

**Rec. : The Other Herbert. Edited by Bożena
Shallcross. “Indiana Slavic Studies” vol. 9
(1998)**

Lidia Wiśniewska

The Other Herbert. Edited by Bożena Shallcross. „Indiana Slavic Studies” vol. 9 (1998).

Seria wydawnicza, którą sygnuje Henry R. Cooper jr, wychodząca pod auspicjami Department of Slavic Languages and Literature of Indiana University od roku 1990, w roku 1998 przyniosła tom pod tytułem *The Other Herbert* – „Inny Herbert”, redagowany przez Bożenę Shallcross, dyrektora Polish Studies Center Uniwersytetu w Indianie, kierującą programem polskim w ramach studiów slawistycznych. Jej wstęp przynosi m.in. krótki życiorys Herberta i informacje o istotnych polskich opracowaniach dotyczących twórczości tego autora, wyznaczających zarazem zasadnicze sposoby jej recepcji (Herbert jako klasyk, dydaktyk, poeta polityczny tudzież metafizyczny lub egzystencjalny). Wprowadzenie to zarysowuje także cel przedstawianej publikacji: porównawcze i kontrastujące, kontekstualizujące i przeciwstawiające, a zatem nastawione na różnorodność odczytań (koncentrujących się jednak wokół dwu motywów: wizualności i polityczności) pokazanie nasyconej olbrzymią energią dialogiczną twórczości Herberta nie tylko jako poety – choć i bez kwestionowania w niej centralnej pozycji poezji. Chodzi tu więc o zaprezentowanie „innego” Herberta, obecnego, z jednej strony, w jego mniej eksploatowanych krytycznie realizacjach gatunkowych, a z drugiej – w jego poezji widzianej poprzez różnorakie związki.

Tom otwiera artykuł Haliny Filipowicz *Hera's Glass Eyes: A Counterreading of Zbigniew Herbert's Essays* (Szklane oczy Hery. Kontrczytanie sztuk Zbigniewa Herberta). Owo tytułowe „kontrczytanie” autorki wynika z przeciwstawienia się dotychczasowej tradycji komentowania sztuk Herberta, które je marginalizuje lub pozbawia klasyfikacji, ukazuje jako środek ekspresji zdezaktualizowany bądź znajdujący się poza zasadniczym nurtem aktywności poety. Kontekst przy tym ujawnia, że – przeciwnie niż sztuki Różewicza czy Mrożka – propozycje Herberta z tego zakresu nie znalazły miejsca w kanonie literackim, a i w recepcji krytycznej przypadło im miejsce drugorzędne (szczególnie jako „słuchowiskom”). A przecież niesłychany minimalizm *Drugiego pokoju* można by uznać za wyprzedzający to samo zjawisko w *Świadkach*, albo *naszej małej cywilizacji*, *Lalek* zaś przez swój zachwiany porządek przynosi jeszcze mniej ustępstw na rzecz tradycyjnego dramatu niż najbardziej spektakularne pod tym względem sztuki Różewicza. Mimo to eksperyment Herberta nie wzbudził rezonansu. Stało się tak przede wszystkim dlatego, że wydaje się na pierwszy rzut oka niezdecydowaną mieszanką dramaturgicznego przedstawienia i poetyckiej recytacji, mentalizmu i dziennikarskiej faktografii – za długą jak na liryczne wyznanie, za krótką jak na sceniczne efekty. Ponadto opierając się „naszej wybujałej wizualnie kulturze” (Filipowicz odwołuje się do tego stwierdzenia Waltera J. Onga) sztuki te wypadają blade w kontekście ikonofilskich zaiste realizacji Różewicza. Ich szorstkość sceniczna z kolei nie pozwala im konkurować z ostrą jak brzytwa precyzją Mrożka. Jak wiele innych realizacji teatralnych XX wieku zawodzą też one oczekiwanie naoczności iluzji. Herbertowskie sztuki nie wyglądają – a to „wyglądają” staje się tu kluczowym słowem – odpowiednio, gdyż jeśli nawet są dramatyczne, to w spo-

sób tak szczególnie, że zmuszają reżysera do ostrożności. Ale ta właśnie nieuchwytna szczególność otwiera przestrzeń teoretyczną rozważań autorki artykułu.

W sztukach Herberta akcja zostaje ograniczona do minimum – mówienie natomiast rozrasta się. Widz więc powinien być raczej słuchaczem. Oznacza to brak teatralności, tj. umiejętności myślenia w kategoriach pomysłów scenicznych. W tym zakresie Herberta można by uznać za antytezę Różewicza, dramaturga głęboko wizualnego. I nie tylko jego. Język wizualizacji jednak przecież nurtuje Herbertowską poezję. I tylko na pierwszy rzut oka wykorzystanie go jako interpretacyjnej ramy akurat dla sztuk tego autora może się wydawać dziwaczne. Są one bowiem wysoce zależne od tego, co można by nazwać retoryką wizualności. Bliższe wejrzenie w tę kwestię sugeruje mianowicie, że spośród wszystkich powojennych dramaturgów jeden tylko Herbert uświadamia tak nieustannie aktywność samego instrumentu wizualizacji: ludzkich oczu. Z zauważalną uporczywością przywołuje różne formy widzenia i niewidzenia (wyglądanie, spojrzenie, obserwację i badanie, przyglądanie się, ślepotę, puste spojrzenie żyjącego trupa), a w konsekwencji – przewidywalności i nieprzewidywalności. Mniej ważna w tym kontekście wydaje się różnica między poszczególnymi sztukami niż trwałość akcentowania wizualności doświadczenia, a zarazem przenikania się tekstualizacji i wizualizacji. To właśnie każe podważać tradycyjny związek między zapisem a przedstawieniem.

Ostatnio odżyło zainteresowanie retorycznym tropem ekfrazy: werbalnej prezentacji graficznego przedstawienia – i pobudzeniu uległy studia nad kompleksowością relacji między słowem a obrazem. Dramat i teatr są z pewnością naturalnym polem takich badań. Stąd bierze się propozycja Filipowicz spojrzenia na sztukę jako podstawowy wyraz ekfrazystycznej wyobraźni – zmediatyzowaną formę wizualnej percepcji czy też wizualizację szczególnego rodzaju myślenia, które organizuje tekst pisany wokół projektowanego odtworzenia. Dążąc do oddzielenia dramatu od przedstawienia zaciemniamy fakt, że ten pierwszy pisany jest na specyficzne potrzeby tego drugiego. Dlatego autorka proponuje zawiesić zwykle pojawiające się skojarzenia dramaturgii Herberta z jego poezją i prozą (np. wprowadzone przez Martę Piwińską, która wszystkie występujące u tego autora gatunki spaja w jeden organiczny świat), co nie musi oznaczać dokonania – w imię czystości gatunkowej – sztucznej izolacji dramatu. Chodzi tylko o to, by rozważyć kwestię jego inherentnej przedstawieniowości, szczególnie jako tekstualnego projektu „ekonomii wymiany”, włączając w to wizualną wymianę dokonującą się między bohaterem a bohaterem oraz autorem a widzom. I włączając w to grę między tekstualnością a wizualnością.

Inicjalny monolog z *Rekonstrukcji poety*: „Mam czterdzieści pięć lat. Mieszkam w Milcie. Żona, syn, dom z ogrodem”, Filipowicz traktuje jako znamieny dla sposobu, w jaki czyta się sztuki Herberta. Treść tu nigdy nie jest sporna: co Herbert ma do powiedzenia – mówi od razu. Ale punktem wyjścia do zmierzenia się z wizualizmem Herberta stanie się dla autorki *Drugi pokój*, czytany jakby wbrew narzucającemu się przesłaniu sugerującemu, powiedzmy, że jest to rzecz o upadku wartości moralnych. Nie darmo wszakże naszą kulturę Martin Jay określił jako „okularcentryzm”: w przywołanej sztuce napięcie między widzianym a niewidzianym jest szczególnie wyraźne. Młoda kobieta zerka przez dziurkę od klucza, ale coś przesłania jej widzenie; postacie widzą co innego, niż widzą; nigdy ani oni, ani my nie widzimy, co się dzieje w drugim pokoju (w tej mierze zresztą także uprzywilejowana pozycja, *nomen omen*, widza zostaje podważona). W ten sposób sztuka ta wprowadza, by tak rzec, negatywny wizualizm. Analogicznie łatwo zresztą rozpatrywać i *Rekonstrukcję poety* jako np. wyraz samoświadomości, a *Lalka* jako wyraz rozpadu wspólnoty. Ale obie sztuki wyraźnie stosują też obraz jako metaforę oka, poprzez które komunikowane jest ludzkie doświadczenie. Przeciwnstawiają one dwa sposoby widzenia, a przeto i poznania: empiryczne („obiektywne” czy „oficjalne”) obserwację Reportera w *Lalku* i Profesora w *Rekonstrukcji* – intuicyjnemu, wewnętrznemu („subiektywnemu” i nieoficjalnemu”) poznaniu Starej Kobiety w pierwszym, a Homera w drugim utworze. Homera zresztą wi-

dzimy w momencie, gdy zakupuje szklane oczy dla posągu Hery. W trakcie przedstawienia sam oślepnie. Jego pielgrzymka do świątyni Zeusa nie przyniesie ulgi: pielgrzym uświadomi sobie, że sam Bóg musi być ślepy. Jeśli więc Profesor patrzy, ale nie widzi, to Homer z kolei pojmuje, że mimetyczną zasadę oczu realnych musi w sposób nieunikniony zastąpić semiotyczną zasadą rozmnożonych – szklanych. Homer przenosi kryzys swego widzenia do poetyki: przekłada go na klasycyzm własnej epiki i modernizm liryki. Patrząc „ślepy-mi” oczami, kontempluje granice własnej wizji, tj. paradoksalnie – siłę tej wizji. Liryczny poeta narodzi się wraz ze ślepotą.

Kuszące też mogłoby być stwierdzenie, że *Jaskinia filozofów* odnosi się do nieuchwytności jaźni. Jednak jest to bardzo wątpliwe. Przeciwnie właściwości wizerunku Sokratesa konstytuują użycie kulturowego obrazu jako problemu dla widza – nowoczesnego, obserwującego podmiotu. Odrzucenie bowiem zunifikowanego widzenia kulturowo sankcjonującego monumentalność pewnej charakterystycznej dla cywilizacji Zachodu postaci sprawia, że Herbert obrabowując odbiorcę ze znanego mu punktu widzenia nie pozwala na proste „rozpoznanie”. W ten sposób rodzi się antynomia normy percepcyjnej, którą wnosimy do sztuki (monolityczny Sokrates), oraz deformacji, którą postrzegamy na scenie (niczego tu nie da się rozstrzygnąć w sposób satysfakcjonujący). Liczne obrazy przedstawiające Sokratesa są przy tym dostępne dla odbiorcy, ale jest on zmuszony właśnie nie i e decydować, który obraz opisuje rzeczywistość. Każda reprezentacja pozostaje tylko częściowa.

Nigdzie wszakże to napięcie między widzialnym a niewidzialnym nie jest tak nieodparte jak w ostatniej sztuce Herberta, *Listy naszych czytelników*. Na pierwszy rzut oka jest to drastyczne wyznanie-monolog samotnego człowieka, który stracił żonę, a wkrótce potem i pracę. Wyróżnia się on swą skłonnością do samoobnażania się. Ale czy mamy tu rzeczywiście do czynienia z monologiem? W końcu stanowi go splot fragmentów wymiany zdań z różnymi rozmówcami. To niepomniernie rozszerza perspektywę. Wyrzuceni zostajemy poza ramy pojedynczego punktu widzenia. Acz ta konkluzja zostanie jeszcze dwójako skomplikowana: po pierwsze, kolejne linie wypowiedzi raczej skrywają coś, niż odsłaniają, po drugie – najmocniejsza reakcja pojawia się nie ze strony wspomnianych rozmówców, ale milczącego Reportera, który przychodzi zrobić wywiad. Milczący Reporter jest zawsze „poza” ramą sztuki. Zamiast widzieć go – postrzegamy właściwie jego milczenie. Postrzegamy też bohatera otoczonego sceną, spoglądającego na życie z wnętrza swojego monologu, gdy wraz z milczącym Reporterem spoglądamy na niego my, „uprawnieni” do milczenia widzowie. Herbert więc odwraca w ten sposób tradycyjną konwencję identyfikacji dramatycznej.

O ile zatem wizualnym interesujących nas tu dramatów jest niewystarczający dla scenicznego efektu, o tyle zarazem staje się zupełnie podstawowym aspektem ujęcia świata. Sztuki Herberta przedstawiają nieustannie samoświadomą percepcję jako problem dla aktualnego lub potencjalnego obserwującego podmiotu. Szklane oczy niewidzialnej Hery może najlepiej dźwigają tę problematykę, stanowiąc emblematyczną figurę słynnej nieuchwytności dramatów Herberta – stwierdza Halina Filipowicz.

Drugi artykuł omawianego tomu to *Setting Maps into Motion: The Aesthetics of Wandering in Zbigniew Herbert's Essays*. Ta rzecz o estetyce wędrówki w esejach Zbigniewa Herberta, napisana przez Giorgia DiMaura, zaczyna się stwierdzeniem, że miłośnicy porządku mogą się czuć sfrustrowani jawnie nielogicznym sposobem podróży Herberta: ów deklaruje bowiem umiłowanie podróży bez celu – „flanowanie”, jak to określa, sięgając po słowo Baudelaire'a z *Paryskiego spleenu*. To wyjaśnia jego ambiwalentny stosunek do map: nie ma w nich elementu niespodzianki, gdy tymczasem interesujące jest tylko niezliczone mnóstwo możliwych doświadczeń. W tym artykule podejmuje się DiMauro pokazania, jak, dzięki swoim wędrówkom, Herbert odsłania ukryte napięcia i walki w dziełach sztuki, które napotyka. Albowiem podobnie jak dwuwymiarowość map – nie

zadowala go czysto formalna analiza statycznej malarskiej powierzchni czy religijnego wymiaru obrazu. To raczej wędrowanie „wokół” dzieła sztuki pozwala mu zrekonstruować twórcze borykania się artystów. I mimo odległości prawie 30 lat dzielących dwa zbiory esejów Herberta – ta strategia pozostaje niezmienna. Dla DiMaura więc wiersz *Mona Liza* – którego podmiot przyjmuje rolę pielgrzyma do świętego miejsca sztuki, a styka się z konkretem w istocie od dzieła go odgradzającym – stanowi rodzaj antymodelu własnej postawy Herberta oraz jego estetyki ruchu i podróży.

W swoich esejach sugeruje raczej Herbert, że sztuka powinna być nie tyle celem, ile drogą (jaką ongiś wskazał Goethe) wiodącą ku okolicznościom tworzenia. Rozpoczynając *Martwą naturę z wędzidłem* wspomina on nie bez kozery o decyzji zastąpienia w Holandii klasycznej „drogi na północ” drogą „na zachód”, stającą się drogą „bez celu”. Dzięki temu realne doświadczenie krajobrazu stanie się punktem wyjścia dla doświadczania krajobrazu w malarstwie, co likwiduje ostry rozdział między krajobrazem rzeczywistym a krajobrazem namalowanym. Tym bardziej że ten pierwszy przypomina abstrakcyjną, wysoce zorganizowaną powierzchnię, gdzie racjonalne prawa sygnalizują panowanie nad naturą, zbliżając heroiczne dzieło walki z morzem do dzieła sztuki. A fizyczna podróż pozwala z kolei wyjść poza statyczny krajobraz na płótnie. Podróżnik akceptuje przekonanie, że dzieło bywa „tarczą” przeciw nieubłaganemu, korodującemu postępowi czasu, lecz podróż uznaje za metaforę samego życia. Zatem Herbertowski ruch nie będzie poszukiwaniem Arkadii, lecz świadomym odrzuceniem poszukiwania czegoś określonego; nie tyle więc znajduje poeta „tarczę” w sztuce, ile przenosi sztukę (w duchu derridiańskim) w świat ruchu i czasu. Zamiast prostej drogi wędrowiec wybiera skomplikowaną, zamiast badać same drogi i światy, bada niebezpieczeństwa przemijania i pozbawionej znaczeń natury. Bardziej przeto niż zorganizowany świat harmonii z naturą Jacoba Ruysdaela odpowiada Herbertowi szokujący przeciwieństwami świat Jana van Goyena. Także w *Barbarzyńcy w ogrodzie* wydobywa autor w malarstwie (np. Piera della Franceski) właśnie napięcie (między postaciami a tłem). Najwyższym zaś poziomem dynamizmu charakteryzują się napięcia (szczególnie napięcia między formą a brakiem formy) odnajdowane u ulubionych jego malarzy – Gerarda Terborcha i Torrentiusa. Raczej zatem niż bezpieczeństwo ciągłości sztukę symbolizują tu nieustanny ruch i kreacyjne zmagania. Sztuka u Herberta zdaje się być inspirowana przez ruch – konkluduje Giorgio DiMauro.

Artykuł Bożeny Shallcross *Zbigniew Herbert's Passage to Rapture* (Zbigniewa Herberta przejście ku zachwytowi) zaczyna się od stwierdzenia, iż jako eseista Herbert przedstawia dwa pozornie opozycyjne przekonania na temat natury prawdy ukrytej w dziele sztuki: że jest ona osiągalna dzięki epifanicznej błogości – i że (nieosiągalna, intymna) powinna być respektowana w stanie swej niezmiennej nieprzejrzystości. To rozumienie prawdy pozwala wyrazić dramatyczne, ale pewne przeświadczenie, że metafizyczna istota sztuki nie może być ani całkowicie zaprzeczona, ani zrekonstruowana w sposób obiektywny. Rozumowanie autorki artykułu idzie w kierunku uzmysłowienia, że tajemnica prawdy prezentowanej w epifanicznym zachwyceniu poprzez kodujący tekst modyfikuje Herbertowskie określenie dzieła sztuki jako organicznie związanego ze swym otoczeniem. Epifaniczna praktyka akcentuje jednak moment percepcji i dąży do dysocjacji (aczkolwiek tymczasowej) dzieła i jego tła. Ale czym jest Herbertowska epifania?

Pełen zachwycenia lub ponury, lecz zazwyczaj krótki moment epifanicznego wglądu nie jest właściwie doświadczeniem charakterystycznym dla jego sztuki. Z wyjątkiem kilku niejasnych rewelacji wyrażonych w pojęciach estetyki negatywnej i ciężących ku teologii negatywnej Herbert nie daje w swym dziele świadectwa teofanii. Zatem epifanię trzeba widzieć tu jako intensywny i ekstatyczny wyraz czy realizację prawdy w inny sposób niewysławialnej, która może się zrealizować tylko dzięki środkom artystycznym. Nie jest też przypadkiem, że doświadczenia tego typu spotykają Herberta w drodze, podróż bowiem rozumiana jako ruch i nieustanna zmiana otoczenia nadaje kształt refleksji o dziele. Jednak

epifaniczność wywoływana zostaje przez arcydzieła ufundowane na progresywnej strukturze znaczeniowej. I to odróżnia doświadczenie Herberta od tradycyjnych doświadczeń pism epifanicznych.

Pasja Herberta do odkrywczości w świecie sztuki przybiera charakterystyczny obrót w jego krótkich notach o sztuce poświęconych malarzowi fresków wczesnego renesansu, Altichierowi. Herbert próbuje przywrócić go publicznej pamięci podkreślając niewyjaśnioną naturę jego twórczej aktywności. W przypadku Torrentiusa brak mu nawet jakichś wyraźnych danych biograficznych. Jako krytyk dąży jednak do bycia obrazoburcą w celu ustanowienia własnego kanonu mistrzów malarstwa. W sercu tych przewartościowań leży akceptacja epifanii jako momentu decydującego dla poznania utworu. Iluminacja wydaje się też najwyższą formą kontaktu ze sztuką: tego typu doznania przynosi katedra Notre Dame, malarstwo Piera della Franceski czy Jana van Eycka. Moment odkrycia w Muzeum Heraklionu przychodzi nieoczekiwanie. Podniosła retoryka Herberta przygotowuje jednak czytelnika do oświecającego doświadczenia i domaga się empatii oraz spontanicznej reakcji. Jasne więc, że zarówno sens bezstronnej obiektywności, jak i znaczenie poetyckiego oczarowania są wkomponowane w ekfrastyczny świat Herberta. Podkreślając zaś związek między sarkofagami a *Egipską Księgą Zmarłych* Herbert łączy też sarkofagi z *Minojską Księgą Zmarłych*, nadając jedność starożytnej cywilizacji przez paradoksalne, jednoczesne zawładnięcie szczęśliwym momentem iluminacyjnej wiedzy oraz inspirującej trzeźwości.

Kolejny artykuł – Svena Spiekera *Still Life as Fetish: Zbigniew Herbert between Torrentius and Malevich* (Martwa natura jako fetysz, czyli Zbigniew Herbert między Torrentiusem a Malewiczem) – przywołuje najpierw dość ugruntowaną opinię o Herbercie jako „klasyku”, skłaniającą do uznania jego zjawienia się za przejaw swoistego atawizmu i czyni naturalnym wniosek, że jego skłonności modernistyczne są żadne (lub co najwyżej ograniczone do stylu). Jednak Spieker zauważa, że istnieją zaniedbana krytyczne dotyczące tego, jak u Herberta przejawia się modernizm („w” i „poza” stylem), co pozbawia poetę wymiaru, który mógłby pomóc w rekontekstualizacji jego klasycznej postawy.

Wiele zostało powiedziane o nadzwyczajnej właściwości, „magicznym świetle”, które zdaje się otaczać przedmioty w martwej naturze. W pewnym sensie ta „magiczna nadwyżka” jest funkcją malarstwa jako towaru (w XVII-wiecznej Holandii) i sam Herbert zwraca uwagę na tę komercjalizację holenderskiego malarstwa. Ale Spieker poszukuje też innych kontekstów. Dla Heideggera istotnym aspektem dzieła sztuki jest ten, że traci ono swój status rzeczy. „*Das Dinghafte*” konstituuje dzieło sztuki materialnie (jako „*Ding*”, tj. rzecz) – ale także przekracza materialne istnienie dzieła (pojęcie „*haften*” zakłada coś „przyczepionego” do czegoś innego, np. przejście prawnej odpowiedzialności przez kogoś lub przez coś). A więc właściwość bycia sztuką (dla Heideggera) jest „przyczepiona” do przedmiotu jak *appendix*. U Herberta malarstwo zaprasza do kontemplacji rzeczy, jakby była ona nie konkretem, ale esencją gatunku. „*Dinghaftigkeit*” martwej natury oznacza tutaj umieszczenie fizycznego przedmiotu na malarskiej powierzchni tak, że gwarantuje to niematerialną nadwyżkę (esencję), która jednocześnie konstituuje go i przekracza. Nie mamy wtedy do czynienia tylko z reprodukcją przedmiotu, kopią, z *mimesis*. Martwa natura czyni obiekt dziwnym, niepoznawalnym. Herbert przyrównuje powierzchnię malarską do lustra (płótno Torrentiusa niczym wklęsłe zwierciadło); namalowane kwiaty u Herberta „atakują”... Tak martwa natura rozjątrza dystans między przedmiotem a podmiotem, zamieniając ich role. To odwrócenie oznacza obiektywizację podmiotu: nasze własne Ja staje się obcym przedmiotem, co uniemożliwia bycie poznany i zidentyfikowanym. Martwa natura sugeruje, że obraz, który identyfikujemy jako siebie w lustrze, może być od nas tak samo odległy jak przedmiot ujęty w malarstwie. Oto dlaczego Herbert zaczyna swój esej od sformułowania Rimbauda: „Ja to Inny”. Warto wspomnieć, że kwestia martwej natury powraca też niewyraźnym echem w wypowiedziach Rolanda Barthes’a. Herbert jednak nie postępuje w ślad

za jego zastrzeżeniami wobec holenderskiego malarstwa. Zdaje się bowiem kwestionować możliwość odróżnienia atrybutów przedmiotu i jego istoty bycia: podczas gdy w martwej naturze owoce często są otwarte – drewniana kostka przeciwnie. Podobnie kamyk: jest pełny.

Na podobieństwo palimpsestu Herbertowski opis martwej natury *Torrentiusa* wydaje się zarazem aluzją do *Czarnego kwadratu* (1915) Malewicza. Wedle Malewicza istota przedmiotu mieści się w „czuciu” kosmicznym, przekraczającym wszystkie jego obiektywne atrybuty. Inicjalne wersy w *Chciałbym opisać* zdają się domagać „odczucia” podobnego do Malewiczowskiej ekspresji czystej, uchylającej się od korzystania z metaforycznych powiązań tego odczucia z przedmiotami. Ale dla Herberta, przeciwnie niż dla Malewicza, nie istnieje oczywisty powód dla porzucenia konkretnego przedmiotu. Ambicja Herberta, by dać wyraz czystemu odczuciu, idzie ręką w rękę z pragnieniem przedmiotu. Istotą jego, wedle Herberta, nie jest jakieś stabilne istnienie rezydujące wewnątrz i czekające na uwolnienie. Oto *Żeby wywieść przedmioty*: z perspektywy tego wiersza potraktowanie malarza martwej natury jako mordercy – otwiera nowe znaczenia. Martwa natura byłaby więc wedle Herberta rodzajem zbrodni, gwałtem, zniszczeniem przedmiotu, ukazaniem emblematycznie w obrazie świętych kwiatów, zaliczającym się zresztą do jego ulubionych motywów. Napomknięcie podobnego rodzaju dotyczące kryminalnej przeszłości *Torrentiusa* nie wydaje się przypadkowe. W wierszu *Żeby wywieść przedmioty* „malarz” martwej natury jest prawdziwym zdrajcą, kryminalistą, który gwałtownie podburza wewnątrz przedmiotu do ruchu – jeśli nie do odstonięcia się – przez odcięcie od kontekstu (przedtem reprezentowanego na płótnie).

Jedynym przedmiotem mogącym z powodzeniem spełniać program Malewicza staje się przedmiot, który nie istnieje – ze *Studium przedmiotu*. Martwa natura wynosi tutaj do stanu fetyszu konflikt między widzeniem a byciem, między przedmiotem akcydentalnym a jego esencją. Słowo „fetysz” nie jest tu użyte bez uzasadnienia. Fetyszystyczne zastępowanie seksualnego obiektu przez inną część ciała lub inny obiekt Freud wyjaśniał jako proces nadwartościowania. Martwa natura ze swoim nadwartościowaniem marginalnego przedmiotu ilustruje również fetyszystyczną logikę. Podobnie jak fetysz – zdaje się dowozić Herbert – martwa natura staje się zarówno rzeczywista, jak fikcyjna, będąc zarówno widzianym podmiotem, jak i widzianym przedmiotem, istotą i atrybutem. Choć zatem Herbert nie podpisuje się po prostu pod postulatem absolutnej abstrakcji Malewicza, to jednak zainteresowanie malarstwem holenderskim można postrzegać w perspektywie specyficznie modernistycznego gestu.

Artykuł *Zbigniew Herbert's Provincial Intuition*, autorstwa Davida A. Goldfarba, opisujący Herberta intuicję człowieka z prowincji, przypomina na początek, że literatura podróźnicza służy zarówno obiektywnym, jak i subiektywnym celom. Herbert dysponujący doświadczeniem i tożsamością „człowieka z prowincji” (jak sam to ujmuje w *Barbarzyńcy w ogrodzie*), a dzięki temu nie uzależniony od „bycia w centrum”, ma swoistą wolność w zmienianiu węzłowych punktów na mapie (szczególnie kulturowej). Może zatem w drugiej połowie wieku przyjechać do Paryża „uzbrojony” w przewodnik swego ojca, wydany we Lwowie w 1909 roku, a zakładający istnienie świata, w którym Paryż i Lwów tworzą swego rodzaju geopolityczne kontinuum. Herbertowska strategia zakłada pokazanie, że wszystko, co było swego czasu w Europie kolonią i wstecznym prądem, może się stać podstawowym źródłem kreatywności i kulturowej produkcji. Ponadto ważnym podtekstem eseju będzie wskazanie, że to „niedorozwinięcie” pozwala odczuć „bycie w centrum”. Herbert przy tym nie zakłada, iż marginalna kultura nie może odrobić zaległości wobec kultury dominującej, lecz zdaje się też sądzić, że próba imitowania tej drugiej z pewnością prowadzi do błędnego koła. Subtelniej niż Gombrowicz uderzając w sentymentalny nacjonalizm mógł więc się stać Herbert jednocześnie pisarzem generacji uderzającej w komunizm. W ramach przewartościowań mieści się też wyobrażenie trufla jako wyznacznika

atmosfery prehistorycznego „muzeum” sztuki w Lascaux (nie zaznaczonego *nb.* na żadnej mapie), które przywołuje na myśl domowe przyjemności *Pana Tadeusza* i pozwala sądzić, że Herbert odrzuca pompatyczny heroizm romantyzmu, ale nie heroizm cierpliwego czekania, swoisty nieromantyczny heroizm. Pisarz stwarza bowiem swój świat z niezwykle konkretnych elementów, jakby w myśl zasady Ezry Pounda, że konkretny obraz jest silniejszy niż abstrakcyjne uogólnienie. Pozostawiając uniwersalizację czytelnikowi, Herbert traktuje realizm bardziej jako trop niż jako cel. A przy tym osiąga zetknięcie z nieskończonością, które Witkacy mógłby nazwać „metafizycznym odczuciem dziwności istnienia”.

To wykorzystanie przez Herberta realizmu jako tropu może posłużyć za punkt orientacyjny przy rozpatrywaniu jego stosunku do materialności i realizmu malarstwa holenderskiego Złotego Wieku (np. w eseju *Temat niebohaterski*), przeciwstawianego, powiedzmy, konturowi malarstwa z Lascaux (który, niczym w żelaza, ujmuje zwierzę z precyzją doskonałego mordercy). Mimo różnych konfliktów epoki Hals, Vermeer czy Rembrandt i ich współcześni pokazywali spokój domów. Nawet żołnierze nigdy nie występują u nich w bitwie. Holenderscy mistrzowie okazują daleką powściągliwość w obliczu rozpacz. A dla polskich czytelników Herberta kwestia ta nie jest bez znaczenia, bo dla naszego malarstwa centralną sprawą pozostaje heroizm (przykład: Jan Matejko jako malarz narodowy). Gdy topika holenderskiego i polskiego malarstwa przecina się, odnosimy wrażenie, że Matejko nawet temat właściwie nieheroiczny opanowuje za pomocą pewnego rodzaju heroizmu (wystarczy porównać Vermeerowskiego *Geographera* czy *Astronoma* oraz *Kopernika* Matejki, gdzie bohater zdaje się zaangażowany w jakąś mistyczną konfrontację niczym na obrazie z 1859 roku pt. *Sobieski pod Częstochową*). Paradoksalne i znamienne, że jedyne heroiczne malowidło przypisywane, nie bez wątpliwości, Rembrandtowi nosi tytuł *Polski jeździec*. Z perspektywy Rembrandta więc Polak wydaje się egzotyczną postacią stojącą na czatach Europy. Dla Polaka ten i inne obrazy (*The Noble Slav* z 1632 roku czy *Man in a Polish Costume* z roku 1637) mogą natomiast być modelem sarmackiego szlachcica. Toteż czytając wiersz *Dawni mistrzowie* musimy przywołać Matejkę, który umieścił nie swą sygnaturę, ale wręcz swój portret w postaci Bartolomea Berecciego w *Holdzie pruskim*, co wprowadza załamanie i utratę świata, gdzie siła pigmentu oznaczała po prostu akt pobożności lub zarabianie na codzienny chleb.

Goldfarb przywołuje jednak także *Pana Cogito – Powrót*, w którym Pan Cogito wraca mimo obietnic „lepszego świata”. Herbert bowiem jest podziwiany nie tylko z powodu swej poezji, ale również – jeśli nie bardziej – z powodu swego heroizmu związanego z życiem w Polsce mimo sposobności pozostania na emigracji. Nie wiemy w istocie, dlaczego Herbert wrócił do komunistycznej Polski. Ale jak długo recepcja jego poetyckiego dzieła jest związana z postrzeganiem heroicznego autobiografii, dzieło to nie jest w stanie pomieścić się w standardzie „starych mistrzów”. Zatem Herbertowskie medytacje prozą nad prozaicznością trzeba potraktować jako równowagę dla heroizmu poezji. Goldfarb proponuje, by retrospektywnie spojrzeć na Lejdę jako ważny, choć jeden z licznych, model „zwycięzonego miasta” z utworu *Raport z oblężonego Miasta* Herberta, a na kronikarza Lejdy, Emanuela van Materena, jako na prototyp kronikarza w utworze. Wbrew deklaracjom jednak nieheroicznego kronikarza *Raportu z oblężonego Miasta* Herbert zamyka swój wiersz wizją bardzo heroicznego bohatera, Eneasza. W innym miejscu zauważa, że jeśli mówić o heroizmie Holendrów, to raczej w duchu Odyseusza niż Achillesa. Ale to tarcza Achillesa przekształca się w tarczę Eneasza, który ostentacyjnie wprowadza linearność narracji historii Rzymu od Remusa i Romulusa po świetne zwycięstwo nad Antoniuszem i Kleopatram odniesione pod Akcjum przez Augusta, patrona Wergiliusza.

Clare Cavanagh w artykule *The Unacknowledged Legislator's Dream: Zbigniew Herbert and Anglo-American Poetry* (Marzenie prawodawcy pozostawione bez odpowiedzi. Zbigniew Herbert i poezja anglo-amerykańska) za symboliczny uznaje rok 1968, rok an-

gielskiego debiutu Zbigniewa Herberta (wiersze pojawiły się w przekładzie Czesława Miłosza i Petera Dale'a Scotta), bo „Co indywidualne, jest polityczne” – głosił wówczas amerykański slogan rewolty studenckiej przetaczającej się od Warszawy po Berkeley. Alfred Alvarez w swym wprowadzeniu do *Selected Poems* Herberta zauważa fundamentalny rozdźwięk między poezją a polityką i twierdzi, że w istocie komplikacja, precyzja i napięcie współczesnej poezji nie mogą iść w parze z politycznością: w tym zakresie Herbert wydaje mu się jednak wyjątkiem. Cóż, tak i nie – komentuje Cavanagh – Herbert jest wyjątkowy nawet w kontekście pisarstwa Wschodniej Europy, ale ta, ogólnie rzecz biorąc, ma już zwyczaj podkopywania narzucanych z góry opinii Zachodu dotyczących relacji między sztuką a społeczeństwem czy sztuką a państwem. I bywa to źródłem zarówno inspiracji, jak konfuzji dla poetów angielskich i amerykańskich.

Swego czasu Byron wyrażał sympatię dla niszczonej narodził Grecji, Irlandii czy Polski. W *Modlitwie Pana Cogito-Podróżnika*, napomykającej o Byronie, sytuacja się odwraca. Herbert musi najpierw uciec przed swoją zniewoloną nacją, jeśli chce poczuć smak niewinnej przyjemności zobaczenia wschodu księżycy i – muzeum. Musi też odbyć pokutę za zjedzenie tych zakazanych owoców: stąd jego „wybacz” skierowane do Boga. Polityka kontra poezja, etyka kontra estetyka, odpowiedzialność kontra światło księżycy – oto co stanowi jądro polskiej inwazji na angielsko-amerykańskie terytorium poezji. Zarówno brytyjscy, jak amerykańscy poeci wpadali w ostatnich dekadach w coś w rodzaju polskiego kompleksu – z Polską jako szczególnego typu odwróceniem Ziemi Obiecanej: uciemionym krajem, gdzie poezja jeszcze coś znaczy. Oczywiście, zaszczyt ów obejmował w ogóle Europę Wschodnią, podobnie jak Amerykę Łacińską. Wyspiarska Anglia, czy to jako imperium, czy potem, w zasadzie nie przeżyła obcej inwazji od 1066 roku: po ryzyko Anglicy musieli udawać się, ostatecznie w wyobraźni, poza granice swego kraju. W ostatnich latach Warszawa, Kraków, Praga, Petersburg stawały się celem wypraw: „republikami sumienia” – wedle formuły Heaney; obywatelstwo tych republik stanowiło punkt dojścia „pozostawionego bez odpowiedzi marzenia prawodawcy”, czyli fantazji, że poeta-heros oddaje swoją sztukę i życie w służbę wyzwolenia narodu. Jest w tym Heaney z pewnością potomkiem Shelleya i jego znanej *Defense of Poetry* (1821). Ideałem Shelleya mogłaby być polska rzeczywistość i ten poeta-bard, którego definicję daje Miłosz w swym *Zniewolonym umyśle*: jego pieśni są na ustach wszystkich i wszystkich interesuje, co on powie. Nic dziwnego, że 1968 rok przynosi w Polsce znów odwołanie do *Dziadów* Mickiewicza.

Cavanagh przywołuje opinię Helen Vendler, która ostrzega przed zbyt łatwą asymilacją poetyckiej lekcji Europy Wschodniej, i odnosi się to tak do Herberta, jak i do Miłosza. Pojawiają się jednak antologie zdradzające swe zadłużenie wobec polskiej poezji nawet w tytułach. Amerykańska poetka Carolyn Forché spłaca dług wobec Miłoszowego *Witness of Poetry* znaczącym tomem *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness* (New York 1993). Dzięki tej publikacji stereotyp anglo-amerykańskiego języka krytycznego przestaje oznaczać poezję znaną „z drugiej ręki”. Inna antologia, *From Republic of Conscience* (1992), wydana łącznie przez australijskiego poetę Chrisa Wallace'a Crabbe i Kerry Flatley z Amnesty International, nawiązując do formuły Heaney spłaca trybut bardziej zobowiązujący. Oba zbiory obejmują twórczość liberalnych poetów Europy Wschodniej, z Miłoszem i Herbertem na czele. Trzeba jednak pamiętać, że sam Miłosz protestował przeciwko sprowadzaniu jego roli do roli li tylko poety-świadka. Nado widoczna bywa też redukcja „poezji świadectwa” do swego rodzaju wielojęzycznej mieszanki, a wszak Miłosz czy Herbert zakładają, że poezja, jak cierpienie, zakorzeniona jest w konkretnym doświadczeniu specyficznej indywidualności. Natomiast Carolyn Forché, cytowana jako przykład politycznej poetki, podnosząca jednak poezję na wysoki poziom, w pewnym sensie może zostać porównana z Herbertem (dokonuje tego np. Larry Levis). Ona sama, pozostając zwolenniczką ekstremalności poezji, pojmuje indywidualny wiersz-świadectwo jako ro-

dzaj „traumy”, odpowiadającej temu, co opisuje w swojej *Ars Poetica* Robert Desnos. Może zmuszać do zastanowienia zatem, co tego rodzaju inklinacje pozwalają uczynić z poetą takim jak Herbert, zdecydowanie odrzucającym traumatyczną estetykę na rzecz ironii i oszczędności przedstawienia. W nieunikniony sposób Forché zalicza Herberta do adwokatów poetyckich i stronników dobrej sprawy, których podziwia – a podobnie sama chce się znaleźć w gronie „niewinnych”. Należy ona do osób, które pragną wpływać na odbiorców, co trudno zastosować wobec tych, którzy przyjmują rolę ledwo kronikarza (jak w *Raporcie z obłązonego Miasta*). Forché chce pozostać reprezentantką zwyciężonych *par excellence*. Mówi licznymi głosami, lecz pośród jej masek nie sposób znaleźć zbliżonej do Pana Cogito, tego nieheroicznego, pełnego niepokoju *alter ego* Herberta.

Warto w tym kontekście przypomnieć inną antologię poświęconą „poezji świadectwa” – Stanisława Barańczaka (*Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu. 1944–1984*). Wprowadzenie do tego zbioru stanowi doskonale *antidotum* na jego odpowiedniki w wyżej wymienionych pozycjach. Ważne staje się tu przede wszystkim kryterium, jakim kierował się Barańczak: nie szlachetność intencji, nie popularność wśród czytelników bądź podporządkowanie własnym gustom redaktora, ale raczej nowość sytuacji lirycznej, formy ekspresji, wizji czy języka. Protest przeciw totalitaryzmowi nie może więc przerastać wierności wobec własnej wyobraźni.

Zamieszczony w omawianym zbiorze artykuł Mariana Stali *Contemporaneity and Reality: Toward a Reading of Zbigniew Herbert by the Creators of Generation 68* (Współczesność i rzeczywistość: ku odczytaniu Zbigniewa Herberta przez twórców pokolenia 68) przypomina, że dialog poetyk i myśli autora *Pana Cogito* oraz twórców Nowej Fali trwał koło 20 lat i stanowi ważny komponent krytycznej i poetyckiej recepcji poety. Ponieważ artykuł ten we wcześniejszej wersji drukowany był w czasopiśmie „NaGłos” (1994, nr 1), ograniczymy się tu tylko do jego zasygnalizowania, podobnie jak do zasygnalizowania *Rozmowy o malarstwie* Włodzimierza Boleckiego z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, przedrukowanej z *Rozmów w Dragoni* (Warszawa 1997).

Akcent położony na dość szerokie zreferowanie tutaj artykułów po raz pierwszy pojawiających się w naszej świadomości krytycznej ma dwojakie uzasadnienie. Przede wszystkim pozwala uzmysłowić pewne charakterystyczne przesunięcia akcentów sprawiające, że w istocie ten sam element twórczości Herberta może być prezentowany w odmiennych ujęciach: u Davida Goldfarba zestawienie eseistycznych predylekcji do niebohaterskiego bohaterstwa z odwołaniem poetyckim do heroicznego Eneasza daje inny efekt niż przywołanie postaci kronikarza z *Raportu z obłązonego Miasta* przez Cavanagh, która wydobywa tylko nieheroiczność przeciwstawiającą się nazbyt natrętnemu realizowaniu roli „reprezentanta uciemienionych”, charakterystycznej dla naśladowców Herberta. Staje się zatem koniecznością nieodrywanie poszczególnych twierdzeń od kontekstu. Ma to także znaczenie dla drugiego uzasadnienia rozległości przytoczeń, związanego z pewną nowością ujęć widoczną w zbiorze *The Other Herbert*. Referowane artykuły zostają bowiem w dużej mierze naznaczone określonym myśleniem, rzec by trzeba: filozoficznym – jego specyfika odstawia się dzięki nazwiskom Heideggera, Derridy, Foucaulta, ale jest widoczna nawet tam, gdzie nazwiska te nie padają (zob. przewartościowania kanonów u Herberta, zinterpretowanego przez Goldfarba właściwie w duchu Waltera Benjamina dzięki podkreśleniu punktu widzenia „prowincjusza”, tyleż ograniczonego przez swą prowincjonalność, co uwolnionego dzięki tej prowincjonalności od nacisku „centrum”). To podejście staje w wyraźnej opozycji wobec postawy ustatyczniającej, która prowadziła np. do ujęcia drogi Herberta ku sztuce jako drogi ku Arkadii, podczas gdy DiMauro, powiedzmy, zmierza do pokazania, jak statyczne dzieło zaczyna funkcjonować w „estetyce wędrówki”, czyli – ruchu. Z tej różnicy wyborów badawczych, dokonywanych przez polskich i zachodnich badaczy, oczywiście, też warto sobie zdawać sprawę.

Lidia Wiśniewska