

O realności rzeczy. Wokół szkicu *U Dorów* Zbigniewa Herberta

On the Reality of Things in Zbigniew Herbert's Essay *Among the Dorians*

Patrycja Polanowska

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: p.polanowska@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8433-7855

Abstract

The article offers an interpretation of Zbigniew Herbert's essay *Among the Dorians* as a reflection on the reality of things and the ways of apprehending it. It begins with the hypothesis of the primacy of a phenomenological, intuitive perception through which the poet seeks to grasp the essence of the object in its immediate experience. The subsequent stages of analysis move from a sensuous contact with matter to its recognition within the order of myth, interpreted in the light of Cesare Pavese's reflections. The final part focuses on the theme of ruins and on imperfection, understood as an expression of human truth.

Keywords

myth, matter, duration, immediacy, ruins

1. Ogląd intuicyjny

W Polsce myślałem, że dawni mistrzowie dalecy byli od rzeczywistości i pejzaż malowali jak dekorację do opery. Tymczasem przedstawiali oni najprawdziwszy krajobraz, tyle że syntetyczny, to znaczy podobny do wielu tokańskich widoków, ale przez to chyba jeszcze prawdziwszy. Jest to pejzaż w ruchu, szmaragdowe, trójkątnie ścięte zbocze podchodzi ostro do góry, nagle urywa się

i z boku niespodziewanie jak zając wyskakuje łagodny pagórek, zawadzający o stok pokryty krzakami winorośli; na prawo gaj oliwkowy, drzewa srebrne i powykęcane, jakby szalała tam burza; po lewej stronie nieruchome, ciemne pióra cyprysów. *Mezzogiorno* – południe. Słońce wysusza ziemię i mąci w głowie. Okna zamykają się z trzaskiem. Znad kamieni unoszą się białe płomyki upału¹.

Przytoczony cytat pochodzi ze szkicu *Siena* Zbigniewa Herberta, opublikowanego w słynnym zbiorze esejów *Barbarzyńca w ogrodzie*, który był owocem rozpoczętej w roku 1958 pierwszej podróży Herberta po Europie. Teksty ujęte w tym tomie są nie tylko erudycyjnym zapisem wędrówki, ale także próbą słownego uchwycenia obserwowanego przedmiotu i przeżywanego doświadczenia. W zacytowanych zdaniach Herbert wskazuje pośrednio na warunki rozpoznania i przedstawienia włoskiego krajobrazu. Na pierwszy plan zostaje wysunięta konieczność syntezy jego elementów, oparta na mechanizmie uchwytowania ich w ich zmienności, w ruchu. Sprostanie temu zadaniu zbliża do *prawdy*.

Dochodząc natury tego procesu, Magdalena Śniedziowska zauważa, że w jego pisarskim krajobrazie „Włochy i Grecja [...] domagają się od patrzącego całościowego oglądu, a jednocześnie wymykają się takiemu sposobowi poznania”². Całościowy ogląd, o którym pisze Śniedziowska, to w realizacji Herberta właśnie ogląd syntetyczny – wybiórczy, przesycony, ruchomy, ustanawiający napięcie między formą a nieustanną metamorfozą. W jego mocy obraz staje się bardziej prawdziwy niż mimetyczne odwzorowanie. „Całościowy” oznacza tu nie tyle odwzorowujący wszelkie szczegóły, ile uchwytujący pełnię.

Konfrontując się z rzeczywistością zewnętrzną, poeta, którego jedynym narzędziem wyrazu artystycznego jest słowo, mierzy się z ograniczeniami języka przedstawiającego, który i tak musi okazać się niedostateczny. Pisał o tym trafnie Francesco M. Cataluccio: „[Herberta] intrygują ograniczenia, jakie napotyka, próbując opisać słowami obraz, który wykracza nawet poza miarę poezji”³. Na przyjętą przez niego drogę wyjścia z tej aporii wskazuje z kolei Francesca Fornari:

Podróż [Herberta] rozumiana jest jako poznawcza wędrówka bez określonego celu, w której równie ważne jest to, co się znajduje, jak i to, co się gubi po drodze. Całkowita eksploracja świata tworzy zdecentrowane „ja”, które wszędzie zarazem rozpoznaje i zapomina siebie, doświadcza ziemi wszyst-

¹ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2004, s. 68.

² Magdalena Śniedziowska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk 2013, s. 78.

³ Francesco M. Cataluccio, *La poesia contro il potere*, w: *Mappe della letteratura europea e mediterranea. III. Da Gogol' al Postmodernismo*, red. Gian Mario Anselmi, Milano: Bruno Mondadori 2001, s. 142: „lo intrigano i limiti che incontra nel descrivere, con le parole, un'immagine, qualcosa di incommensurabile persino alla poesia”. Wszystkie tłumaczenia cytatów, o ile nie podano inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

kimi pięcioma zmysłami, rezygnuje z języka, by zanurzyć się w bezpośrednim kontakcie ze światem, za co ostateczną nagrodą jest „wielkie pojednanie” z życiem⁴.

Herbert podróżuje i traci drogę; znajduje i gubi; nie sięga po język, który stałby przed światem i byłby narzędziem poznania, lecz trwa w bezpośredniej bliskości rzeczy. Odchodzi od „ja” i wchodzi w harmonię z otaczającą go rzeczywistością.

Podążając za tą linią interpretacyjną, szczególnego znaczenia nabiera szkic *U Dorów*, w którym Herbert przedstawia swoją wyprawę do Paestum⁵. Obserwując grecką świątynię, nie zamyka jej w całościowym opisie, nie tworzy skończonego obrazu, lecz pragnie niejako wejść w bezpośredni kontakt z materią, zmysłowo doświadczyć istoty napotkanej rzeczy. Dotyk nie jest tu jednak metaforą, lecz drogą wnikięcia w doświadczenie – zmysłowym, ale też ejdetycznym sposobem poznania.

Autor uprzywilejowuje husserlowski ogląd intuicyjny jako drogę do realności, czyli samoobecności rzeczy, w których zawiera się prawda. Zarazem nadaje rzeczom głębię czasową, wprowadzając perspektywę diachroniczną. Warto zauważyć, że podobny zwrot dokonał się również w późnej filozofii Husserla, gdy odchodził on od przestrzeni pojmowanej jako idealna obiektywność naukowa i zwracał się ku żywemu doświadczeniu przestrzenności oraz bezpośredniemu przeżyciu⁶. Podobnie Herbert osadza krajobraz Paestum w historycznym tle wielkiej kolonizacji greckiej: „Posejdonia (z łacińska Paestum) założona została w połowie VII wieku przez Dorów, których Achajowie wyrzucili z Sybaris”⁷. Jako uważny obserwator rozciąga sieć czasu, prowadząc do jej implozji w bieżącym, indywidualnym doświadczeniu. Siła tak zarysowanego kontrastu otwiera podróżniczą eksplorację przestrzeni na refleksję o wymiarze egzystencjalnym. Komentując zbiór *Labirynt nad morzem*, sam Adam Zagajewski pisał: „Herbert wędrowiec ma dar zapisywania swoich pierwszych chwil w obcych miejscach z taką przenikliwością, że jednocześnie mówi nam o tym, jak poznajemy miasto i o tym, jak żyjemy na Ziemi, między snem a jawą”⁸. Od implozji przechodzimy do eksplozji – do otwarcia

⁴ Francesca Fornari, *Postfazione*, w: Zbigniew Herbert, *L'epilogo della tempesta. Poesie 1990–1998 e altri versi*, Milano: Adelphi 2016, s. 177–178: „viaggio inteso come percorso conoscitivo senza meta, dove conta ugualmente ciò che si trova e ciò che si perde durante il cammino. L'esplorazione totale del mondo crea un io decentrato che ovunque riconosce e dimentica se stesso, sperimenta la terra con i cinque sensi, fa a meno del linguaggio per immergersi a corpo a corpo con il mondo, il cui premio ultimo è la 'grande riconciliazione' con la vita”.

⁵ Por. Zbigniew Herbert, Henryk Elzenberg, *Korespondencja*, red. Barbara Toruńczyk, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2002, s. 96 (list z 12.06.1959).

⁶ Por. Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, red. Walter Biemel, Haag: Martinus Nijhoff 1954; wyd. XXIX, ten sam tytuł, red. Reinhold Smid, Dordrecht: Springer 1993.

⁷ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 23.

⁸ Adam Zagajewski, *Opinie o Labiryncie nad morzem Zbigniewa Herberta*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 73, s. 128.

na egzystencję: historyczny kontekst przenika zmysłowe doświadczenie materii, stając się refleksją nad życiem i drogą ku prawdzie.

2. Jed(y)ność

W wierszu Herberta *Objawienie*⁹ zapatrzenie podmiotu lirycznego zostaje przezwane przez „dzwonek listonosza”, który rozbrzmiewa i niweczy chwilę epifanii, zmuszając artystę do postanowienia, że następnym razem nie pozwoli już odwrócić swojej uwagi¹⁰. Zdarzenie to jawi się jako kontrpunkt wobec analizowanego tu kontekstu. W zestawieniu z doświadczeniem krajobrazu śródziemnomorskiego oraz zapiskami Herberta z Paestum prowadzi bowiem do pytania o trwałość doświadczenia rzeczywistości i o głęboką istotę obserwowanego przedmiotu.

We włoskich szkicach *Barbarzyńcy* brak jest nagłego, metafizycznego olśnienia, które zawsze mogłoby zostać przerwane owym dźwiękiem dzwonka – rozbrzmiał on bowiem i wtedy, gdy Herbert, podróżując po Krecie, natknął się na sarkofag z Hagii Triady¹¹. Objawienie, zgodnie z perspektywą prezentowaną w wierszu, zdaje się przedstawiać jako moment dostrzeżenia pełni, boskiego dzieła, którego wzór pragnęłoby się zachować w pamięci, by móc następnie go odtworzyć. Reprodukacja przedmiotu okazuje się jednak osiągnięciem doskonałości nieruchomej, bierniej, pozbawionej wewnętrznej siły, a więc działanie to przedstawia się jako z góry naznaczone niepowodzeniem. Herbert, podejmując w swoich wierszach próby słownego odtworzenia doskonałości, nierzadko decyduje się wręcz na negację, na opis rzeczywistości poprzez stwierdzenie niemożności jej pełnego oddania w warstwie słownej. Negacja zdaje się tu wręcz bliższa istocie *bycia*. Materia w ruchu, przedmioty podlegające nieustannym procesom metamorfozy zawsze wymykać się muszą skończoności, która wpisana jest w odwzorowanie.

Wobec wielości i intensywności doznań, jakich doświadcza poeta, niemożliwe staje się również wskazanie jednej chwili objawienia. Przebywając w Paestum, Herbert fizycznie zbliża się do obserwowanej materii, odnajdując wobec niej zgodę zarówno na własne istnienie, jak i na ludzką niedoskonałość. Wpisuje on dzieło Greków w archetypiczny porządek świata. Świątynie stają się emanacją klasycznej miary, jej realizacją, a zarazem samym fundamentem wznoszonej rzeczywistości: „Budowniczym doryckich świątyń szło bowiem mniej o piękno niż o kamienny wykład porządku świata. Byli prorokami Logosu na równi z Heraklitem i Parmenidesem”¹². Piękno jawi się tu jako konsekwencja doskonałości czy wręcz pochodna prawdy, a nie cel sam w sobie.

⁹ Z uwagi na dalsze analizy, warto tu przypomnieć, że Stanisław Barańczak dostrzegał w tym wierszu ironiczny podtekst: „doskonałość jest w istocie martwością, czystość – nicością”. Por. Stanisław Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 1994, s. 109.

¹⁰ Por. Zbigniew Herbert, *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5 2017, s. 108.

¹¹ Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2000, s. 18.

¹² Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 29.

Budowniczo wie uchwytują istotę w materii. Ich dzieło, nie będąc reprezentacją żadnej rzeczywistości, która byłaby wobec niego pierwotna, stanowi organiczny element świata, z którego wyrasta.

Podobnie obserwujący, by dotrzeć do głębi poznania, musi wyzbyć się wszelkich wtórnych obrazów zakłócających bezpośrednie doświadczenie: „Będę mógł za chwilę pójść tam – pisze Herbert – przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach, przesunąć ręką po rowkach kolumny. Trzeba uwolnić się, oczyścić, zapomnieć o wszystkich widzianych fotografiach, wykresach, przewodnikach informacyjnych”¹³. Takie spojrzenie zachowuje charakter fenomenologiczny – uprzywilejowuje wymiar naocznościowy i prowadzi ku istocie rzeczy.

Materia w tym ujęciu wykracza poza chwilę doczesną: nie jest jedynie budulcem doskonałej formy, lecz zapisem trwania, źródłem istnienia i jego bezpośrednią realizacją. Brak tu rozdziwisku między ideą a materią – obie sfery stapiają się w jedność.

Postrzegany obraz nabiera w ten sposób cech mitu, zgodnie z rozumieniem Cesarego Pavese: „Mit jest jakimś wzorcem, schematem jakiegoś faktu, zaistniałego raz na zawsze i czerpiącego swoją wartość z tej absolutnej jedyności, która wynosi go poza czas i uświęca jako objawienie”¹⁴. U Pavese’go pojęcia „wzorca” i „schematu” nie oznaczają jednak apriorycznej formy poprzedzającej doświadczenie, lecz odnoszą się właśnie do pierwotnego i niepowtarzalnego wydarzenia, które odsłania istotę rzeczy. Objawienie nie stanowi więc wtargnięcia ideału w doczesność; nie przychodzi „znikąd”, lecz wyłania się z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. Jest otwarciem na trwanie, a nie krótką chwilą uniesienia.

Świątynie Paestum jawią się jako urzeczywistnienie tak rozumianego mitu, zachowując zarazem jego wymiar jedyności i absolutności. Nie należą ani do teraźniejszości, ani do przeszłości – zanurzone są w swoistej „wieczności sakralnej”. Sytuują się zatem nie tylko poza czasem, lecz także – w pewnym sensie – poza przestrzenią: oglądana świątynia jest zarazem wszystkimi świątyniami, które kiedykolwiek powstały. Nie istnieje tu wzorec rzeczywistości ani rozdział między idealnym schematem a jednostkową realizacją. Między esencją rzeczy a rzeczą samą można postawić znak równości.

W tym sensie fenomenologiczna istota rzeczy odzyskuje również swoją konkretność, postulowaną przez Husserla. Nie jest ideą poprzedzającą materię, lecz samą materią – urzeczywistnieniem mitu, wolnym od czasu i przestrzeni, a tym samym od przemijania.

3. Trwanie (w) żywej materii

Wszelkie próby odkrycia absolutnego wzorca, poprzedzającego i przewyższającego rzeczywistość, rozbijają się więc o jej własną niedoskonałość. Nawet jeśli obserwa-

¹³ Ibidem, s. 25–26.

¹⁴ Cesare Pavese, *O micie, o symbolu i o czymś innym*, w: *Dialogi z Leukoteą. Mit. Szkice literackie*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa: Czytelnik 1975, s. 149.

tor spróbuje stworzyć wzór na podstawie dzieła, nie zdoła przenieść go w nową formę, gdyż rezultat takiego działania zawsze okazać się musi martwą kopią. Jediną drogą dotarcia do istoty sztuki pozostaje bezpośredni kontakt z materią – zbliżenie się do bytującego w niej mitu.

Mit, jak notuje Cesare Pavese, „jest zagęszczeniem siły życiowej”¹⁵. Jest przeciwieństwem statyczności i jednorazowości – stanowi ruch, natężenie energii twórczej. Poprzez materię realizuje się więc to, co istotowe. To w niej znajduje się zarówno początek, jak i koniec – tak rzeczy, jak i samego doświadczenia – dlatego materia nigdy nie jest jedynie odbiciem idealności. W tej koncepcji dzieło zdaje się odrzucać wszelkie półśrodki – nie pozwala na ucieczkę w ustaloną formę, mającą wywołać określony efekt, lecz kieruje ku poszukiwaniom „prawdy” w samym procesie stawania się.

Właśnie to Herbert tak wysoko ceni u Piera della Francesca. Powołując się na Malraux, pisze, że w twórczości włoskiego malarza „rzeźbiarski tłum ożywia się tylko w czasie sakralnego tańca... co jest zasadą współczesnej wrażliwości, żądającej, aby ekspresja malarza pochodziła z samego malarstwa, a nie z postaci, które przedstawia”¹⁶. Dla Herberta Piero della Francesca wyrzeka się właśnie wszelkiego oparcia w półśrodkach. Otwiera przestrzeń sztuki, w której trwanie zostaje wyniesione ponad czas linearny i ponad przemijanie: „Stoicycy bohaterowie jego opowieści są skupieni i beznamiętni, nieporuszone liście drzew, kolor pierwszego ziemskiego poranku, pora, której nie wybije żaden zegar, nadają tworzonym przez Piera rzeczom ontologiczną niezniszczalność”¹⁷. I to właśnie z malarstwem Piera della Francesca Iosif Brodski łączył Herberta, pisząc o jego „włoskości” i dostrzegając w prezentowanym przez niego poetyckim widzeniu świata bliskość wobec włoskiego mistrza:

W pewnym sensie Herbert jest poetą bardzo włoskim, ponieważ jego estetyka jest silnie naznaczona sztuką włoską, zwłaszcza malarstwem. W jego przypadku nie należy jednak myśleć o Quattrocento, lecz raczej o De Chirico, a czasem o Boccionim. Jediną postacią renesansu, która przychodzi na myśl podczas lektury Herberta, jest bez wątpienia Piero della Francesca, ponieważ jego poezja interesuje się, by tak rzec, bardziej geometrią tła dramatu niż jego centralnymi postaciami¹⁸.

Refleksja nad artystycznym trwaniem prowadzi Herberta ku życiu. Zbliżając się do przedmiotu obserwacji, poeta nadaje materii cechy organiczne. Paestum staje się w jego opisie odwzorowaniem doskonałości ludzkiego ciała: „Stwierdziwszy, że stopa

¹⁵ Cesare Pavese, *O micie, o symbolu i o czymś innym*, w: *Dialogi z Leukoteą. Mit. Szkice literackie*, s. 150.

¹⁶ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 186.

¹⁷ Ibidem, s. 193.

¹⁸ Iosif Brodskij, *Lettera al lettore italiano*, w: *Zbigniew Herbert, Rapporto dalla città assediata*, Milano: Adelphi 1993, s. 17: „In un certo senso, Herbert è un poeta molto italiano, poiché la sua estetica risente moltissimo dell'arte italiana, della pittura in particolare, anche se nel suo caso si dovrebbe pensare non tanto al Quattrocento quanto a De Chirico o, talvolta, a Boccioni. L'unica figura del rinascimento che viene in mente quando si legge Herbert è, senza dubbio, Piero della Francesca, perché le poesie di Herbert s'interessano, per così dire, più alla geometria del fondale del dramma che ai suoi personaggi centrali”.

stanowi szóstą część wysokości człowieka, zastosowali tę samą zasadę do kolumny, wliczając w to kapitel. W ten sposób kolumna dorycka zaczęła w architekturze odzwierciedlać siłę i piękno męskiego ciała”¹⁹. Ta antropomorfizacja znajduje oddźwięk również w innych partiach eseju:

W Paestum, gdzie zawiodła pomoc przyrody, można studiować Dorów chłodno i bez egzaltacji. Tak jak należy traktować ten najbardziej męski ze wszystkich stylów architektury. Jest surowy jak dzieje jego twórców przybyłych z północy. Krępy, przysadzisty i, chciałoby się powiedzieć, atletyczny, godny epoki herosów, uganiających się z maczugą za dzikim zwierzem. Zwłaszcza rysunek kolumny ma wyraźną muskulaturę. Pod ciężarem architrawu rozłożysty kapitel nabrzmiały jest od wysiłku²⁰.

Herbert wiernie podąża tu za zasadą jedności i harmonii. „Dzieło epoki herosów” przybiera heroiczne linie, a kamień, budulec formy, zyskuje cechy ludzkiego ciała. Nie jest martwą substancją, lecz tkanką przenikniętą życiem:

Kamień był nie tylko materiałem, ale posiadał znaczenie symboliczne, był obiektem weneracji, a także przedmiotem wróżebnym. Między nim a człowiekiem istniał ścisły związek. Zgodnie z prometejską legendą, kamienie łączył z ludźmi węzeł pokrewieństwa. Zachowały nawet zapach ludzkiego ciała. Człowiek i kamień reprezentują dwie siły kosmiczne, dwa ruchy: w dół i w górę. Surowy kamień spada z nieba, poddany zabiegom architekta, cierpieniu liczby i miary, wznosi się do siedziby bogów²¹.

Poznanie materii wymaga więc odkrycia wspólnoty między podmiotem a światem, między obserwatorem a przedmiotem obserwacji – przezwyciężenia dystansu, który ich początkowo dzieli. Herbert nie tylko patrzy na trawertyn i śledzi jego metamorfozy, lecz także poprzez dotyk aktualizuje jego obecność i potwierdza realność istnienia: „Dotykam go i czuję ciepło ludzkiego ciała. Jak dreszcz przebiegają po nim zielone jaszczurki”²². W procesie poznania autor angażuje różne zmysły: wzrok, dotyk, a niekiedy również węch²³.

Doświadczenie żywej materii okazuje się doświadczeniem pełni, pulsującej rzeczywistości, stanowiącej przeciwieństwo martwej formy. Zestawienie to przywodzi na myśl heideggerowską opozycję między *byciem* a *bytem*, a zarazem wpisuje się w refleksję Gastona Bachelarda: „chcąc określić byt obrazu – pisze Bachelard – należy doświadczyć na sobie samym oddźwięku wywołanego przez obraz”²⁴.

¹⁹ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 30.

²⁰ Ibidem, s. 26.

²¹ Ibidem, s. 30.

²² Ibidem, s. 35.

²³ Por. Zbigniew Herbert, *Dariusz grecki (notatki)*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68, s. 47: „Jak pachnie marmur? Od wielu dni prześladowa mnie myśl, żeby powąchać marmur. Wiem, jak pachnie piaskowiec (obwąchałem wiele gotyckich katedr), ale marmur? Wypolerowany jak lustro, a lustro jest, jak wiadomo, bez zapachu. Jestem pewny, że marmur obdarty ze skóry, marmur uszkodzony, musi mieć jakiś zapach”.

²⁴ Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór i przekł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, przedm. Jan Błoński, Warszawa: PIW 1975, s. 360.

W ten sposób esencja przechodzi w egzystencję: ponadczasowa istota rzeczy łączy się z chwilą przeżycia. Wymóg takiego odbioru sztuki greckiej podkreśla również Maria Berkan-Jabłońska, zauważając, że dążenia Herberta skupiają się na odtworzeniu intensywności pierwotnych reakcji wywoływanych przez dzieło²⁵.

4. Ruiny i niedoskonałość

Pietro Marchesani rozpoznaje u Herberta „nieustanną konfrontację przeszłości z teraźniejszością w poszukiwaniu pozostałości sensu pośród ruin wieków, szczątków mitów i – jak w każdej podróży – w poszukiwaniu samego siebie”²⁶.

Nawiązując do tej obserwacji i zestawiając ją z dotychczas nakreśloną linią interpretacyjną, warto zastrzec, że doskonałość osiągnięta przez twórców świątyni nie opiera się na porządku idealnym, lecz na porządku mitycznym, a zarazem ludzkim. Nie oznacza to braku reguł, miary czy zamysłu kompozycyjnego, lecz brak wzorca ukonstytuowanego *a priori*, co prowadzi do przekształcenia samej idei doskonałości. Nie jest ona skutkiem wiernego odwzorowania istniejącego modelu, lecz cechą immanentną materii zanurzonej w micie, kształtowanej w procesie twórczym. Z takiego właśnie rozumienia wynika herbertowskie wyzwolenie materii od groźby popadnięcia w ruinę: „Świątyni greckiej obce jest słowo «ruina». Nawet te najbardziej zniszczone przez czas nie są zbiorem kalekich fragmentów, bezładną stertą kamieni. Bęben kolumny zaryty w piach, oderwana głowica – mają doskonałość skończonej rzeźby”²⁷. Nie tylko dzieło sztuki jako całość przynależy do mitu, lecz również każdy jego element. W konsekwencji nie można tu mówić o utraconej całości, ponieważ każdy odłamek stanowi nową pełnię.

Koncepcja ta wybrzmiewa również w herbertowskich refleksjach nad ideą muzeum:

Nasi przodkowie nie mieli w tym stopniu, co my, skłonności do zakładania muzeów. Przedmiotów dawnych nie zamieniali w eksponaty zamknięte w szklanych gablotkach. Używali ich do nowych konstrukcji, wcielali przeszłość w teraźniejszość bezpośrednio. Dlatego zwiedzanie takich miast jak Arles, gdzie przemieszane są epoki i kamienie, jest bardziej pouczające niż chłodny dydaktyzm usystematyzowanych kolekcji. Nic bowiem wymowniej nie świadczy o trwałości dzieł ludzkich i dialogu cywilizacji niż spotkany nagle i nieopisany w przewodnikach renesansowy dom zbudowany na rzymskich fundamentach, z romańską rzeźbą nad portalem²⁸.

²⁵ Por. Maria Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2008, s. 74.

²⁶ Pietro Marchesani, *La Polonia, ossia ovunque*, w: Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, Milano: Adelphi 1993, s. 262: „Un incessante confronto fra passato e presente alla ricerca di quanto ancora abbia senso fra le rovine dei secoli, i relitti dei miti e, come in ogni viaggio, alla ricerca di sé”.

²⁷ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 32.

²⁸ Ibidem, s. 42.

Uczestnictwo w micie jest wyjściem poza czas linearny, odkryciem przestrzeni spotkania, które ożywia także ideę „Muzeum Wyobraźni” André Malraux²⁹. To właśnie jego słowa Herbert przywołuje we wstępie do *Barbarzyńcy*: „Tegoż wieczoru, kiedy Rembrandt jeszcze rysuje – wszystkie sławne Cienie i cienie rysowników jaskiniowych śledzą spojrzeniem wahającą się dłoń, która przygotowuje im nowe trwanie poza śmierć lub nowy ich sen”³⁰. W świecie uczestniczącym w micie wszystkie elementy pozostają ze sobą we współlistnieniu, a ich poznanie wymaga intuicyjnego dotarcia do istoty rzeczy, nie zaś chłodnego, racjonalnego opisu. U Herberta Muzeum Wyobraźni nie stanowi zatem zbioru oderwanych eksponatów, lecz akt ponownego przeżycia trwania materii – uchwycenia jej wymiaru mitopoetyckiego oraz kulturowotwórczej siły.

W ten sposób przeszłość przechodzi w teraźniejszość, a pamięć staje się formą trwania. Nie ma tu miejsca na melancholijną tęsknotę za przeszłością, która – jak pisał Cesare Pavese – „toczy się po widzialnej powierzchni dni, uczepia się pozorów, dla niej całe wspomnienie składa się z rzeczy stałych, ze skamielin, z odkryć spowodowanych upodobaniami, które, jak wąsy pnącej się rośliny, oplatają się wokół czegoś innego, wokół rzeczy i zdarzeń”³¹. Nie istnieje tu przeciwstawienie całości i fragmentu, gdyż istota – jak już wspomniano – nierozzerwalnie łączy się z materią. Każdy fragment zachowuje więc pełnię znaczenia i jako nośnik mitu pozostaje samowystarczalny. Staje się tym samym ową „czarną kroplą nieskończoności”³² – drobną cząstką, w której odślania się pełnia. Nieskończoność nie jest tu jedynie znakiem pochodzenia, lecz również cechą immanentną samego fragmentu. Tę samą właściwość Herbert przypisuje twórczości Piera della Francesca: „Gdyby ocalała jedna tylko postać tej legendy, jedno drzewo, kawałek nieba – można by z tych ułomków, jak z fragmentów świątyni greckiej, rekonstruować całość”³³.

Łącząc materię z życiem, Herbert dopuszcza zarazem odstępstwo od całkowitej czystości formy – przyjmuje możliwość błędu, organicznego pęknięcia, które nadaje dziełu wymiar ludzki:

Tak więc sztuka grecka jest syntezą rozumu i oka, geometrii i praw widzenia. Przejawia się to także w odstępstwach od kanonu. Tam, gdzie geometria wykreśliłaby linię prostą, Grecy stosowali nieznaczne krzywizny poziome i pionowe: wygięcia podstawy świątyni – stylobatu, i pochylenie dośrodkowe kolumn narożnych. Te estetyczne retusze dawały budowlę życie, o czym nie mieli pojęcia naśladowcy klasycznych dzieł. Paryska Świątynia Magdalena, Panteon Soufflota mają się tak do dzieł, które je inspirowały, jak ptak z atlasu ornitologicznego do ptaka w locie³⁴.

²⁹ Por. André Malraux, *Muzeum wyobraźni*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przekł. i oprac. Irena Wojnar, Warszawa: PWN 1980.

³⁰ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 5.

³¹ Cesare Pavese, *Dorastanie*, w: *Dialogi z Leukoteą. Mit. Szkice literackie*, s. 167.

³² Zbigniew Herbert, *Objawienie*, w: *Wiersze wybrane*, s. 108.

³³ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 185.

³⁴ Ibidem, s. 33.

Realność rzeczy wiąże się z pierwiastkiem ludzkim i właściwą mu niedoskonałością. To właśnie ona pozwala dotrzeć do prawdy. Wszelka perfekcja pozostaje bowiem pustą formą, pozbawioną życia, oddaloną od źródła, które naśladuje. Pierwiastek ludzki – świadomość upadku i kresu – umożliwia operowanie brakiem, będącym pamięcią nieobecności, a zarazem wprowadza w sztukę straceńczą lekkość i niedostępną bogom odwagę: „Artysta dorycki operował nie tylko kamieniem, ale także pustą przestrzenią między kolumnami, modelując po orfejsku powietrzem i światłem”³⁵. Doskonałość nosi więc przymioty orfejskie – poetyckie, ludzkie, nie boskie.

Herbert akcentuje obecność błędu również w innych miejscach swoich rozważań. W szkicu z podróży do Sieny zanotuje: „Puryści estetyczni aż skracają się z oburzenia na widok planu sienneńskiego Duomo. Jak można – powiadają – łączyć plan bazyliki z planem centralnym. To jest błąd – syczą retorty architektury”³⁶. Nie chodzi tu jednak o polemikę barbarzyńcy z kanonem, lecz o dostrzeżenie istoty życia, która ujawnia się w odejściu od boskiej miary. Takie spojrzenie stanowi również konsekwencję nauki wyniesionej od Henryka Elzenberga, wskazującego na zagrożenia płynące z hegemonii nauki w kulturze i stawiającego ponad nią właśnie ogląd intuicyjny³⁷.

References

- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór i przekł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, przedm. Jan Błoński, Warszawa: PIW 1975.
- Barańczak Stanisław, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej 1994.
- Berkan-Jabłońska Maria, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2008.
- Brodski Iosif, *Lettera al lettore italiano*, w: *Zbigniew Herbert, Rapporto dalla città assediata*, Milano: Adelphi 1993, s. 15–18.
- Husserl Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, red. Walter Biemel, Haag: Martinus Nijhoff 1954.
- Elzenberg Henryk, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków: Wydawnictwo Znak 1994.
- Herbert Zbigniew, *U Dorów*, w: *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2004, s. 20–35.
- Herbert Zbigniew, *Diariusz grecki (notatki)*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68.
- Herbert Zbigniew, Henryk Elzenberg, *Korespondencja*, red. Barbara Toruńczyk, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2002.

³⁵ Ibidem, s. 27.

³⁶ Ibidem, s. 79.

³⁷ Por. Henryk Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków: Wydawnictwo Znak 1994; Janusz Skarbek, *Henryk Elzenberg (1887–1967): w dwudziestą piątą rocznicę śmierci*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1992, nr 37/4, s. 20.

- Herbert Zbigniew, *Labirynt nad morzem*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2000.
- Herbert Zbigniew, *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5 2017.
- Malraux André, *Muzeum wyobraźni*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przekł. i oprac. Irena Wojnar, Warszawa: PWN 1980.
- Marchesani Pietro, *La Polonia, ossia ovunque*, w: *Zbigniew Herbert, Rapporto dalla città assediata*, Milano: Adelphi 1993, s. 261–266.
- Pavese Cesare, *Dialogi z Leukoteą. Mit. Szkice literackie*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa: Czytelnik 1975.
- Skarbek Janusz, *Henryk Elzenberg (1887–1967): w dwudziestą piątą rocznicę śmierci*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1992, nr 37/4, s. 3–26.
- Śniedziwska Magdalena, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk 2013.
- Zagajewski Adam, *Opinie o Labiryncie nad morzem Zbigniewa Herberta*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 73.