

sportu XX w. Gdyby tłumaczem był fachowiec, do podobnych „incydentów” z pewnością by nie doszło. Istniałaby też możliwość, że oprócz krótkiej notki biograficznej, znajdującej się i w angielskim oryginale, będziemy mogli przeczytać nieco więcej informacji o autorze. Niestety, tak się nie stało, dlatego też zamiast „klasycznego” wstępu w niniejszej recenzji postanowiłem przybliżyć postać Desmond Morrissa.

Jacek Lejman

Zbigniew Herbert i Gustaw Herling-Grudziński o sztuce

Zbigniew Herbert: *Martwa natura z wędzidłem*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 182.

Gustaw Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą (1989—1992)*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 384.

W 1993 roku prawie jednocześnie wydano w Polsce dwie niezwykle książki, które łączy szczególne podobieństwo, na co zwróciła pierwsza uwagę Elżbieta Morawiec w recenzji *Ogrom świata i serce rzeczy*, pisząc: „Te dwie książki zdumiewająco się uzupełniają. Tak sobie bliskie, że czytelnik z pewnością by nie zauważył, gdyby któryś z »apokryfów« Herberta wpisać na kartki *Dziennika pisanego nocą (1989—1992)* Herlinga-Grudzińskiego. Ale owo podobieństwo czy pokrewieństwo to coś więcej niż styl: to cała filozofia i duch pisarstwa. Jej fundamentem jest przeswiadczenie — jakże dziś w prozie polskiej rzadkie! — że literatura nie wyczerpuje się ani na poziomie pięknie (oryginalnie) skonstruowanych zdań, ani nawet w tym, co Joseph Conrad nazwał »oddawaniem sprawiedliwości widzialnemu światu«. Że poza opisanym widzialnym jest w niej nieprzeniknione, tajemnica, zagadka losu, dotyk Transcendencji”.¹

Przedmiotem recenzji E. Morawiec są: *Martwa natura z wędzidłem* Z. Herberta i *Dziennik pisany nocą (1989—1992)* G. Herlinga-Grudzińskiego. W obu utworach dostrzega autorka recenzji podobną koncepcję historii, nie traktowaną przez pisarzy jako „upostaciowaną hispostazę” ani nie „Wielką Boginię Matkę”. Zarówno bowiem dla Herberta, jak i dla Herlinga-Grudzińskiego historia „to życie po prostu, w którym zanurzony jest człowiek zwyczajny i pisarz”.²

Elżbieta Morawiec odnotowała, nie omawiając szerzej, jeszcze jeden poruszany przez obu pisarzy problem. Jest to kwestia możliwości literatury w przedstawianiu dzieł sztuki malarskiej: „Jak opisać zachwyty na widok dzieła sztuki w sposób spokojny, ściśły, rzeczowy, a zarazem utrwalający wzruszenie?” — pyta Gustaw Herling-Grudziński przy okazji recenzowania tomu esejów Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie* (wydane w 1964 roku).³

¹ E. Morawiec: *Ogrom świata i serce rzeczy*, [w:] „Arka” nr 46, Kraków 1993, s. 187.

² *Ibid.*, s. 187—188.

³ G. Herling-Grudziński: „*Barbarzyńca w ogrodzie*” Zbigniewa Herberta, [w:] *Wyjście z milczenia*, opr. Z. Kudelski, Warszawa 1993, s. 256.

Witold Gombrowicz wyśmiewał „opisywactwo” malarstwa. W tytułowym szkicu zawartym w *Martwej naturze z wędzidłem* Zbigniew Herbert wspomina rozmowę na ten temat prowadzoną z Gombrowiczem przed laty w Paryżu. „To nie ma przecież zupełnie sensu. Jak można opisać katedrę, rzeźbę czy jakieś tam malowidło — prawie cicho, bezlitośnie”.

— Niech pan zostawi tę zabawę historykom sztuki. Oni też niczego nie rozumieją, ale wmówili ludziom, że uprawiają sztukę.

— Brzmiało to przekonywująco. Znam dobrze, nadto dobrze, wszystkie męki i daremny trud opisywactwa, a także zuchwalstwo tłumaczenia wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisze się wyroki sądów i powieści miłosne. Nie wiem nawet dobrze, co skłania mnie do podejmowania tych wysiłków”.⁴

Zbigniew Herbert uważa, że Gombrowicza drażniła przyrodzona „głupota” sztuk plastycznych. „Istotnie nie ma obrazu, który by w sposób bodaj popularny wykladał filozofię Kanta ani też Husserla i Sartre’a — dwu ulubionych myślicieli pisarza (...)”.⁵

Sam Gombrowicz natomiast, czego Herbert mu nie wytknął, uważał, że słowami można opisać muzykę, której poświęcił tyle miejsca w *Dziennikach (1957—1961)*. Jednakże Herbert, nie bez subtelnej wobec Gombrowicza ironii wyznaje, że owa „głupota” sztuk plastycznych wprawiała go zawsze w stan szczęścia. „Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kielkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak to dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypłyły do końca całej krwi rzeczywistości”.⁶

Obydwaj: Zbigniew Herbert i Gustaw Herling-Grudziński zarówno z historii, tak i ze sztuki usiłują wydobyć Tajemnicę. Przedmiotem ich poszukiwań jest malarstwo holenderskie.

Z bogactwa tomu Herberta najlepiej wybrać do omówienia szkic bardzo oryginalny, bo analizujący jedyny zachowany obraz malarza o tajemniczej biografii — Torrentiusa. Chodzi o dzieło zatytułowane *Martwa natura z wędzidłem*. Szkic dedykowany jest temu, który i piórem malował — Józefowi Czapskiemu, a składa się z dwu części: rekonstrukcji biografii Torrentiusa i analizy obrazu *Martwa natura z wędzidłem*, ujrzana po raz pierwszy w amsterdamskim Muzeum Królewskim, natychmiast przykuła uwagę poety wywołując wrażenie niepowszednie. Zwraca uwagę borykanie się ze słowami, nawet u tak znakomitego mistrza słowa, jakim jest Herbert, przy próbie oddania specyfiki tego, co w estetyce nazywa się przeżyciem estetycznym: „Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia — jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie. Obraz zapisał się w pamięci na długie lata — wyraźny, natarczywy — a przecież nie był to wizerunek twarzy o palającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura”.⁷

Pierwszy opis obrazu (pierwszy, bo później Herbert celowo ten opis powtarza) to najkrótsze wyliczenie namalowanych przedmiotów. Jest ich zaledwie kilka: dzba-

⁴ Z. Herbert: *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 109—110.

⁵ *Ibid.*, s. 110.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, s. 89.

nek gliniany, szklany kielich, cynowy dzbanek z pokrywą, dwie fajansowe fajki, kartka papieru z nutami i krótkim tekstem oraz, na razie nie zidentyfikowany, metalowy przedmiot u góry malowidła.

Cóż w tym fascynującego? Znajdziemy odpowiedź dalej, gdy Herbert—sprawozdawca niepostrzeżenie zmienia się w Herberta—estetyka ścigającego tajemnicę piękna. „Najbardziej fascynujące było tło. Czarne, głębokie jak przepaść, a zarazem płaskie jak lustro, dotykalne i gubiące się w perspektywach nieskończoności. Przeświecająca pokrywa czeluści”.⁸ Zaczyna się przygoda związana z poszukiwaniem każdej informacji na temat Torrentiusa — twórcy niezwyklego dzieła. Rekonstruowana ze strzępów biografia artysty przeplata się z analizą najdrobniejszych szczegółów obrazu. Herbert, tak wrażliwy na konkrety, docieka uporczywie tajemnicy, która kryje się poza przedmiotami przedstawionymi.

Przy tej okazji odnajdujemy interesujące uwagi pisarza na temat możliwości oddania słowami wizji malarskiej. „Literacki opis podobny jest do mozolnego przesuwania ciężkich mebli, wolno rozwija się w czasie, podczas gdy wizja malarska jest nagła i dana jak krajobraz ujrany w świetle błyskawicy (...)”.⁹

Poeta nie poprzestaje ani na opisie malowidła, ani nawet na ukazaniu przeżyć, jakie dzieło wywołuje. Próbuje dotrzeć do tajemnicy, jakoby zakłętej w płótnie, która powoduje u odbiorcy przeżycia jeszcze bardziej niezwykle niż w kontakcie z innymi obrazami. Po raz drugi opisuje przedmioty przedstawione, ale tym razem akcentując już stronę czysto malarską. A więc światło — „(...) zimne, okrutne, chciałoby się rzec, kliniczne. Jego źródło znajduje się poza malarską sceną. Wąski snop jasności określa figury z geometryczną precyzją — ale nie penetruje głębi, zatrzymuje się przed gładką, twardą jak bazalt czarną ścianą tła”.¹⁰

Dopiero przy powtórnym opisie zidentyfikowany zostaje metalowy przedmiot, nie określony pierwiej. „U góry płaszczyzny [malowidła — A. L.] zaś ów przedmiot, którego zrazu nie mogłem odczytać i wydawał mi się zawieszoną na ścianie częścią starej zbroi, przy dokładniejszej obserwacji okazał się wędzidłem łańcuchowym, używanym do poskromienia wyjątkowo narowistych koni. Ta metalowa uprzęż, odarta ze stajennej pospolitości, wyłania się z ciemnego tła — hieratyczna, groźna, posępna jak zjawa Wielkiego Komandora”.¹¹

Być może tajemnicę uroku obrazu odnajdzie się w kompozycji, „prostej, nieomal ascetycznej”. „Ale w tym przypadku takie zabiegi wydają się mało owocne. Od początku towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się znacznie więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażone przedmioty łączą się jakoby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera posłanie, zaklęcie być może, utrwalone literami zapomnianego języka”.¹²

Gdzie szukać ukrytego sensu dzieła? Czy w świeżym zestawieniu „wędzidła nad trójcą naczyń”? Czy w karcie z nutami i tajemniczym tekstem? Poeta prezentuje własny jego przekład, ale to również nie przybliży nas to istoty obrazu. Stawia więc Herbert bardzo ważne dla miłośników sztuki pytanie: „Czy dzieło Torrentiusa — tak wspaniale cielesne i klasycznie zamknięte — domaga się istotnie zażytych wyjaśnień, które wykraczają poza ramy jego samoistnego świata. Jest dla

⁸ *Ibid.*, s. 90.

⁹ *Ibid.*, s. 111.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.*, s. 112.

¹² *Ibid.*, s. 113.

nas rzeczą obojętną, jakie duchy — złe czy dobre, mądre czy szalone — inspirowały prace malarza. Obraz przecież nie żyje odbitym blaskiem sekretnych ksiąg i traktatów. Ma światło własne — jasne i przenikliwe światło oczywistości”.¹³

W cytowanej już recenzji książki Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie*, którą przed laty napisał Gustaw Herling-Grudziński, znajduje się odpowiedź na pytanie: Jak opisywać dzieło sztuki? „Należy miłość do obrazu, fresku, katedry czy rzeźby połączyć z ich znajomością więcej niż erudycyjną i estetyczną, bo niemal laboratoryjną i warsztatową. Należy podjąć wysiłek wniknięcia w sekrety mistrzów, spojrzeć na sztukę także od strony rzemiosła”.¹⁴ Słowa te w całej rozciągłości nadają się do określenia mistrzostwa Herberta, widocznego w prezentacji malarstwa holenderskiego w tomie *Martwa natura z wędzidłem*.

Gustaw Herling-Grudziński, tak przenikliwie dostrzegający wielkość innego pisarza, borykającego się z opornym słowem przy opisie sztuki, sam okazuje się mistrzem tej samej rangi. Jak każdy z poprzednich, tak i ostatni tom *Dzienników pisaných nocą* aż jarzy się bogactwem problemów i niezwykłą, aczkolwiek zwyczajną dla autora *Innego Świata* kompozycją.

Mnogość poruszanych tematów przytłacza czytelnika: obok zapisków dziennikowych — opowiadania (a może raczej szkice opowiadań), np. *Dżuma w Neapolu*, *Cmentarz Południa*. Obok są portrety psychologiczne: *Nicola: profil włoskiego przyjaciela* i wreszcie eseje o malarstwie: *Caravaggio — światło i cień*, *Rembrandt w miniaturze*; *Perty Vermeera*.

Biografia Vermeera z Delft jest równie tajemnicza jak życie Torrentiusa. Malarzem „czasu zatrzymanego” nazywa mistrza z Delft Gustaw Herling-Grudziński. Nie przejmując się, jak sam wyznaje, sądami historyków sztuki, szuka pisarz w swoich wizerunkach malarzy czegoś innego niż zawodowi znawcy. „Czego? Tego samego, co stanowi podstawę krótkiej noweli: poetyckiego jądra; a w wypadku wizerunków malarzy — poetyckiego jądra ich sztuki”.¹⁵ Szkic Herlinga-Grudzińskiego zbliża do książki Herberta poszukiwanie tajemnicy jako podstawowego elementu dzieł niektórych artystów, takich jak Vermeer z Delft. Pisarz tropi ją w najsłynniejszych obrazach mistrza holenderskiego. W dziełach *Dziewczyna w turbanie* i *Dziewczyna z welonem* „niesłychanie harmonijny dobór kolorów sprawia, że obie twarze stają się wyrazem piękna niemal angelicznego”.¹⁶ Zatrzymuje się na dłużej przy obrazach: *Koronkarka*, *Atelier*, *U rajfurki*. „Zapytany o gradacyjną tabelę obrazów Vermeera, postawiłbym *U rajfurki* obok *Widoku Delft*”.¹⁷

Ale najwięcej miejsca poświęca malowidłom najbardziej tajemniczym: *Widokowi Delft* i *Kobiecie ważącej perty*. Marcel Proust nazwał *Widok Delft* „najpiękniejszym obrazem świata”, ale G. Herling-Grudziński odżegnuje się od opinii „cieplarnianych rafinatów” — jak określa tych, którzy jak Proust uważają, że żółty kawałek muru na obrazie, oglądamy oddzielnie, może uchodzić za twór „samowystarczalnego piękna”, „rafinacje tego typu (...) nie prowadzą naturalnie do niczego poza pawim »patentem znawstwa« uprawnionego przez ich autora. W wypadku *Wi-*

¹³ *Ibid.*, s. 119.

¹⁴ Herling-Grudziński: „*Barbarzyńca w ogrodzie*” Zbigniewa Herberta; s. 256.

¹⁵ G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisaný nocą (1939—1992)*, Warszawa 1993.

¹⁶ *Ibid.*, s. 260.

¹⁷ *Ibid.*, s. 261.

doku Delft są gorzej niż śmieszne, bo irytujące. Cud namalowanego przez Vermeera miasta rodzinnego jest cudem całości”.¹⁸

Obraz ten to „wszechświat rodzinnego miasta”. W absolutnej ciszy czasu zatrzymanego coś się w tym mieście dzieje. Działanie się jest tak wolne i nieuchwytnie dla oka, jak dojrzwianie perły w muszli. G. Herling-Grudziński, opisując przy końcu szkicu „przedziwny obraz” — czyli *Kobietę ważącą perły*, sądzi, że zastanawiająca „inwazja pereł” w obrazach Vermeera ma znaczenie nie tylko dla kolorystyki dzieł malarza, gdzie perłowa szarość, jak to już zauważył Van Gogh, miała tak ważne miejsce w paletce mistrza z Delft. Vermeer, zdaniem autora *Dziennika pisanego nocą*, „był zafascynowany tajemnicą narodzin i powolnego — bardzo powolnego, prawie statystycznego wzrostu perły”.¹⁹ Perła rośnie wokół ziarenka piasku latami w tempie, które pisarz nazywa „czasem zatrzymanym”. „A czas zatrzymany zaś (...) jest duchem malarstwa Vermeera”.²⁰

Warto czytać książkę Herberta i książkę Herlinga-Grudzińskiego w jednym czasie, bo dopiero wtedy wyraźnie widać, jak dwaj najwięksi współcześni pisarze polscy podobnymi głosami opiewają piękno — wartość istniejącą ponad zawieruchami historii i przemijalnością czasu.

Anna Łukowska

¹⁸ *Ibid.*, s. 256.

¹⁹ *Ibid.*, s. 263.

²⁰ *Ibidem.*

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN—POLONIA

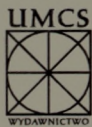
VOL. XVIII

SECTIO I

1993

1. H. Paetzold: Kulturowa dynamiką estetyki filozoficznej. Od estetyki niemieckiego idealizmu, do estetyki postmoderny
Cultural Dynamics of Philosophical Aesthetics. From Aesthetics of German Idealism to Postmodernistic Aesthetics
2. L. Schmeiser: Technika a podmiot w okresie wczesnej nowożytności. Siedem tez
Technology and Subject in Early Modern Times. Seven Theses
3. E. Kałuszyńska: Logicystyczne modele teorii empirycznej
Logically-Oriented Models of Empirical Theory
4. Z. Cackowski: Problem zasadniczej funkcji rozumu
Problem of the Fundamental Function of Reason
5. Z. Cackowski: Opowieści ludzkiego losu
Tales of the Human Fate
6. K. Jodkowski: Kuhnowskie poglądy na kształt i charakter edukacji a krytyczne myślenie
Kuhn's View of Education and Critical Thought
7. M. Flis-Jaszczyk: Uwagi Kazimierza Ajdukiewicza związane z problemem porównywalności w nauce
Kazimierz Ajdukiewicz's Remarks on the Problem of Comparability in Science
8. J. Dębowski: Sir W. Hamiltona koncepcja wiedzy bezpośredniej i pośredniej
Sir. W. Hamilton's Conception of Immediate and Mediate Knowledge
9. A. Łukasik: Metafizyka fizyka
Metaphysics of the Physicist
10. A. L. Zachariasz: Koncepcje filozofii w myśli H. Rickerta
H. Rickert's Conception of Philosophy
11. J. Zdybel: Metodologia historyczna R. G. Collingwooda
Historical Methodology of R. G. Collingwood
12. A. Niemczuk: Fryderyk Nietzsche o cierpieniu
Friedrich Nietzsche on Suffering
13. E. Klimowicz: Spór o kryteria zdrowia psychicznego w świetle etyki
A Controversy over the Criteria of Mental Health in the Light of Ethics
14. T. Szkołut: Literatura i gra w koncepcji estetycznej W. F. Pierewierziewa
Literature and Play in the Aesthetic Conception of V. F. Pereverzev
15. T. Pękala: Antyestetyzm i nowa estetyczność
Anti-Aestheticism and the New Aesthetics





WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin
POLSKA
