

Natalia Szerszeń: „Tej garstce która nas słucha należy się piękno”. Zbigniewa Herberta refleksja kallistyczna

W zmysłowej konkretności przedmiotów Herbert odkrywał obszary estetycznych i artystycznych doznań, które nie mieszczą się w ramach klasycznej teorii piękna. I chociaż był szczerze zachwycony dziełami sztuki śródziemnomorskiej i nie krył olśnienia ich perfekcyjną proporcją i wdziękiem, to piękno dostrzegał także w sztuce paleolitu i włoskich prymitywach – pisze Natalia Alicja Szerszeń w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Herbert. Obrońca polis”.

W twórczości Zbigniewa Herberta można odnaleźć wiele bezpośrednich i pośrednich odwołań do sztuki, a także związane z nimi nawiązania do problemów estetycznych. Wśród mniej znanych tekstów poety znajdują się krótkie artykuły i recenzje pisane przez Herberta we wczesnym okresie twórczości. Wśród nich znajduje się niezwykle interesujący tekst będący impresją na temat wartości, która stanowiła dla Herberta ważny punkt odniesienia. *Trudne pojęcie piękna* podejmuje refleksję na temat chyba kategorii estetycznej poddanej w ciągu ostatnich dwustu lat chyba najbardziej dotkliwej krytyce, a jednocześnie będącej najsilniej zakorzenionej w myśleniu o sztuce.

Klasyczna refleksja nad pięknem, wywodząca się od pitagorejczyków, a podjęta przez Platona i utrzymująca się w filozofii europejskiej w kształcie zasadniczo niezmiennym od starożytności w XVIII wieku

przeszła kryzys, w wyniku którego piękno straciło swoje nadrzędne znaczenie w stosunku do innych kategorii estetycznych[1]. Konsekwencje szerokiej krytyki, jakiej poddano wówczas piękno, zaważyły na jego późniejszym rozumieniu, a zwłaszcza na dowartościowaniu kategorii wzniosłości sytuującej się w pewnym sensie sytuując się w opozycji do klasycznego piękna opartego na harmonii elementów, ich proporcji i stosowności oraz związanej z moralnym dobrem[2]. Zarówno krytyka Kanta, na gruncie której dokonana się subiektywizacja piękna[3], jak i myśl Edmunda Burke'a o wzniosłości, która „wiąże się z przedmiotami wielkimi i strasznymi”[4], jest wartością dysharmonijną i budzącą grozę, otworzyły drogę dla innych wystąpień dowartościowujących to, co przerażające i nieuporządkowane. Samuel Taylor Coleridge w wykładach o sztuce gotyckiej przewidywał, że „skończone piękno sztuki klasycznej musi ustąpić mistycznym wartościom sztuki »barbarzyńskiej«, zawierającej w sobie przecucie nieskończoności”[5], a Percy Shelley próbował pogodzić sprzeczności, nazywając poezję sztuką, która „zaślubiny czyni między entuzjazmem i grozą, bóle i rozkoszą, wiecznością i zmiennością”[6]. Friedrich Schiller był przekonany o istnieniu obiektywnego piękna, będącego symbolem dojrzałości moralnej i politycznej[7], a Friedrich Schelling postrzegał piękno jako realizowanie się nieskończonego w skończonej, unaocznionej formie dzieła sztuki[8].

Konsekwencją tych różnorodnych wystąpień w dobie romantyzmu było wyraźne osłabienie klasycznej teorii piękna, która na zawsze utraciła dominującą pozycję głównej koncepcji estetycznej[9]. I chociaż o pięknie w duchu platońskim i neoplatońskim pisał w kręgu niemieckim oprócz Schellinga również Hegel, to nie przywrócił on prymatu klasycznemu rozumieniu piękna. Aby lepiej uzmysłwić sobie zachodzące wówczas przemiany w postrzeganiu rzeczywistości, a nie

tylko abstrakcyjnych idei, warto przypomnieć o kwitnącej modzie na angielskie ogrody ze sztucznie wznoszonymi ruinami, przypadające na czasy po rewolucji francuskiej początki ruchu konserwacji zabytków i restauracji gotyku oraz rozwój neostylów, a więc powrotu do różnych, nie tylko klasycystycznych, wariantów europejskiej tradycji estetycznej. To, co w zakresie rozumienia piękna dokonało się później, było już dalekie od jego klasycznego rozumienia, a w konsekwencji wysunięto nawet zyskujące szeroką aprobatę tezy o niemożności stworzenia teorii czy definicji piękna, a nawet, że nie powinno się używać tego pojęcia w estetyce[10].

*Herbert wyraził przekonanie,
że w każdym człowieku tkwi
pewien, nie zawsze
uświadomiony, ideał piękna,
który kształtuje jego sądy
estetyczne i wiąże się z
przywiązaniem do jakiejś
konwencji*

Herbert na początku *Trudnego pojęcia piękna* niejako odniósł się do tych sporów, zauważając, że słowo *piękno* nie wyszło z użycia, co więcej, służy tak do opisu sztuki, jak do opisu codziennej rzeczywistości.

Kolejne stwierdzenie

jest już tezą – „poszukujemy piękna także poza sztuką”. Herbert wyraził przekonanie, że w każdym człowieku tkwi pewien, nie zawsze uświadomiony, ideał piękna, który kształtuje jego sądy estetyczne i wiąże się z przywiązaniem do jakiejś konwencji. Jako gusta „przeciętnego widza” identyfikował przywiązanie do *mimesis* („śnieg musi być biały, drzewa zielone, a zachód słońca czerwono złoty”), greckich proporcji ludzkiego ciała oraz renesansowego, harmonijnego kolorytu, z atmosferą „pełną spokoju, owianą mgiełką sentymentu”.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Herbert, charakteryzując wyobrażenia i ideały estetyczne „zwykłego śmiertelnika”, ironizował i wykpiwał opisywany model. Wyłaniający się z tego opisu portret odbiorcy sztuki jest tak dalece naiwny i mieszczański (jeśli poszukiwać jakiejś analogii z wzorami osobowymi), że aż nierealny. To jawne przejawienie ma jednak istotny cel, który poeta ujawnia w kolejnym akapicie tego krótkiego tekstu, pisząc tym razem o „najwybitniejszych artystach wszystkich epok”, dla których granicząca z kiczem, odtwórcza estetyka „wydawała się mało ambitna”. Herbert widzi w nich tych, którzy „pragnęli przedstawić dramat człowiek, wydrzeć światu nową prawdę widzenia”, a więc odkrywają i tworzą, bo nie zadowolają się tylko mało znaczącą dla rozwoju kultury funkcją ornamentatorów czyniących codzienność piękniejszą.

Artykuł ten powstał w 1963 roku, a więc w czasie intensywnych podróży poety. Od 1958 odwiedził już Anglię, Włochy i Francję, a owocem tej podróży był *Barbarzyńca w ogrodzie*, tom, w którym ukazały się eseje o grocie w Lascaux, katedrze w Orvieto, zabytkach Sieny i gotyckiej architekturze. Już samo przywołanie tych tematów zdradza jego szerokie zainteresowania artystyczne, wykraczające znacząco poza piękno antyczne Grecji i Rzymu oraz jego kontynuacje. Chociaż początkowo, jak sam przyznawał, był Italocentrystą i śródziemnomorska sztuka była dla niego ideałem, to nie ograniczał się do poznawania sztuki wyłącznie tego obszaru. Co więcej, nie stronił od uwag na temat sztuki współczesnej, a także socrealizmu (do którego odniósł się np. w wierszu *Ornamentatorzy*). Przyznawał jednak, że dostrzega u siebie inny typ wrażliwości:

Imaginacja i rzeczywistość... Mnie się wydaje, że mam bardzo mało wyobraźni. To bardzo przykre... Poza tym nie mam zaufania do tzw. wyobraźni wyzwolonej, jaką mają na przykład surrealiści. Nie wiem czym ona jest, na czym polega. Dla mnie wyostrowiona świadomość jest bardziej interesująca od podświadomości. I tu mogę wytłumaczyć mój głód rzeczywistości przez to, że mogę się tylko alimentować tym, co istnieje. Stąd także głód przedmiotów. Rzeczywistość ludzka, rzeczywistość kultury, rzeczywistość przedmiotów, materialna, reistyczna nawet, jest moim tworzywem. Tak więc, żeby coś napisać muszę się najpierw napatrzeć i odczytać.

(z rozmowy Zbigniewa Taraniienki ze Zbigniewem
Herbertem *Za nami przepaść historii*)

W zmysłowej konkretności przedmiotów Herbert odkrywał obszary estetycznych i artystycznych doznań, które nie mieszczą się w ramach klasycznej teorii piękna. I chociaż był szczerze zachwycony dziełami sztuki śródziemnomorskiej i nie krył olśnienia ich perfekcyjną proporcją i wdziękiem, to piękno dostrzegał także w sztuce paleolitu i włoskich prymitywach, niestraszne mu były „demony gotyckich katedr i wizje Goyi”. Sztuka realizująca klasyczny, matematycznie wręcz uporządkowany kanon, jest zdaniem Herberta łatwa w odbiorze. Nieklasyczne formy piękna wymagają natomiast od odbiorcy wysiłku — intelektualnej, a nie tylko zmysłowej, percepcji. Reprezentując taką postawę, Herbert opowiedział się mocno przeciwko konsumpcjonizmowi w zakresie odbioru sztuki. Wymagał od odbiorcy

dialogu z dziełem, współpracy, znikomej chociaż znajomości kontekstu historycznego – jednym słowem, postawy aktywnej, nawet jeśli chodzi o (z pozoru bierną) kontemplację dzieła.

Sztuka trudna, niezrozumiała, może budzić niesłuszny śmiech, jeśli przykłada się do niej miarę klasycznego piękna. Dlatego Herbert broni statuetki krągłej paleolitycznej Wenus z Willendorfu, w której widzi mistrzowską syntezę kształtów i zrozumienie zasad rządzących sztuką, chociaż w porównaniu ze smukłą i wystylizowaną Wenus może wydawać się niezdarna – choć nie powinna, bo przykładanie do niej miary kategorii opisu dworskiej sztuki Quattrocenta jest nieadekwatne. Trudne jest więc zarówno samo pojęcie piękna, które zmieniało zakres swojego znaczenia i ulegało przesunięciom w hierarchii wartości, jak i jego reprezentacje. Herbert w ostatnich słowach artykułu zwrócił się do czytelnika z nadzieją, że „to brutalne zestawienie dwóch ideałów” stanie się dla niego powodem do rozważania złożoności piękna i przekroczenie granic myślenia o nim w ramach jednego i niezmiennego wzorca.

*Herbert broni statuetki krągłej
paleolitycznej Wenus z
Willendorfu, w której widzi
mistrzowską syntezę
kształtów i zrozumienie zasad
rządzących sztuką*

Pierwiastek
artystyczny jest
niezbywalnym
elementem
Herbertowskiej
wrażliwości – a jak
rzecz ma się
odnośnie estetyki, a
szczególnie tak

mocno związanego z postacią i dziełami Herberta pojęciem piękna? Do słownika skrzydlatych słów weszły słynne wyimki, że „nie należy

zaniedbywać nauki o pięknie” i że „w gruncie rzeczy była to sprawa smaku”. Stanisław Barańczak ukonstytuował zwyczaj lektury Herberta przez pryzmat sztuk pięknych, czyniąc spostrzeżenie o malarskim czy też zmysłowym charakterze poetyckiego obrazowania autora Raportu z oblężonego miasta. Sam zresztą poeta przyznawał, że „i poezja, i literatura mają więcej do czynienia z okiem niż z uchem. To jest ta potrzeba konkretności, obrazowania, ostrej linii, która odcina rzeczy dobre od złych” (z rozmowy Marka Sołtysika ze Zbigniewem Herbertem *Światło na murze*).

Niestety Herbert sam padł ofiarą tego, o czym pisał w odniesieniu do pojęcia piękna — „przygodnie poznani ludzie” czy „przeciętny widz”, żeby użyć własnych określeń poety z *Trudnego pojęcia piękna*, identyfikując jego twórczość z klasycyzmem i kanonicznymi dziełami sztuki europejskiej, nie wgłębiając się w znaczenie tych haseł. Poeta niejednokrotnie dawał wyraz swojemu przywiązaniu do tego, co piękne, jak również do samej idei piękna, ale jego stosunek do tej wartości nie był oczywisty — Herbert raczej stawiał pytania i wchodził w dialog z tradycją, niż przyjmował jakieś rozumienie piękna jako własne.

Niewątpliwie prostszym było dla Herberta piękno świata, w czym podążał śladami Plutarcha, Cyserona[11], bo podzielał ich zachwyt nad urokiem i doskonałością tego, co nas otacza, a także Augustyna, który myśl tę rozwinął i w harmonii stworzenia widział odbicie Bożej doskonałości[12]. W *Modlitwie Pana Cogito — podróżnika* pisał:

Panie

dziękuję Ci że stworzyłeś świat piękny i bardzo różny

a także za to, że pozwoliłeś mi w niewyczerpalnej dobroci
Twojej być
w miejscach które nie były miejscami mojej codziennej udręki

[...]

dziękuję Ci Panie że stworzyłeś świat piękny i różny

a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze i
bez wybaczenia

Piękno sztuki, a więc wartość dzieł człowieka, sprawiało mu więcej kłopotów. W refleksji Herberta nad pięknem — czy ten intencjonalnej, czy dokonującej się mimochodem, przy okazji pisania o dziełach sztuki, malarzach czy twórczości w ogóle, ujawnia się skojarzenie w myśli pisarza piękna z cierpieniem, jakimś rodzajem głębokiego, bolesnego przeżywania. Piękno boli w kontekście rozłamu świata, powojennej dezintegracji systemu wartości. Różnie objawiająca się doskonałość dawnych dzieł opartych na dawnych porządkach, na tle współczesnych twórców wyraźnie kontrastuje i jest chyba najczytelniejszym, bo wizualnym, upostaciowieniem wartości, które w ostatnich latach zdetronizowano. Herbert wyrażał przekonanie, że „sferą działalności poety jest [...] kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji. A

przede wszystkim — budowanie wartości” (z wypowiedzi *Poeta wobec współczesności*), a więc stawianie pytań o to, co organizujące rzeczywistość.

Prawdziwe piękno rani współczesnego człowieka, nawet gdy, a może przede wszystkim wtedy, gdy go zachwyca. Stawia go w obliczu pytań o to, co w nim najgłębiej ukryte, odsłania pragnienia, przypomina, że jest coś więcej niż rzeczywistość doświadczalna zmysłami. Otwiera na transcendencję. Chociaż Herbert niewątpliwie czuł bolesne pęknięcie między współczesną praktyką a światem idei, to piękno uważał za wartość, która nie powinna stracić na znaczeniu, ponieważ odsyła innym niezwykle ważnym pojęciom. W wierszu *Pocztówka od Adama Zagajewskiego* dał zdecydowany wyraz temu przekonaniu:

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy — groza
aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila

(Pocztówka od Adama Zagajewskiego)

Nie mówi o pięknie idealnym, harmonijnym, dającym ukojenie umysłowi i zmysłom, lecz raczej jest to piękno dramatyczne i bolesne, stawiające w obliczu trudnej prawdy, a nawet — grozy. Piękno sztuki ma jednak moc integracji, wyjaśnienia, pocieszenia i porządkowania świata, który z woli Boga jest doskonały:

Pan Bóg kiedy budował świat
marszczył czoło
obliczał obliczał obliczał
dlatego świat jest doskonały
i nie można w nim mieszkać

(*W pracowni*)

Herbert, pisząc o Bożej doskonałości świata zdaje się wyjaśniać, dlaczego jest on dla niego trudny do zrozumienia. Bliższa jest niedoskonała praca malarza, ale on też powinien (i apelował o to w recenzjach z wystaw sztuki współczesnej) mieć na horyzoncie klasyczne piękno oparte na harmonii i proporcjach oraz zasadę decorum. Umiar i proporcje mają także niebagatelne znaczenie w codziennym życiu, o czym Herbert przypomniał z kolei w „Potędze smaku”. Wielka sztuka powinna znaleźć odzwierciedlenie w postawie życiowej, czemu poświęcił wiersz Dlaczego klasycy, przywołujący postawę Tukidydesa.

Kontemplacja estetycznego konkretnego dzieła prowadzi do zanurzenia w tym, co ponadzmysłowe. Berkan-Jabłońska zasugerowała istnienie podobnej refleksji w wierszu *Wit Stwosz: uśnięcie NMP*, w odniesieniu do którego pisała, że „zmysłowa ekspresja materii prowokuje pracę wyobraźni”[13], a „piękno estetyczne idzie w parze z siłą jego duchowego oddziaływania”[14]. Herbert mierzył się z nieprzystawalnością języka do złożoności zmysłowych wrażeń, jakie towarzyszą odbiorowi dzieła: „Całe moje pisanie to beznadziejna próba ewokacji obrazu, który znajduje się w jednym miejscu: w Amsterdamie,

w Wiedniu, w Londynie. Trzeba wyjść od konkretności, od linii, od koloru, a język jest niesłychanie ubogi, jeżeli idzie o barwy” (z rozmowy Moniki Muskały ze Zbigniewem Herbertem *Humanistyka to przygoda*).

Jednocześnie w swoich pospiesznie wykonywanych szkicach i rysunkach kreślonych w galeriach i muzeach nie próbował uchwycić technicznej doskonałości dzieła, a więc powtórzyć w jakiś sposób gestu artysty, lecz pragnął raczej uchwycić zachwyt nad nim, natychmiastowość i przestrzenność dzieł sztuki, której pozbawiona jest literatura. Rysowanie traktował jako proces przygotowawczy do pisania – gest ręki powtarzającej linie obrazu czy sylwetki gotyckiej katedry towarzyszył kształtowaniu się poetyckiej metafory, poszukiwaniu szczegółu, który stanie się tematem wiersza. Herbertowskie szkicowniki są więc najintymniejszym dokumentem przeżywania sztuki przez poetę, „duktem niecodzienności w zwyczajnym świecie”[15]. Jak dotąd nie zostały one w całości opublikowane, jednak prowadzone nad nimi badania ujawniły interesujące zjawisko:

Kreska jest wizualizacją, a jednocześnie śladem niedoskonałości i niepewności. Szczególnie w późnym okresie bywa prowadzona w sposób coraz bardziej bojaźliwy. [...] W jednym ze szkicowników Herbert umieścił rysunek autotematyczny. Sięganie dłoni po długopis oddaje brak możliwości przełożenia myśli na kartę, brak możliwości dokonania adekwatnego zapisu. Przypisane dwóm brzegom kartki ręka i długopis są w stanie napięcia i pęknięcia[16].

Podobne napięcie towarzyszy refleksji Herberta nad pięknem, będącym główną, choć już nie jedyną kategorią refleksji nad tym, co zmysłowe. I chociaż w *Trudnym pojęciu piękna* zderzenie paleolitycznej Wenus z boginią pędzla Boticellego zostało wprowadzone celowo, aby wzbudzić poczucie dysonansu, to zamyślenie nad istotą piękna nie opuszczało również samego Herberta. W innym wczesnym tekście pisał:

Nazwanie rzeczy i spraw ludzkich prowadzi do ich zrozumienia i osądu. Zwłaszcza po chaosie pojęć – poezja musi podjąć po ostatniej wojnie, po potopie kłamstw, trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa. Musimy na nowo oddzielić zło od dobra, światło od ciemności. (...) Słowo (...) musi powrócić do macierzystego portu – do znaczenia.

(Od słowa ciemnego chroń nas).

Podmiot jego wierszy nie rezygnuje z adoracji piękna, choć mówi o sobie „wygnaniec kształtów oczywistych” (wiersz *Architektura*). Wpatrując się w średniowieczne postaci świętych i holenderskie mikroświaty martwych natur, z pełną świadomością konieczności tego gestu, dotyka tego, co piękne i trudne, z czasem coraz trudniejsze.

Natalia Alicja Szerszeń

[1] Por. W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna* [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, oprac. A. Kuczyńska, Kraków 2004.

[2] G. Pöltner, *Estetyka filozoficzna*, Kraków 2011, s. 28.

[3] Tamże, s. 104.

[4] E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. B. Graff, Warszawa 1968, s. 129.

[5] A. Kowalczykowa, *Samuel Taylor Coleridge* [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 69.

[6] P. Shelley, *Przedmowa do „Rokoszu Islamu”* [w:] tamże, s. 103.

[7] G. Pöltner, dz. cyt., s. 112.

[8] Tamże, s. 127.

[9] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 166.

[10] W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek piękna*, „Studia Filozoficzne” 1970, nr 1, s. 14.

[11] M. Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008, s. 124.

[12] Tamże.

[13] Tamże, s. 119.

[14] Tamże.

[15] T. J. Żuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, cz. I, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 25.

[16] Tamże, s. 38.