaistnienie generuje napięcia ontologiczne oraz epistemologiczne, implikujące refleksje semantyczne i aksjologiczne. U źródeł takiej twórczej metodologii leży również znamienna dla dzieł tych artystów zasada „przypadku obiektywnego”, pojmowanego jako selekcja „zgodnych ze sobą elementów semantycznych [...] w niezależnych od siebie wydarzeniach”.

Surrealiści konstatują tę zgodność; wskazuje ona na pewien niepojmowalny sens. Przypadek pojawia się wprawdzie „sam z siebie”, wymaga jednak ze strony surrealistów jakiejś wskazówki, która pozwoli dostrzec zgodne elementy semantyczne w niezależnych od siebie wydarzeniach⁴.

Nie potrzeba wyczerpującego opisu świata; wystarczy jego określone aspekty oderwać od pierwotnych znaczeń i osadzić w nieoczekiwanych kontekstach, by zbliżyć się do prawdy. Nie jest ona oczywista i wyrażana wprost: swoją formą symbolu relacyjnego dotyka zaledwie wiedzy o rzeczywistości. Magritte i Herbert jej sensory wydobywają na drodze wprowadzenia silnych napięć między znaczeniami. Belgijski malarz technikę tę zastosował w *Czerwonym modelu* (*Le Modèle rouge*): „Dzięki *Modèle rouge* można odczuć, że związek ludzkiej stopy i buta polega w gruncie rzeczy na ogromnym przyzwyczajeniu”⁵.

Konwencja jest tym, co dzieli ludzi od natury. Z braku obuwia stopy w toku ewolucji dostosowałyby się nawet do chodzenia po kamieniach, jednak człowiek, izolując ciało od bezpośredniego kontaktu z podłożem, wbija się w kulturowy gorset, sztywno opasujący – w tym wypadku – kostkę. Potraktowane z ironicznym dystansem przez Magritte’a buty wznoszą się na tle rozciągającej się horyzontalnie drewnianej ściany, symbolizującej mikroprzestrzeń – ograniczoną świadomość ludzką. Tak rodzi się dyskurs między produktem a naturą. Sterczące i puste, ukazane bez ludzkich łydek, cholewy unieważniają zasadę istnienia butów, stając się metaforą człowieczeństwa, uwięzionego w konwencjonalnej formie nawyków, naturalne zaś zrośnięcie stóp z obuwiem i zamknięcie przestrzeni technologicznie przetworzonym drewnem ewokuje refleksję, iż człowiek został w kartezjański sposób zredukowany do przedmiotu⁶, a pokłosiem postępu cywilizacyjnego jest utrata wolności.

Sens dobrowolnej rezygnacji z podmiotowości Magritte uzyskał dzięki surreali-

⁴ B ü r g e r, *op. cit.*, s. 82–83. U Magritte’a zasada ta rozciąga się na relację między tytułem (tematem) a zawartością treściową dzieła, których wzajemną nieprzystawalność z perspektywy teorii obrazów mentalnych negatywnie ocenia R. A r n h e i m (*Myślenie uzrokowe*. Przeł. M. Chojnacki. Gdańsk 2011, s. 172): „To, co [odbiorca] widzi, pobudza go wprawdzie do myślenia, lecz myśli tej nie widać w samym dziele”. Pod tym względem większym ładunkiem wizualności, paradoksalnie, cechuje się poezja Herberta.

⁵ Cyt. za: M. P a q u e t, *René Magritte 1898–1967. Widzialna myśl*. Przeł. E. Tomczyk. Warszawa 2003, s. 83.

⁶ E. B o n i e c k i (*Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*. Warszawa 1993, s. 37) charakteryzuje tę wizję człowieka następująco: „Kartezjanizm [...], stawiając człowieka-świadomość w uprzywilejowanej pozycji wobec świata [...], przygotował grunt dla pozytywizmu. Zdegradowane przez Kartezjusza ciało, mechanicystycznie ujmowane, mogło stać się [...] przedmiotem badań empirycznych [...]. A że tego rodzaju relacje bywają zwrotne, to i świadomość została wkrótce zdegradowana, skrajny materializm pozytywizmu uczynił ją bowiem formą materii. W ten sposób dokonała się samodegradacja człowieka, który miał teraz ciało godne pogardy, bo nie różniące się specjalnie od martwej materii, i któremu odebrano świadomość jako coś wyjątkowego, wyróżnia-

stycznie intencjonalnemu naruszeniu logiki rzeczy⁷. Spojenie stóp (substytutu człowieka) z butami („*ready-mades*”), przy zatarciu granicy między cielesnością a tworzywem, to skutek plastycznej destrukcji świata pozaartystycznego i zabiegów prospektywnych⁸. Dominantą organizującą składniki obrazu są przedmioty zaczerpnięte ze zwykłej percepcji, ale oderwane od swoich pierwotnych znaczeń. Buty na płótnie Magritte’a nie służą do chodzenia, a stopy, pozbawione kierującego nimi ośrodka – mózgu, nie robią kroku. Asocjacyjne złożenie tych dwóch rzeczywistości definiuje nową jakość. Jej metaforyczne sensory, ewokowane przez zlanie cholewek z ludzkim ciałem, ujawniają niemożność oddzielenia w człowieku tego, co reprezentuje konwencję i sztuczną normę, od natury. Ekspresję zaskoczenia wzmacnia kontrast partii silnie oświetlonych z zaciemnionymi, tak poprowadzony, by kolorystyka butów łączyła je z podłożem, a cielistą barwą stóp pozostała w chromatycznym związku z tłem, paradoksalnie budującym dla nich cywilizacyjne więzienie. Efekt niewoli pogłębiają opozycje faktur przedmiotów, wprowadzając gradację powierzchni: od gładkiej skóry, przez sękatą deskę płotu, po ziarnistą teksturę kamienistego podłoża. Tym sposobem, w statycznej, zamkniętej przestrzeni, budowanej przez złożenie dwóch perspektyw, z ukosa i *en face*, artysta inicjuje minimalny ruch oka widza, podczas gdy składniki świata przedstawionego trwają bez drgnienia.

W obrazie Magritte’a prawda została wyprowadzona z wizji człowieka zredukowanego do stóp. Identyczny chwyt zastosował Herbert w wierszu *O dwu nogach Pana Cogito* (H 7–8)⁹. Obie kończyny ludzkie funkcjonują w izolacji od reszty ciała, stanowią przy tym jego poetycką syntezę. Jawią się w przemienicznym rytmie chodu: lewa – prawa – lewa – prawa – obie (zatrzymanie). Zróznicowana rozpiętość długości wersów i strof utworu sugeruje niepewność, chwiejność i ograniczone możliwości człowieka zawłaszczającego przestrzeń. Dwie nogi Pana Cogito, składając się na całościową wizję jednostki, dezintegrowaną w rytm ruchu wykonywanego fizycznie, konstruują paralelny, antynomiczny obraz tej postaci. W umięśnionej, wymodelowanej lewej łydce, cechującej się temperamentem, aktywnością sportową i skłonnością do zabawy, pulsuje dionizyjska radość życia. Na tej budzącej podziw klasycznej doskonałości ciąży wszakże brak. Nie sięgająca ziemi, lewa noga naznaczona zostaje ikaryjskim syndromem, uniemożliwiającym zdroworozsądkową refleksję i ochronę życia, które tak ukochała. Jej uzupełnieniem okazuje się noga prawa, wywołująca u czytelnika tylko uczucie litości. Chuda, skłonna do szafowania życiem, ale dumnie wyprostowana w poczuciu własnej godności, napiętnowana śmiertelnością i doświadczeniem rejterady, narusza poczucie estetyki dwiema brzydkimi bliznami.

Nierówny krok, motywowany antynomicznością strachu i brawury, spontaniczności i powagi, piękna i brzydoty, a więc zmysłowymi i osobowościowymi jakościami

jącego go spośród stworzeń. Oto człowiek stracił duszę, albowiem kartezjańskie utożsamienie jej z jaźnią spowodowało, że musiała zniknąć wraz z nią”.

⁷ P. È l u a r d (*Les Dessous d'une vie, ou La pyramide humaine*. Marseille 1926) w granicach surrealistycznej kategorii „sztuki przypadku” wyodrębnił dwa typy: poezję „intencjonalną” (tworzenie automatyczne) i „mimowolną” (opracowywanie dzieła).

⁸ Zob. K. J a n i c k a, *Surrealizm*. Wyd. 3. Warszawa 1985, s. 32.

⁹ Wszystkie omawiane wiersze pochodzą ze zbioru Z. H e r b e r t a *Pan Cogito* (wyd. 2, popr. Wrocław 1994), cytaty opatrywane są skrótem H. Liczby po skrócie oznaczają numery stronic.

mi obu kończyn, skutkuje emocjonalnym i intelektualnym „zataczaniem się” Pana Cogito, co nie ułatwia mu zachowania postawy wyprostowanej. Menippejskość ujęcia nóg bohatera wiersza przewrotnie pogłębia refleksję o sensy uniwersalne. Kondycja Pana Cogito dowodzi, iż człowieka definiują skrajności, dlatego nikt nie może wskazać swojego jednoznacznego archetypu¹⁰. Cervantesowski Sancho Panza miał wielki brzuch, krzywe nogi, był spokojny, łagodny i kierował się zdrowym rozsądkiem, więc uczynienie z niego kontekstu porównawczego dla młodej, po dionizyjsku cieszącej się życiem i doskonałą formą lewej nogi Pana Cogito obnaża jego „egzystencjalny dramat nieprzynależności”¹¹. Podobny dyskurs między tradycją a współczesnością został przypisany prawej nodze, której apollińskość i fizyczna brzydota zostały skojarzone z zapalczewością i marzycielstwem bezrozumnego fantasty Don Kichota.

Herbertowski bohater liryczny, wydziedziczony z archetypów, został przez zdezaktualizowane mity skazany na samotność i niepewność, która zwraca go – w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące pytania – ku własnemu ciału. Cogito odnajduje tu przyczyny dokuczającego mu stale braku równowagi we współistnieniu wykluczających się archetypów. W niedoskonałej cieleśnie i duchowo formie człowieka tkwią antynomiczne jakości, które, trwając w nieusuwalnym ontologiczno-etycznym sporze, mają wpływ na wybory moralne, egzystencjalną refleksję i metody działania jednostki. Wieńcząca tekst rekompozycja składników obrazu: „idzie / Pan Cogito / przez świat / zataczając się lekko” (H 8), kompromituje bohatera, a wydobyte analogii z osobą będącą pod wpływem alkoholu prowadzi do zanegowania jego postawy¹².

I Magritte, i Herbert, redukując człowieka do jednego elementu ciała (stóp, nóg) oraz operując kontrastami kompozycyjnymi, zdiagnozowali emocjonalno-fizyczną kondycję swojego bohatera. W obu dziełach kończyny dolne przypominają surrealistyczne *ready-mades*: są pozbawione spoistości wewnętrznej i całościowej naturalności oraz przypominają sztuczną formę, stanowiącą zlepek cywilizacyjnych odprysków i luźno skojarzonych z nimi szczegółów anatomicznych. Skonfrontowane ze sobą, unieważniają wzajemnie pierwotne znaczenia i dokonują rekompozycji ludzkiej egzystencji, odartej już ze złudzeń.

Podobną funkcję pełni surrealistyczna kondensacja treści symbolicznych w *Wyzwolicielu (Libérateur)* Magritte’a, wydobyta drogą złamania zasad logicznych i wprowadzenia znaczących asocjacji, by ujawnić nędzę realnego bytu jednostki. Plan pierwszy obrazu wypełnia postać starego mężczyzny, którego znużenie impli-

¹⁰ W kwestii archetypu inne stanowisko przyjmuje J. R o z m u s (*Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk*. Kraków 2007, s. 137), kiedy pisze o wierszu *O dwu nogach Pana Cogito*: „Cieleśność z reguły wzbudza odrazę, momentami na granicy fobii. [...] Skóra daje wstydlive świadectwo przebytych chorób i załamań; blizna, którą obnażył wiersz [...], okazuje się »sromotną pamiątką ucieczki«. Ciało, naznaczone dziedzictwem genetycznym, siedlisko namietności i kompleksów, staje się [...] nie do zniesienia. Rodzajem wyrafinowanej tortury jest konfrontowanie potwierdzonych realnymi doświadczeniami ludzkich ułomności z uświadamiającymi owe kompleksy archetypami”.

¹¹ P. Śliwiński, *Poezja, czyli bunt*. W zb.: *Poznanie Herberta*. Cz. 2. Wybór, wstęp A. Franaszek. Kraków 2000, s. 151.

¹² O metodzie negacji i przewyżczenia tez Pana Cogito pisze K. D y b c i a k (*W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*. W zb.: jw., s. 148).

kuje przewrotną grę między kondycją bohatera a semantyką tytułu. Zderzenie znoszących się konwencji, realistycznej i symbolicznej, stanowi wyważoną kombinację kontrastów. Wytarta walizka, rozczłapane, niezgrabne obuwie, spodnie układające się w charakterystyczne zagięcia oraz sękaty kostur są znakami realnego bytu postaci. Dwoista symbolika laski, odsyłającej do sensów, z jednej strony, władzy i dostojeństwa, z drugiej – podpory i kary¹³, wchodzi w związki znaczeniowe z sylwetką wędrowca oraz z konstrukcją architektoniczną rozciągającą się na drugim planie płótna i stanowi wyraźne ostrzeżenie.

Proletariacka czerwień materii, częściowo okrywająca korpus i zasłaniająca głowę mężczyzny, swoją plamą czystego koloru cofa w głąb zarys płaskiego torsu postaci. Umieszczone na nim symbole: klucz (znak wtajemniczenia?), kielich (cierpienia? gorczy?), fajka (pokoju?) i ptak (wolności?), ekspresyjnie odcinając się od tła czarnymi sylwetkami, tworzą układ statyczny, wykluczający rewolucyjną dynamikę. Poły czerwonego płaszcza zwisające po obu stronach tułowia kojarzą się z konwencją teatralną: symboliczne ideogramy wypełniają scenę *theatrum mundi*, ujawniając ironiczny stosunek artysty do ruchu komunistycznego¹⁴. Ciężkie, niczym odlewy gipsowe, dłonie starca wiążą czas przeszły (ewokowany misternie plecionym, tajemniczym berłem-kluczem z wszystkowiedzącymi oczami i ideologicznymi ustami) z czasem przyszłym: z rychłym podjęciem przerwanej na moment wędrowki, co sygnalizuje dłoń wsparta na lasce. Teraźniejszość rozpina się między tym, co się zdarzyło, a tym, co dopiero przyjdzie.

W formalnej opozycji do symboliczno-realistycznego pierwszego planu *Wyzwolicielela* ustawia się klockowata konstrukcja w tle, której wertykalne uprzestrzennienie zanurza budowlę w obłokach. Zsyntetyzowany kształt, rozwijający się w halucynacyjną wizję, która w zaskakujący sposób łączy się z postacią Wędrowca. Płaskie, niczym wycięte z papieru, symbole, jakie zdobią jego pierś, są tak samo nierealne jak metafizyczna budowla, wznosząca się ku nieosiągalnemu *sacrum*. Konkret nóg przeciwstawiony jest złudzie; materia – duchowi; pierwszoplanowe ciepłe barwy – drugoplanowym chłodnym błękitom i bieli; przestrzeń horyzontalna rozstawionych nóg, zawłaszczających przestrzeń wszere – przestrzeni wertykalnej zamku z lodu; kompozycja zamknięta u dołu obrazu – otwartej kompozycji budowli, której elementy wykraczają poza ramy przedstawienia, by wdrzeć się w świat pozaartystyczny. Kadr zatrzymany w czasie. Wędrowiec, uchwycony *en face*, usytuowany jest na tle gradacyjnie wzniesionej konstrukcji, ujętej już z perspektywy żabiej, co mogłoby implikować obietnicę kompromisu między *logos* a *mythos*, gdyby nie wzajemne wykluczanie się znaczeń obrazów Wędrowca i irracjonalnego zamku. Ciężar jakościowy czynnika halucynacyjnego odrealnia postać rewolucjonisty, spychając wizję Magritte'a w obszary oniryzmu.

Ten sam dobór składników świata przedstawionego w wierszu *Pan Cogito czy-*

¹³ Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 222.

¹⁴ Artysta dwukrotnie wstępował do partii (1932, 1936), ale drażniło go doktrynerstwo komunistów. Píše o tym P a q u e t (*op. cit.*, s. 7): „Zaangażowanie polityczne Magritte'a wynikało przede wszystkim z ducha przekory. Jego projekty plakatów były przeważnie odrzucane przez władze partyjne, a on sam nie mógł znieść podporządkowania swojej sztuki partyjnej ideologii, nawet w kwestiach nie budzących wątpliwości”.

ta gazetę Herberta układa się w diagnozę choroby toczącej człowieka XX wieku. Przesuwające się w dramatycznym przebiegu obrazy podporządkowane zostały wyprowadzonej z nich refleksji bohatera. Mylący jest tytuł, sugerujący aktywność intelektualną Pana Cogito – tymczasem jego oko „przesuwa się” po graficznej formie słów i „zagłębia się [w nich] z lubością” (H 23), by zaspokoić swoją niezdrową ciekawość. Nie wiedza jest celem, lecz nasycenie wyobraźni makabrą i zainicjowanie procesu samooczyszczenia emocjonalnego. Bohater poszukuje zintensyfikowanego przeżycia, przyobleczonego w konkretną, przemawiającą do imaginacji formę. Nie wywoła go śmierć 120 żołnierzy, ginących zbyt daleko w walce o nieznane miejsce, w kolejnej, nieciekawej wojnie. Rzut oka na tę informację w gazecie konkretyzuje się w utworze jako zbitki obrazowe. Stanowią one element klamry kompozycyjnej, gdyż Pan Cogito w geometrycznym tempie wraca myślami do opisanego w prasie wydarzenia. Dwa początkowe dystychy zostają dalej treściowo rozbudowane jako dwie 4-wersowe zwrotki. Ta geometria (2×2 ; 4×4) podwojonych kwadratów¹⁵, mających wymiary jak każda rzecz materialna, ujawnia zdolność bohatera do myślenia konkretami. Nie dziwi, że obraz wojny nie tylko jest pozbawiony dramatyzmu, ale i zostaje potraktowany z lekceważeniem. Dzięki temu stanowi formę abstrakcji, podobnie jak liczba poległych żołnierzy, która jest zbyt duża, by poruszyć wyobraźnię i wzbudzić współczucie czytelnika.

Obojętność wobec zdarzeń rozgrywających się w odległej przestrzeni nie dotyka wyłącznie Pana Cogito. Cierpią na nią także dziennikarze, którzy wiadomość tę zamknęli w lakonicznym meldunku, treściowo i objętościowo ustępującym ciężarowi kolejnego doniesienia o zbrodni. Jego wagę oraz stopień towarzyszących mu emocji ujął Herbert w czterech strofach o nieregularnej liczbie wersów (3 – 5 – 4 – 4). Dwa pierwsze ujawniają narastającą ciekawość, podczas gdy kolejne – *constans* zainteresowania. W przeciwieństwie do wyabstrahowanego obrazu żołnierzy – zastosowane w opisie morderstwa rzeczowniki mają swoją wymowę, odsłaniającą motywy ciekawości ludzkiej: „sensacyjna zbrodnia”, „codzienna makabra”, jakiej ofiarami padają nie tylko „żona i dwoje małych dzieci”, ale i robotnik-zabójca powodowany „nerwową depresją” (H 23). Adlerowska diagnoza przyczyn tragedii pośrednio definiuje ocenę etyczną postawy Pana Cogito, którego nie wzrusza dramat żołnierzy, podobnie jak bliscy zlekceważyli dramat męża i ojca. Metafora dżungli pojawi się po raz drugi, gdy Pan Cogito zamknie gazetę i wróci do swoich powszednich spraw.

Poetyckie obrazy więczy odautorska prowokacja: „temat do rozmyślenia / arytmetyka współczucia” (H 23). Pan Cogito zna wartość wymierną liczb: żona i dwójka dzieci stanowią trzy osoby, którym należy współczuć losu. Inaczej jest w przypadku żołnierzy. Wprawdzie ich grupę opisują identyczne cyfry, 1 i 2, ale dochodzi do nich zero, które anuluje ich fizyczne odniesienia, przez co cierpienie grupy umyka „ludzkiej zdolności do współczucia”¹⁶. Szczegółowy opis zbrodni, przemawiający do wyobraźni, bo ukonkretniony wymiernymi liczbami, staje się czymś oswojonym, odartym z tajemnicy i ze strachu. Wrażenie to jest wspomagane

¹⁵ O Herbertowskim zainteresowaniu geometrią i symetrią pisał S. Heaney (*Atlas cywilizacji*. Przeł. S. Barańczak. W zb.: *Poznanwanie Herberta*).

¹⁶ A. Franaszek, „róża w czarnych włosach”. W zb.: jw., s. 204.

chwytem, który Jerzy Kwiatkowski określił jako „terapeutyczne pomniejszenie”¹⁷, bo zabieg ten umożliwił samoobronę dzięki kształtowaniu, też na płaszczyźnie językowej, sytuacji banalnej. Nie da się tego uczynić z masową zbrodnią, dlatego unieważnia się ją poprzez wyzerowanie.

Pomimo silnego ładunku rzeczownikowego, materializującego świat przedstawiony, to nie izolowana rzecz lub zjawisko, lecz relacje między nimi¹⁸ wywołują w dziele Herberta uczucie niepewności, gdy tymczasem Magritte wyłuskuje je, stosując nieścisle odbicie rzeczywistości. Tak jest też w obrazie *Piękny świat* (*Le Beau monde*), którego bohaterem autor uczynił zasłonę i jej powtórzone, lustrzane odbicie. Regularne drapowania kotary, przywołujące skojarzenia ze żłobieniami kolumn świątyni greckiej, antykizują świat przedstawiony i, będąc plastycznym znakiem przyczółka budowli, definiują granicę między wewnętrznymi sferami gnośtyckich eonów¹⁹. Przez te draperie przedziera się oko odbiorcy, by poznać tajemnicę tytułowego pięknego świata. Regularny rytm zasłon, niczym układ części dramatu antycznego: *parados* – otwierającego, i *eksodos* – zamykającego teatralny ciąg zdarzeń, daje symetrię i harmonię oraz zapowiada istnienie sekretnych przesłzeń rozciągających się za zwierciadłem.

Dostępu do nich bronią odbicia kotary i jabłko, które uprzestrzeniają świat przedstawiony dzięki gradacyjnemu wytyczeniu planów od realnego, przez zafałszowane lustrzane obrazy, po zapadającą się gdzieś w głąb, niezbadaną sferę pierzastych obłoków. Wbrew logice bowiem owoc nie ma swojej kopii na tafli szkła srebrzonego, co definiuje granicę między konkretem a iluzją, namacalnym życiem a złudnym bytem, genezyjskim poznaniem a aksjologicznym zagubieniem. Kontrast chromatyczny, jaki tworzą czyste barwy błękitu i bieli obłoków oraz szarawe jabłko, wypycha jego całościowy, kulisty kształt do przodu, znacząc jego obcość, nieprzystawalność do świata, którego jakoś przeczy Platońskiej zasadzie idei. Jabłko symbolizuje rozdarcie między rozkielznanymi pogenezyjskimi żądzami poznania duchowego a pożądaniem dóbr materialnych, nieprzenikniona zaś forma zasłon ustanawia epistemologiczną przeszkodę w percepcji. Tajemnicę piękna świata należy badać przez kontemplację formy i barw, które w ciszy uwalniają swój sekretny potencjał. Wysiłek Adama i Ewy musiał spełznąć na niczym, bo arbitralne jabłko to tylko pierwszy stopień poznania, otwierający świat iluzji, uniemożliwiających przeniknięcie tajemnicy. Jej istnienie zostaje potwierdzone przez usytuowane w centrum obrazu lustro, które, ignorując prawa fizyki, nie odbija tego, co przed nim leży, lecz to, co sobą zasłania. Paradoksalnie, zamiast skrywać, obnaża sekret, prezentując odbiorcy namiastkę piękna i metaforycznie wiążąc jego mikrokosmos z makrokosmosem doskonałego świata. To lustro, nie jabłko, okazuje się kluczem do niewiadomego. Włączając zwierciadło w obszar świata przedstawionego i poza-

¹⁷ J. Kwiatkowski, *Zbawienie przez prostotę*, „Życie Literackie” 1956, nr 46.

¹⁸ Problem ten szerzej omawiają: B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*. Przeł. M. Heydel. W zb.: *Poznanie Herberta*. – T. Chrzanowski, *Zbyszek, jakim go widziałem*. W zb.: *Wzrost i upadek. – P. Gogler, Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.

¹⁹ Jak twierdzi Cirlot (*op. cit.*, s. 471), powołując się na prace G. G. Scholema (*Początki kabały*) i XIII-wiecznego kabalisty Izaaka Kobena, rozsuwanie zasłon oznacza podążanie do wnętrza w celu zgłębienia tajemnicy.

artystycznego, malarz buduje nowy sens istnienia, zawierający się w refleksji, iż poznanie jest w zasięgu ręki. Trzeba tylko zajrzeć w głąb rzeczy, odrzucając stare nawyki.

Pan Cogito w poezji Herberta stara się to czynić przed snem, kiedy oczyszcza swój intelekt z doświadczeń, by osiągnąć piękny stan *satori*, nagłego intuicyjnego objawienia. Ten moment olśnienia w buddyzmie *zen* poeta waloryzuje epitetami: „wielka i czysta woda / przy obojętnym brzegu” (H 21), definiującymi krystaliczną, zharmonizowaną przestrzeń, regulowaną łagodnym brzegiem koryta świadomości. Usilne dążenie do stanu „bez- tęsknoty” i „bez- myślenia” – by posłużyć się neologizmami Norwida – stanu *fons et origo*, panjedności i potencjalności, leżącej u źródła życia i mądrości, przynosi jednak Panu Cogito zaledwie „*les trouvailles*”, surrealistyczne przedmioty znalezione, dekomponujące świadomość na asocjacyjnie powiązane wizje. Z głębi jego jednostkowej nieświadomości wynurzają się „*ready-mades*” (puszki, meble, krzesło, skrzynka) i „*objets naturels*” (drewno, włosy), przylegające do wspomnień zapachu morza, gry świerszczy i dotyku kobiety, która opuściła bohatera.

Chaotyczna płatanina sensualnych obrazów, umykająca logicznemu uporządkowaniu i umotywowaniu, na pierwotny sens świadomości jako wód życia nakłada wtórne znaczenia destrukcji, gdyż naruszony przez grzbiety fal stan równowagi między powierzchnią a głębią skutkuje wypieraniem w górę tego, co nieobecne i martwe. Życie to proces kumulowania śladów przeszłości, wspomnień, rzeczy oraz tęsknot, które swoim ciężarem nie pozwalają jednostce osiągnąć stanu *satori*, przeciwnie – ściągają ją w otchłań nieświadomości, zakłócając spokój. Pan Cogito wie, że duchowo pusty, uwolniony od balastu doświadczeń i refleksji stanie się dopiero wtedy, gdy rwący nurt jego jaźni znieruchomieje, odcinając go od świata. Wówczas zamknie się jego wewnętrzne oko, które, niezależnie od intelektu, definiuje w świadomości dziwny świat, składający się ze strzępów rzeczywistości i fantastycznych elementów, w zaskakujący sposób tworzących między sobą niejasne filiacje. Ale to właśnie próby dochodzenia do stanu *satori* pozwalają na skrupulatny zapis obrazów mimowolnych, podświadomych, które odkrywają prawdę o człowieku, będącym zlewiskiem tego, co zewnętrzne i wewnętrzne. Niemożność oddzielenia obu sfer powoduje chaos, zabijający życie, ale by żyć, należy się z nim pogodzić, bo jest on istotą bytu. W wierszu *Pan Cogito a myśl czysta* przestrzeń realizuje się w spójniku „a”, definiującym obszar, w którym wykreślona zostaje prosta łącząca dwa skrajne punkty. W jej dialektyce możliwy jest ruch tylko od „a” do „b”, od świadomości jednostki do stanu *satori*, i jest to ruch nieskończony, ruch *d o c h o d z e n i a*, a nie *d o j ś c i a*, bo dotarcie do celu oznacza śmierć.

Tajemnicę egzystencji ludzkiej zawarł Herbert w spójniku „a” i w metaforze „oka wewnętrznego”, które zdaje się destruować i mieszać doświadczenia, zakłócając ich harmonię i spójność. Jest to złudzenie, gdyż jedność wewnętrzna wciąż istnieje – to tylko oko zawodzi. Podobne stanowisko przyjął Magritte, podważając filozoficzne teorie widzenia, które od czasów Sofoklesa podkreślały rolę wzroku, dominującego nad innymi zmysłami. W obrazie *Podpis in blanco (Le Blanc-seing)* malarz inicjuje grę, w której toku obserwator ma przeniknąć przesłone, by dojrzeć to, co znajduje się za nią. Wzrok ludzi, ale malarstwo, zatrzymując obiekt będący w ruchu, odsłania sekret ukrytego. Obraz nie stanowi biernego odbicia rzeczywistości, gdyż

uczestniczy czynnie w procesie oddawania jakości modelu, zmieniając go tak, by odrzucić to, co jest poza nim. W efekcie ukazuje przedmiot w statycznie zakrzeplonej formie, odkrywając tajemnicę odbijanej rzeczywistości. Deziluzja pozorów, mamiących oczy, objawia nowe znaczenia świata. „Widzieć” to nie to samo co „wiedzieć”, bo operowanie zmysłem wzroku zawsze łączy się z logicznym szukaniem związków między elementami rzeczywistości, stanowiącymi budulec subiektywnych syntez, chwiejnych i niestabilnych obrazów świata, oszukujących do końca.

Udowodnił to Magritte w *Podpisie in blanco*, w którym na pozór logicznie powiązał ze sobą dwie zderzające się ze sobą jakości: statycznie ujęty las i amazonkę, znajdującą się w ruchu. Logiczny jest też wniosek wyprowadzony z tego zderzenia: kobietę widać tylko częściowo, kiedy wynurza się w przestrzeniach między drzewami. Jednak przyjrzenie się tej centralnej kompozycji na wysokości pni i nóg konia ujawnia zagadkowe przemieszanie przestrzeni międzydrzewnych z formą jeźdźcy i konia. Drzewo z dalszego planu powinno być poza grupą w ruchu, a przecina tułów zwierzęcia. Strefa między pniami miała wypełnić się sylwetką konia, tu jednakże pozostaje pustym, zasłaniającym jego tułów, nie umotywowanym racjonalnie pasem zieleni z drugiego planu. Wbrew oczekiwaniom to odstępstwo umyka w toku percepcji, gdyż odbiorca machinalnie uzupełnia brakujące elementy, rekonstruując obraz jeźdźcy przejeżdżającego przez las i odkrywając tajemnicę niewidzialnego.

Analityczny stosunek do ruchu oraz pointyizm w sposobie traktowania koloru zbliża obraz do dzieł futurystów, z którymi Magritte początkowo był związany. Akcent kolorystyczny – plama ciepłej barwy maści zwierzęcia – użyty dla chromatycznego ożywienia obrazu służy tu przede wszystkim wydobyciu apatetycznej funkcji przedstawienia. Przykuwając uwagę widza, pośredniczy w procesie scalania rozczłonkowanego obrazu konia i jeźdźcy. Rekompozycję ułatwia wertykalny układ ukazanych na płótnie elementów. Horyzontalnie rozciągająca się ściółka leśna i tak samo skonfigurowane korony drzew zamykają scenę równoległymi pasami rozwijającymi się poziomo u dołu i u góry obrazu. Dzięki temu chwytowi na plan pierwszy wysuwa się wertykalizm pni i sylwetki jeźdźcy, a poprzez ich syntetyczną i rozbitą formę zdemaskowany zostaje mit percepcji.

Inne obszary egzystencji odsłania w wierszu *Pan Cogito a ruch myśli* Herbertowska dialektyka ruchu. Poeta nie kawalkuje przestrzeni ani jej nie scala w procesie rekompozycji, lecz definiuje zmiany bytu intelektualnego jednostki balansującej pomiędzy nostalgicznym wspomnieniem przeszłości, atrofią czynu i woli oraz wybieganiem w przyszłość. Nie ogranicza się do przestrzeni wewnętrznej, symbolizowanej przez metafory źródła i ziaren – ślady pamięci – ale wykracza poza nią, dosięgając konkretnej, zewnętrznej wobec siebie, rzeczywistości (pagórków, rzeki i drzew), określającej kondycję bohatera lirycznego. Ten wahadłowy ruch myśli, przebiegający od wnętrza (przeszłości), przez zewnątrz (teraźniejszość), po to by powrócić do punktu wyjścia i utknąć w zamkniętej przestrzeni nisko sklepionej czaszki, jest pozorny. Nie prowadzi do żadnego celu, bo nie został on sformułowany. Uosobione myśli Pana Cogito „nie zajądą / [...] bo nie ma dokąd” (H 26). Komentarz ten uzasadnia powtórzenie epitetu „wyrażenie potoczne” (H 25) oraz anafory „nie chodzą” (H 26), obnażające rozdzźwięk między naturalnymi oczekiwaniami ludzkimi a stanem rzeczywistości. Myśl powinna krążyć i dawać impuls świadomości.

ci, a zamiast tego – z dekadencją atrofii woli i czynu, z poczuciem tragizmu istnienia i samotności – pozoruje ruch.

Nie zachęca jej do działania jakość przestrzeni, waloryzowanej epitetami „nudny krajobraz”, „szare pagórki” i „wyschłe drzewa” (H 25), kreślącymi monochromatyczny obraz przyrody, która wiezi znajdujące się pośrodku, pełne rezygnacji, upersonifikowane inne myśli. Statyka wyhamowująca ruch oddaje dramatyzm bohatera lirycznego, tkwiącego między pagórkami, wyobrażającym *axis mundi* i moment ubóstwienia, a wyschniętym drzewem, symbolizującym śmierć²⁰. Opozycję wobec tego archetypicznego porządku stanowi obraz myśli zajmujących się czynnością niedokonaną. Celem tego syzyfowego działania są cudze myśli, które niczym rwący i oczyszczający rzeczny nurt zatrzymują myśli bohatera lirycznego niepewnie na brzegu, gdzie – parafrazując Herberta – stoją one jak zgłodniałe czaple (H 25), niezdolne do rozmnażania²¹. Pozostają im tylko wspomnienia wyschłych źródeł i somnambuliczny ruch w poszukiwaniu ziaren, będących zaczynem wygłodzonego intelektu.

Gdy większość myśli stoi, jakaś ich grupa podejmuje wędrówkę, ale też się zatrzymuje. Unieruchomione, pozbawione możliwości wyrwania się z zakłętego kręgu, siadają na kamieniu, który, paradoksalnie, symbolizuje, zdaniem Cirlota, spójność, trwałość i wewnętrzną zgodność²². Stłoczone w kolebkowo zamkniętej przestrzeni czaszki, tkwią w oczekiwaniu na śmierć. Ograniczony horyzont, brak jasno sformułowanego celu i niezajomość drogi wywołują w nich głód epistemologiczny, a ten, niezaspokojony – atrofie woli. Wiersz *Pan Cogito a ruch myśli* to monochromatyczny, utrzymany w szarościach, czerniach i bielach koszmarny obraz współczesnego człowieka, który intelektualnie się uśmierca.

Obrazowanie surrealistyczne jest „wieloznaczne, co potęguje zmienny rytm i treść przeżyć odbiorcy. Wartość estetyczna tych dzieł polega na umiejętności prowokacji mnogości różnych skojarzeń”²³, na ujawnianiu wartości epistemologicznej poczucia obcowania z nieznanym. Jego penetracja rozpoczyna się od dostrzegania sprzeczności – a te, intrygując, skłaniają do przeżycia przygody i do zbliżenia się do tajemnicy bytu. W procesie artystycznym twórca dysponuje realnymi danymi, w których dokonuje przesunięcia sensów, tak że dane te stanowią substytucję czegoś poza nimi, demaskują świat bądź ewokują nowe znaczenia. U źródeł poznania leży więc niepokój, nonkonformizm oraz napięcie, które odsłaniają nędzę bytu. Nic dodać, nic ująć – wszystko to również cechy poezji Herberta, materializujące się w innym tworzywie i z zastosowaniem nieco odmiennych chwytów.

U Magritte'a konkret jest znakiem tajemnicy, której najgłębsze pokłady dają się włączać w obręb rzeczywistości, a jej składniki, zgodnie z intencją malarza, podlegają gigantyzacji i ujednoczeniu, przewyciężającemu ich antynomiczność, motywowaną wyrwaniem ich z macierzystego kontekstu. Zaczyna się gra z rzeczywistością, w której jednak zostają zachowane prawa percepcji, gdyż każdy element definiuje

²⁰ Zob. szerzej: M. Marczevska, *Wśród drzew. Kilka uwag o symbolice arboralnej w poezji Zbigniewa Herberta*. „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe” 2008, nr 4, s. 76–80.

²¹ O czapli jako symbolu aktu płodzenia pisze Cirlot (*op. cit.*, s. 100).

²² *Ibidem*, s. 174.

²³ Janicka, *op. cit.*, s. 55–56.

ujęcie psychologiczne pozostałych składników świata przedstawionego, pozbawiając je ich pierwotnych sensów. Pęknięcia wewnątrztekstowe na linii realizm-fantazja, definiowane zmianami perspektywy i brakiem klucza interpretacyjnego, burzą zaufanie do konkretności, poszerzając granice poznania i odsłaniając nowe perspektywy ontologiczne²⁴.

Podobne procesy twórcze ujawnia Herbertowski cykl o Panu Cogito. Poeta, niezwykle wrażliwy na sztukę²⁵, przeniósł swoje upodobania estetyczne w przestrzeń słowa literackiego. W kreowanych przez niego światach, jak u Magritte'a, także ulegają zatarciu motywy poszukiwania prawdy o człowieku, bo autor koncentruje się na banalnych aspektach życia. Otrząśnięcie poezji Herberta z ornamentyki na rzecz oszczędności słowa i klarowności wypowiedzi tylko pozornie ułatwia jej odbiór. W rzeczywistości wznosi się ona na wieloznacznych strukturach semantycznych, rozwijających się w niepełne ciągi, a ich oparcie na różnicy lub zaskoczeniu przywołuje skojarzenie z kompozycjami Magritte'a. Jak u niego, tak u Herberta w świecie przedstawionym tkwi potencjał rewelacyjny, definiowany niepokojącym złożeniem wizji cząstkowych, wyrwanych z naturalnego kontekstu lub przeniesionych z innej, nadrealnej rzeczywistości. Postać Pana Cogito jest w każdym wierszu tworem niedokończonym, niekompletnym, osadzonym w nieokreślonej przestrzeni, niczym elementy wypełniające światy na płótnach René Magritte'a czy Giorgia de Chirico: raz ukazane są nogi Pana Cogito, innym razem jego myśli. Te wyizolowane obiekty koncentrują uwagę na swojej istocie, zmuszając odbiorcę do porzucenia stereotypów w myśleniu i racjonalnych nawyków. Magritte i Herbert wprowadzają również do kreowanych przez siebie światów cytaty (np. jabłko w *Pięknym świecie* czy metafora wody z wiersza *Pan Cogito a ruch myśli* odsyłająca do *Liryków lozańskich* Mickiewicza) oraz ślady innych kultur (orientalna architektonika budowli w obrazie *Wyzwoliciel* czy pojęcie *satori* u Herberta), pogłębiające sfery znaczeniowe²⁶.

Obydwaj twórcy z intelektualną otwartością ujawniają swoją nostalgię za innym życiem, ale jego wizję kreują za pomocą odmiennych środków. Niezgodność ta sprowadza się do różnicy między filozofem a etykiem. Bo o ile Pan Cogito u Magritte'a kieruje się ideą, którą malarz konkretyzuje i ilustruje na płótnie, stosując asocjacje znaczeniowe oraz tajemnicze kombinacje kontrastów, o tyle Herbertowski bohater moralizuje, diagnozując niedostatki życia ludzkiego czy odsłaniając jego absurdalność, po to by ocalić podmiotowość jednostki. Ich wypowiedzi, respektujące zasady ład i konstrukcji, to wrota do tajemnicy istnienia, unykającej władzy wzroku, jak też intelektu, to drzwi do ludzkiego wymiaru sztuki – wymiaru obcego ogółowi i tak trudnego do pojęcia jak czarnoksiężstwo, chociaż operujące elementami zmysłowo sprawdzalnymi, poddającymi się logicznej interpretacji, ale wyluskujące nieoczekiwane prawdy z charakteru zestawiania składników oraz ujawnionych tą drogą filiacji.

Tę paralelę między warsztatami obu twórców znakomicie ilustruje obraz Magritte'a *Czarna magia* (*La Magie noire*), stanowiący w swych pokładach formalno-

²⁴ Na funkcję poznawczą dzieł surrealistycznych zwraca uwagę Janicka (*ibidem*, s. 47).

²⁵ Zob. np. M. Cyran, *Związki poezji Zbigniewa Herberta ze sztuką*. „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe” 2008, nr 4.

²⁶ O materii poetyckiej dojrzałego surrealizmu pisał S. Jaworski (*Awangarda*. Warszawa 1992).

-treściowych znak wspólnej dla Herberta i Magritte'a ontologii, epistemologii oraz aksjologii. Całość kompozycji eksponuje piękno ciała kobiecego, wielorako wpisując je w konteksty kanonu klasycznego. Zmysłowa doskonałość ciała w swojej statyce ma coś z Platońskiego *ethos*²⁷, gdzie każdy element świata materialnego jest *eidos*, czyli widzianym aspektem wiecznej idei, oraz z kategorii *kalos kagathos*, mającej swoją wykładnię w triadzie Platońskiej. Odniesienie to jest o tyle uzasadnione, że bohaterka swobodną postawą ciała, opierającego swój ciężar na jednej nodze, przywołuje skojarzenie z *Doryforosem*, reprezentującym starogrecką rzeźbę statyczną, której założenia artystyczne wykazują silną zależność od filozofii Platona. W tej stylizacji na zainicjowaną przez Polikteta kompozycję kontrapostu brakuje symetrii rytmicznej typowej dla dzieła tego rzeźbiarza. Polegała ona na tym, że wysuniętej prawej nodze modela odpowiadała uniesiona lewa ręka, a opuszczona prawa ręka harmonizowała z cofniętą lewą nogą. Magritte zachował ścisłą zależność układu poszczególnych części ciała bohaterki, wpisując w jej sylwetkę lekkie diagonale, motywowane wsparciem się o kamienny blok.

Spodziewaną symetrię kompozycji burzy kontrast wytwarzający się między mikroprzestrzenią lewostronnie zamkniętą kamiennymi formami a dominującą w obrazie otwartą makroprzestrzenią, wypełnioną pierzastymi obłokami. Zalegające na styku tych przestrzeni napięcie zostaje rozładowane dzięki konstrukcji postaci, która równoważy w sobie oba żywioły: wody, symbolizowanej przez chmury, i ziemi, uobecnianej formą kamienia. Dwubiegunowa substancja cielesna kobiety przywołuje na myśl archaiczne akrolity, które powstawały z połączenia dwóch różnych materiałów rzeźbiarskich. Kamienne biodra i nogi dźwigają tułów i głowę uformowane z lekkiego tworzywa – powietrza. Realistycznie potraktowana cielesność, rozpoznawalna zmysłowo i intelektualnie w obrazie Magritte'a, otwiera jednak przed widzem obszary nieznanego, implikowane już tytułem *Czarna magia*. Ten frazeologizm, także w języku francuskim, na poziomie sensów naddanych oznacza 'coś niepojętego, niezrozumiałego'. Wprawdzie malarz zastrzegł kiedyś: „Tytuły nie tłumaczą obrazów, a obrazy nie są ilustracją tytułów”²⁸, niemniej zapomniał dodać, iż tytuł i obraz wchodzą ze sobą w związki semantyczne, które nierzadko stają się źródłem napięć wewnętrznych, odkrywających prawdy werbalnie niewyraźne bądź odświeżające w materialnej formie archetypiczne, intuicyjne doświadczenia.

Dla Anaksymenesa obraz Magritte'a stanowiłby ilustrację jego teorii, w której dusza, będąca tchnieniem, *pneuma*, żywi się praelementem, *arche*, podlegającym nieustannemu ruchowi, by przyjmować różne stany skupienia. Powietrze silnie zągęszczone osiąga formę kamienia, zawierającego pierwiastki wiatru, chmury, wody i ognia. W tym kontekście bohaterka omawianego przedstawienia ikonograficznego reprezentuje kwintesencję niepojętej kobiecości. Zbierając w sobie wszystkie żywioły, staje się nieprzewidywalna i zagadkowa jak przyroda. Alchemicy wy-

²⁷ Chodzi tu o kategorię estetyczną *ethos*, wykształconą w oparciu o Platoński idealizm, a typową dla dzieł greckiego antyku okresu statycznego, np. dla rzeźb Fidiasza (sztuka jest znakiem idei). Wkrótce ustąpiła ona kategorii *pathos*, wyprowadzonej z filozofii Arystotelesa i przejawiającej się dynamizmem formy, np. *Grupa Laokoona* (sztuka jest znakiem ekspresji). Zob. K. Streicher, *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa 1987, s. 130–137.

²⁸ H. Read, *Histoire de la peinture moderne*. Paris 1960, s. 143.

dobyliby z tej koncepcji ideę całościowości, wyprowadzoną z obrazu kamienia, stanowiącego dla nich znak jedności przeciwieństw, który jest skutkiem ruchu integrującego „ja” świadome z jego żeńską lub nieświadomą częścią, utrwalającą stan lotny. W przestrzeni mitologicznej zaś (z wyłączeniem wierzeń egipskich) niebo utożsamiane było z istotą męską, duchowością oraz aktywnością, gdy tymczasem ziemia, symbolizowana tu kamieniem – z żeńskością, materialnością oraz biernością.

Te opozycyjne zasady, znoszące się i współgrające zarazem, by sumować się w kosmiczne siły motoryczne, unieważniające dychotomie, wiązane były z liczbami 3 i 4, mającymi swoje odpowiedniki także i w dziele Magritte'a. Czterem elementom kompozycyjnym w mikroprzestrzeni *profanum* odpowiadają: osamotniona nieregularna forma bloku kamiennego, dwie ukształtowane ręką ludzką powierzchnie skalne i dolna partia ciała kobiety. W górnej części obrazu gradacyjne ujęcie symbolizuje trzy różne stany skupienia powietrza: od rozcieńczonych obłoków, przez błękit powietrza, po zagęszczoną materię torsu i głowy kobiety. W stopniowaniu tym ujawnia się scalający i twórczy rytm przyrody, swym odwiecznym ruchem rzeźbiącej mikroskładniki transprzestrzeni. Z interpretacji dosłownie traktujących bohaterkę jako symbol kobiecości wyłania się obraz tajemniczej dychotomii niszczących żywiołów, których antynomiczność została jednak w kreacji postaci przezwyciężona dzięki zatarciu granicy między nimi. W konsekwencji wdzierają się one w siebie nawzajem, współgrając i stanowiąc o jedności oraz mocy, której niepojęta siła zadziwia mężczyzn, budząc skojarzenie z czarną magią.

Zstąpienie do głębszych pokładów znaczeń i uznanie bohaterki za symbol człowieka w ogóle – wzbogaca obraz o dodatkowe sensory. Podobnie jak w *Czerwonym modelu*, i tu rodzi się dyskurs między produktem a naturą, z tym zastrzeżeniem, iż produktem świadomie kształtowanym przez artystę i przez konwencję jest człowiek. Przyjęcie Arystotelesowskiego rozumienia substancji prowadzi do tezy, że jednostka pod względem charakteru materii, z jakiej jest uformowana, przynależy esencjonalnie do przyrody, wyłamując się z niej tylko przez swoje ukształtowanie formy. W klasycznej doskonałości świata antykizowanego w *Czarnej magii*, niczym w lewej nodze pana Cogito, pulsuje dionizyjska radość życia, rozbijała w nieskrępowanej nagości i tajemniczym półuśmiechu modelki (mimo tłumiącego to wrażenie skromnego pochylenia głowy). Jest w niej też samotność i niepewność Herbertowskiego bohatera, implikowana współlistnieniem na płótnie znoszących się żywiołów, wchodzących w nieusuwalny, ontologiczno-epistemologiczny konflikt, łagodzony tylko stopniowym wdzieraniem się ich w siebie nawzajem.

Dyskurs między obydwoma żywiołami, z jednej strony, wydobywa sensory mitologiczne, wpisując postać ludzką w obszar genezyjskiego aktu kreacyjnego, z drugiej zaś – demonstrowa wewnętrzne rozbicie i wtórność formy, powstałej z odprysków powietrza i ziemi. Niczym w *Wyzwoliciele* – konkretnie zostaje przeciwstawiony złudzie, materia duchowi, ciepłe barwy chłodnym, kompozycja zamknięta otwartej. Wszystko to wyzwała w przestrzeni artystycznej metaforyczny ruch spychający obraz w domenę oniryzmu i w światy mityczne. Jak w wierszu *Pan Cogito czyta gazetę*, ujawnia się tu ludzka tendencja do myślenia konkretami. Nawet powietrze, w swej substancjalności ulotne i niematerialne, uzyskuje formę fizyczną, zamkniętą w poznawalnych zmysłowo kształtach. Przełamanie zasad logiki, asocjacyjność, prze-

wrotna gra, jaka toczy się między cielesnością kobiety a semantyką tytułu, wyzwala zderzenie znoszących się znaczeń, a relacje zachodzące między elementami świata przedstawionego stają się źródłem niepewności i sygnalizują niezgłębioną tajemnicę. Zwiewne obłoki swoim werdykalizmem uprzestrzeniają świat, iluzyjnie wyprowadzając go poza ramy obrazu, kamienne bloki zaś, spięte regularnym rytmem spoin, zamykają świat w układzie horyzontalnym z jednej strony, a z drugiej – symbolizują solidną podstawę bytu oraz skłonność do realizmu.

Czarna magia rozpościera się ponad *Logos*. To kobieta w swojej zagadkowej istocie, człowiek w ogóle, którego tajemnica jest determinowana złożonością natury, rozdarciem między duchowością, aktywnością a materialnością i biernością. Substancjalność kamienia każe jednostce mocno stapać po ziemi, rozrzedzone powietrze natomiast kieruje ją ku duchowemu spełnieniu. To epistemologiczne rozdarcie uzasadnia fizyczne ograniczenie istoty ludzkiej, jej zagubienie ideologiczne, zwątpienie moralne, cywilizacyjne zniewolenie, głód poznania oraz niepewny krok. Tylko badanie strzępów podświadomości, odkrywanie wewnętrznej jedności i wyzwianie ze sztucznego gorsetu kulturowego pozwala, zdaniem bohaterów dzieł Herberta i Magritte'a, znaleźć magiczną formułę, która niepojęte uczyni zrozumiałym.

Abstract

IWONA MIKOŁAJCZYK Koszalin University of Technology

BLACK MAGIC: TWO MATERIALS – ONE DIMENSION ZBIGNIEW HERBERT'S AND RENÉ MAGRITTE'S MR. COGITO

Iwona Mikołajczyk's article uncovers epistemological similarities between images of the world created by Zbigniew Herbert in the poetic cycle about Mr. Cogito and by René Magritte's in his surrealist painterly visions. The analogies are contained not so much in the field of techniques of surrealist imagery employed by the them (documenting the thesis that only penetration of the subconscious renders human nature) as in their acceptance of Descartes' view according to which objective description of reality is subordinated to the sum of subjective views. In their attempts to make the inconceivable understandable, the artists, instead of giving the receiver a complete worldview built from individual perceptions, came to a similar conclusion that a man as such is black magic whose consciousness is formed from vague relationships of snatches of reality and fanciful elements. Thus, man lacks harmony and consistency.