

PIĘKNO JAKO ODPOWIEDŹ.
O MALARSKICH FASCYNACJACH
ZBIGNIEWA HERBERTA

Dzieła starych mistrzów skrywają sekret piękna, wiedzę na temat dobra i zła, proponują estetyczny imperatyw zdolny reanimować kulturę harmonii i ładu. Herbert – zgodnie z dobrym zwyczajem klasyka – zawsze starał się wprowadzać w rzeczywistość porządek, nadawać jej proporcje, demaskować pozory, odczuwał lęk przed tym, co abstrakcyjne i nieokreślone.

Od chwili publikacji rysunków Herberta¹ mamy pewność, że ten wybitny znawca malarstwa europejskiego był również doskonałym rysownikiem. Kreślone precyzyjną linią krajobrazy greckiej prowincji, klasycznie zrównoważone, oszczędne, o swoistej rytmice, delikatne, choć pełne wewnętrznej energii są przedłużeniem tego skupionego spojrzenia, które obejmowało świat przedmiotów z podziwem i uwielbieniem. Precyzja, oszczędność, dyscyplina. Słowa, którymi po wielekroć opisywano wiersze Herberta, okazują się przydatne również do opisu jego rysunków. W naszej świadomości autor *Struny światła* pozostanie zapewne przede wszystkim poetą. Nie sposób oprzeć się jednak wrażeniu, że sztuki plastyczne wyróżniał w sposób zdecydowany. Stawiał je ponad muzyką, bo ta wydawała się mu zbyt abstrakcyjna i zwodnicza, stawiał je nawet ponad poezją, obawiając się ulotności słów.

Herbert-esteta jest bowiem zarówno materialistą typu jońskiego, szanującym świat jako zbiór przedmiotów i dostrzegającym w nim ową arché – pierwotną zasadę natury, a jednocześnie rzecznikiem platonizmu aktualizującym ten model aksjologiczny, w którym piękno współlistnieje z dobrem. Podobnie jak jego bohater „uwielbiał rzeczy trwałe / prawie nieśmiertelne” (*Pana Cogito przygody z muzyką, Elegia na odejście*)², otaczał adoracją kamienie, stoły, lampę naftową, kałamarz, uwielbiał greckie świątynie i gotyckie katedry, bo te cuda dawnej architektury przechowały w sobie również cud świętego przeżycia. Uwielbiał stare obrazy, bo w nich osobowość artysty zapisała się razem z klimatem epoki, jej gustem i jej dramatyzmem, bo przez uchylone drzwi

¹ Mam tu na myśli przede wszystkim rysunki Herberta zamieszczone w 68 numerze „Zeszytów Literackich” z 1999 roku.

² Wiersze Herberta przytaczam według następujących wydań: *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997; *Napis*, Wrocław 1999; *Pan Cogito*, Wrocław 1994; *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1999; *Rovigo*, Wrocław 1992; *Elegia na odejście*, Wrocław 1992; *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

Pietera de Hoocha czy otwarte okna Vermeera można było przyjrzeć się zawsze intrygującej przeszłości. Biografie malarzy, historie ich dzieł, przedmioty powołane do istnienia genialną zręcznością sztukmistrza, cały ten alchemiczny inwentarz powstający w projektach dawnych architektów, w malarskich szkicownikach, w kruchych manuskryptach, układa się w myśli Herberta w sekretny język skrywający prawdę o świecie, człowieku, o kulturze i jej przeznaczeniu. Sztukę czyta on tak, jak czyta się pełen niespodzianek poemat, poemat, który mimo różnorodności i bogactwa wątków i dygresji, odsłania swe powiązania, zdradza wewnętrzną logikę i integralność konstrukcji. Jest ona dlań owym muzeum wyobraźni, zbiorem rzeczy pięknych, których urok obezwładnia, poraża, przykuwa do jednego miejsca, czasem opowieścią o wielkich artystycznych indywidualnościach zmagających się z oporną materią koloru, linii, światła, czasem pasjonującą biografią twórców, traktatem moralnym lub filozoficznym albo fascynującym dokumentem opisującym przyziemną rzeczywistość. Herbert jest poetą wyraźnego konturu, wyznaczającego granice między dobrem i złem, pomiędzy tym, co piękne, i tym, co odrażające, poetą linii czule obejmującej przedmiot, linii wyznaczającej stateczny puls kształtom, prawom, życiodajnemu oddechowi. W jednym z ostatnich wierszy pisał jeszcze: „Panie, / obdarz mnie zdolnością układania zdań długich, których / linia jak zwykle od oddechu do oddechu wydaje / się linią rozpiętą jak wiszące mosty jak tęcza alfa i omega / oceanu” (*Brewiarz* [II], *Epilog burzy*).

Herbert cenił klasycyzm z jego powściągliwością, powagą, rozsądkiem, matematyczną, a więc niezmienną logiką, z jego geometrycznym porządkiem i autorytetem liczby, w którym wyraża się głęboka mądrość pitagoreizmu³. Jednak w klasycyzmie poszukiwał nie tylko piękna, reguły klasycznej estetyki przenosił bowiem w obszar znacznie bardziej uniwersalny, poszukiwał w nich potwierdzenia ontologicznego i etycznego ideału, gdzie geometria będzie gwarancją trwałości, a rygor klasycznej doktryny skuteczną obroną przed zakusami szarlatanów unicestwiających kamienną realność bytu, kruszących konkret, niszczących formę. Tak jak dla pitagorejczyków liczba zmieniała się w punkt, linię, geometryczną figurę, a ta z kolei wchodziła w związki z żywiołami, tak Herbert przekłada porządek i konkret na dobro, chaos i abstrakcję na zło, w stabilnej konstrukcji postrzega wyraz kulturowej siły, w rozchwianej i rozmytej formie widzi zwiastun zagrożenia. Dlatego w swoich refleksjach zwraca się zwłaszcza ku tym twórcom, którzy najpełniej realizują ideał klasyczny, którzy piękno kojarzą z dyscypliną, powściągliwością, proporcją. Stąd bezwzględne uznanie Albertańskiej teorii piękna mówiącej, iż piękno „jest zgodnością i wzajemnym zgraniem części w jakiegokolwiek rzeczy, w której te części się znajdują.

³ Na temat związków Herberta z myślą presokratyków piszę w książce *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.

Zgodność tę osiąga się poprzez pewną określoną liczbę, proporcję i rozmieszczenie, tak jak tego wymaga harmonica, która jest podstawową zasadą natury”⁴. Stąd fascynacja sztuką Piera della Francesca, Gerarda Terborcha, Torrentiusa, Willema Duystera czy wczesnych sieneńczyków.

W sztuce Piera dostrzega właśnie prostotę geometrycznych podziałów, architektoniczny projekt przestrzeni, hieratyczność postaci, ich bezosobową i beznamiętną siłę. Podkreśla zatem, że *Zwiastowanie* „wkomponowane jest w precyzyjną albertiańską architekturę o świetnie wyważonych masach i nieomyślnej perspektywie” (*Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 169)⁵, *Znalezienie i dowód prawdziwości krzyża* to „harmonia marmurowych trójkątów, kwadratów i kół” (s. 170), natomiast w *Biczowaniu*, które według Herberta jest najpełniejszym wyrazem estetycznych zaleceń Leona Baptysty Albertiego, „wszystkie nici kompozycji są chłodne, rozważne i napięte. Każda z postaci stoi w rozumnie budowanej przestrzeni jak bryła lodu. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że demon perspektywy panuje tu niepodzielnie” (s. 179). Proste reguły geometrycznej kompozycji tworzą rzeczywistość pełną przemyślanego ładu, a wszystkie jej składniki są ze sobą zgodnie powiązane i wzajemnie się tłumaczą: „Kompozycja jest metodą – przypomina za Albertim Herbert – dzięki której elementy przedmiotów i elementy przestrzeni składają się w obrazie na całość. Narracja da się uprościć do figur, figury rozkładają się na członki, członki na stykające się ze sobą powierzchnie jak ściany diamentu” (s. 178).

Te same reguły rządzą malarstwem mistrzów holenderskich. Niezwykła *Martwa natura z wężem* Torrentiusa jest przykładem skrajnej dyscypliny, oszczędności, ładu, świadectwem doskonałej niemal harmonii i miary, dziełem „wspaniale cielesnym i klasycznie zamkniętym” (*Martwa natura z wężem*, s. 111), kompozycją elementów podporządkowanych geometrycznej konwencji, gdzie „światło określa figury z geometryczną precyzją” (s. 113). Wybitny portrecista G. Terborch zmierzał w swej sztuce „do niemal skrajnego ograniczenia środków malarskich [...] formę budował zwartą, statyczną”, a kompozycje jego dzieł można porównać „do wrzeciona albo dwóch stożków złączonych podstawami” (s. 79). Podobnie skonstruowane są dzieła W. Duystera. Jego *Wesele* to kompozycja „prosta, geometrycznie uporządkowana, rytmy proste, przeważnie pionowe” (*Willem Duyster (1599-1635) albo dyskretny urok soldateski*, s. 21).

⁴ Cyt. za: P. Trzeciak, *Piero della Francesca*, w: *Sztuka świata*, t. 5, Warszawa 1992, s. 217.

⁵ Eseje Herberta przytaczam według następujących wydań: *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991; *Martwa natura z wężem*, Wrocław 1993; *Fernand Leger*, „*Twórczość*” 1955, nr 11; *Od Davida do Cezanne’a*, „*Twórczość*” 1956, nr 8; *O Etruskach*, „*Twórczość*” 1965, nr 9; *Węzeł Gordyjski*, „*Więź*” 1981, nr 6; *Akropol i duszyczka*, „*Więź*” 1973, nr 4; *Labirynt nad morzem*, „*Twórczość*” 1973, nr 2; *Altichiero*, „*Zeszyty Literackie*” 1990, nr 32; *Willem Duyster (1599-1635) albo dyskretny urok soldateski*, „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 68; *De stomme van Kampen (1585-1634)*, „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 68.

Tę zdolność porządkowania płaszczyzny malarskiej, która znacznie później skryształizuje się w postaci dojrzałego i teoretycznie potwierdzonego geometryzmu, posiadali też wielcy malarze Duecenta i Trecenta: Duccio, Simone Maritini, bracia Ambrogio i Pietro Lorenzetti, Pinturicchio, twórcy pozostający jeszcze w kręgu owej niezwyklej maniera graeca i zawdzięczający jej kontakt z ożywczymi źródłami Bizancjum.

Miasto nad morzem A. Lorenzettiego, które Herbert podziwia jako wzór malarstwa czystego, „zbudowane jest z jasnych form, obrysowanych ściśle diamentową linią. Przestrzeń jest trójwymiarowa” (*Barbarzyńca...*, s. 82). Neroccio to malarz „o delikatnym kolorze i chińskiej precyzji rysunku” (s. 86). W dziełach Pinturicchia natomiast „plany, przenikające się perspektywy, architektura i pejzaż tworzą doskonale zharmonizowaną, zamkniętą całość” (s. 77).

Ale geometria nie jest w tych obrazach jedynie narzędziem konstrukcji; pełni ona rolę wręcz transcendentną, organizując bowiem sferę piktoralną, kształtuje rzeczywistość pozamalarską, świat odczuć, przesłań, idei, proponuje określoną koncepcję antropologiczną i ontologiczną. Klasycyzm prezentuje wizerunek człowieka jako istoty wewnętrznie silnej, pełnej godności i dostojęstwa, zachowującej stoicką równowagę wobec doświadczeń historii i codzienności. Gdy Herbert pisze, że „Piero jak tylko największy z największych stworzył człowieka” (s. 168), ma on na myśli nie tylko swoisty modelunek formy, lecz przede wszystkim wewnętrzną głębię postaci, jej dramatyzm, siłę, dostojęstwo. Ten specyficzny rys psychologiczny uzyskuje Piero właśnie dzięki geometrii. Geometria jest bowiem czynnikiem niwelującym emocje, stwarzającym poczucie bezosobowości, powściągliwości, nawet obojętności. Czy przedstawia on indywidualne cierpienia bohaterów, tak jak w *Torturze Hebrajczyka* czy w *Biczowaniu*, czy zmagania zbiorowości, tak jak we freskach obrazujących sukces cesarza Herakliusza pod Jerozolimą, widzimy „twarze [...] nieporuszone i pozbawione emocji [...] gesty [...] zwolnione” i odczytujemy narrację „po epicku beznamiętną” (s. 170n.). Podczas gdy Luca Signorelli i Michał Anioł przedstawiali kosmiczną katastrofę brawurowym gestem i dynamiką splątanych ciał, Piero wyraził „cały dramat życia i śmierci [...] miarami bezwładności” (s. 173). Jego posągowi, pełni patosu, wewnętrznej godności i powściągliwości bohaterowie zdają się mniej ludzcy, a bardziej boscy. Nie podlegają emocjom, nie nadużywają ruchu, swe beznamiętne spojrzenia kierują ku temu, co wyższe i doskonalsze: „są skupieni i beznamiętni, nieporuszone liście drzew, kolor pierwszego ziemskiego poranku, pora, której nie wybije żaden zegar, nadają tworzonym przez Piera rzeczom ontologiczną niezniszczalność” (s. 178). „Na czym polega chłód klasyków – zastanawia się w innym miejscu Herbert – na przewadze linii i kompozycji rozwiązanej jak równanie matematyczne” (*Od Davida do Cezanne’a*, s. 191).

Ale nie tylko kompozycja jest metodą przydającą przedstawieniom dostojnej powagi. Podobny efekt osiągają dawni mistrzowie za sprawą swoistego wykorzystania palety kolorystycznej. Ograniczenie gamy barwnej, czasem wręcz monochromatyzm organizowany wokół odcieni szarości, swoiste „en grisaille”, zauważa Herbert przede wszystkim u malarzy holenderskich. U Jana van Goyena dominują szarości, sepie, stonowane zielenie. Genialna *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa jest grą czerni, ugru, kobaltu i pożółkłej bieli, u Terborcha „przeważają zgaszone brązy, ugry i szarości” (*Martwa...*, s. 81). Herbert zwraca uwagę na właściwe Terborchowi „unikanie gwałtownych zestawień kolorystycznych” i komponowanie obrazów, w których dominuje „tonacja chłodna i srebrzysta” (s. 86), a czerń uzyskana jest w konsekwencji stopniowania szarości. Zachwyca go jego zdolność „opowiedzenia świata w tonacji czarno-perłowo-szarej” (s. 75), tak jak w dziełach Duystera podziwia zestawienie czerni, szarości i bieli. Herberta zachwycają też przytłumione szarości J.-B. C. Corota: „Jakże operuje on szarością – pisze w szkicu o malarzach francuskich – która ma dźwięk najbardziej jaskrawych kolorów” (*Od Davida...*, s. 192), czy też niezwyklej urody kolor Hendricka Avercampa: „ścisty, zdefiniowany, jasno określony, dźwięczny, substancjalny, twardy i świetlisty zarazem jak kość słoniowa, szlachetne kamienie, barwne opalizujące szkła” (*De stomme van Kampen (1585-1634)*, s. 13). Kolorystyka, nie uzurpując sobie prawa do dominacji nad linią, dookreśla kształt, akcentuje finezję linii, reguluje temperaturę przedstawień, a podkreślając ich powściągliwość, beznamiętność i swoistą statykę, zdaje się sugerować inny rodzaj czasowości, bo też dawni mistrzowie pędzla proponują koncepcję czasu całkowicie odmienną od codziennych przyzwyczajień. Czas jest tu rozumiany nie jako dynamiczny przepływ zdarzeń, lecz jako stan stały, trwanie, wieczność, a ten temporalny model ma wiele wspólnego z figuralną hieratycznością i kolorystycznym umiarem: „Piero rozumiał, że nadmiar ruchu i ekspresji rozbija nie tylko przestrzeń malarską, ale skraca czas obrazu do jednorazowej sceny, błysku istnienia” (*Barbarzyńca...*, s. 178). Jego przedstawienia usytuowane są poza czasem, w wymiarze wieczności, ponad chwilowością ludzkich wzruszeń. Również obrazy Goyena posiadają w sobie pewien uniwersalizm. Nie sposób utożsamić tych przedstawień ani z konkretnym miejscem, ani z konkretnym czasem. Mimo że inspirowane autentycznymi krajobrazami, wydają się istnieć w wymiarze całkowicie odrębnym, autonomicznym, niezależnym od rzeczywistości. Podobnie działa obraz Duystera, zawieszający poczucie czasowości, przemijalności, przepływu zdarzeń, „jest zastygły jak płaskorzeźba” (*Willem Duyster...*, s. 21).

Ten cień faustycznych tęsknot zdaje się współgrać z marzeniem artysty o wyjściu poza swój czas, poza teraźniejszość, poza doczesność. W dziele Torrentiusa właśnie geometryczna kompozycja przedstawienia zdaje się sugerować przesłanie uniwersalne. Usytuowanie przedmiotów, istniejące pomiędzy

nimi relacje, a także wpisana w przedstawienie sentencja nadają obrazowi charakter swoistego moralitetu:

To co istnieje poza miarą (ładem)
w nad – miarze (bezładzie) zły swój koniec
znajdzie

(*Martwa...*, s. 114)

Miara, porządek, statyka zdają się tu definiować tak postawę estetyczną, jak i etyczną. Przerost formy, nadmiar ornamentów, zbędny dynamizm, brama gestu, niepohamowane emocje są zapowiedzią klęski. Biografia Torrentiusa uwypukla antynomiczność jego postawy, akcentuje wyraźny konflikt między żywiołową, dionizyjską naturą libertyna, prześmiewcy, heretyka i rozpustnika, a głęboką świadomością miary estetycznej, której ucieleśnieniem jest jego niezwykle dzieło. Sztuka apollińska to, jak mówi Nietzsche, sztuka pięknego pozoru i miary⁶, Torrentius jednak przekracza miarę, nie zadowala się pozorem, pragnie poznawać prawdę życia i sztuki, nie podporządkowuje się zaleceniu „nic nad miarę” i dlatego jego życie kończy się publiczną egzekucją, a jedyny zachowany obraz nie pozwala do końca zgłębić swojej tajemnicy. Konieczność zachowania równowagi między miarą człowieka i miarą rzeczy jest podstawą istnienia, zakłócenie tej równowagi prowadzi do destrukcji i samozagłady. Egzystencja twórcza i pozytywna to egzystencja świadoma miary, która winna funkcjonować we wszystkich dziedzinach życia, a jej genezy można doszukać się już w poglądach Heraklita, który, mimo że upatrywał w świecie zasadę powszechnej zmienności, wyznaczył granicę wiecznemu płynięciu. „Jej symbolem – pisze Camus – jest Nemezis, bogini miary, zgubna dla tych, co miary poniechali”⁷.

Również Terborch „wychodzi” swym dziełem poza czas, w którym przyszło mu żyć. Czyni to jednak inaczej niż Torrentius, nie pozostawia zagadek, lecz pełne psychologicznej sugestywności portrety współczesnych. Powściągliwość, dystans i umiar jego palety harmonizują z rozsądkiem, dumą i dostojeństwem regentów, których portretował. „W jego obrazach – pisze Herbert – odnajdywali siebie bez insygniów urzędów, bez dowodów zamożności. A mistrz malował ich delikatnie, lecz pewnie stojących na ziemi, godząc w tych wizerunkach intymność i monumentalizm, swobodę i hieratyczność, odświętność i codzienność” (s. 80). Malarstwo Terborcha jest świadectwem przekonania o nieuchronności śmierci, ale i zdolności sztuki do powstrzymania niszczącej siły czasu. Sztuka żyje w czasie odmiennym od tego, który wyznacza rytm życia, posiada

⁶ Por. F. N i e t z s c h e, *Światopogląd dionizyjski*, w: tenże, *Pisma pozostałe 1862-1875*, Kraków 1993, s. 54. W związku z Nietzscheańską koncepcją sztuki apollińskiej warto mieć na uwadze również wczesną pracę Nietzschego *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*.

⁷ A. C a m u s, *Człowiek zbuntowany*, Kraków 1991, s. 274.

ten rzadki dar, dar oswojania chwili, zaklania jej i przemieniania w trwanie. Posiada także walor ocalający, pozostawia malarskim postaciom ich wiek, ich strój, radość lub smutek, utrwała ich gesty i spojrzenia; tym, którzy znajdują się po zewnętrznej stronie płótna, daje natomiast iluzję wieczności: „Ileż to jestem w Amsterdamie – wyznaje pisarz – odwiedzam i spędzam parę chwil na pogawędce z Heleną van der Schalke, rezolutną, trzyletnią dziewczynką o ciemnych oczach i małych, bardzo czerwonych ustach. Ubrana w białą suknię, biały niewieści czepek i białą, kloszową spódnicę sięgającą ziemi [...] Helena zjawia się tutaj na moment – patrzy na nas z ciekawością i niepokojem – ucieknie zaraz ku swoim niepojętym, dzieciennym światom” (s. 78n.). Terborch Herberta – malarz portretów, lecz również malarz zatrzymanych chwil – świadom był swoich artystycznych kompetencji, rozumiał magię swego powołania, wiedział, że zadaniem artysty jest na przekór zmienności i przemijalności utrwaląć piękny pozór rzeczy.

Świadomość czasowości, przemijania, ta obsesja wszystkich artystów, i dawnych, i współczesnych, jest też być może główną inspiracją tworzenia. Dzieło jest zwykle trwalsze niż indywidualna egzystencja, jest tym trwalsze, im artystycznie wartościowsze. Przedmiot sam skupia w sobie czas. Kumuluje czas przeszłości, czas wcześniejszych doświadczeń, artystycznych zmagania, klęsk i sukcesów, projektuje też czas przyszły, bo wielkie dzieła otwierają nowe linie rozwojowe, wskazują nowe możliwości, nowe kierunki. Dzieło sztuki jest zatem trwałe nie tylko ze względu na swą materialną strukturę, lecz przede wszystkim ze względu na własną inspirującą siłę i miejsce, jakie zajmuje w tradycji. Dlatego też Herbert podziwia właśnie dokonania będące wyrazem szacunku dla przeszłości, szacunku dla estetycznego wzoru, który pozwala sztuce zachować niezmienną, trwałość, wieczną młodość. Dlatego tak wysoko ocenia Sassetę i Duccia, sieneńskich mistrzów, którzy pozostawali wierni dawnym tradycjom, którzy pragnęli ocalić więź z wygasającą linią gotyku i Bizancjum. Bo tylko sztuka gwarantuje przetrwanie, tylko sztuka zdolna jest powstrzymać bezwzględny bieg czasu, tylko ona potrafi wyłączyć z jego nurtu chwilę, zanurzyć spojrzenie w beczasowej kontemplacji piękna. Jest, co podkreślał między innymi A. Schopenhauer, skutecznym remedium na duchowe schorzenia, na poczucie cywilizacyjnego kryzysu. U Herberta sztuka niczym strzała Zenona z Elei ma bieg tylko pozorny. Bez względu na upływ czasu obrazy pozostaną te same, będą tak samo cieszyły oko, będą przechowywały wzruszenia sprzed lat. Takim pozostanie dla Herberta dzieło Terborcha, Torrentiusa, Piera, takim pozostanie dzieło uwielbianego Sassetty: „Za dwadzieścia pięć lat. Ileż to karpi legnie w mule stawu koło pałacu Chantilly. Tylko Sassetta będzie ten sam i cnota ubóstwa ulatująca w niebo będzie jak nieruchoma strzała Eleaty. Dzięki Sassetcie wstąpię dwa razy w tę samą rzekę i czas, «chłopiec grający w kamyki», będzie na moment dla mnie łaskawy” (*Barbarzyńca...*, s. 201n.).

Sztuka klasyczna, sztuka jasnych reguł, jasnych perspektyw, sztuka przynosząca wiedzę i kumulująca w sobie namiastkę wieczności, jest dla Herberta oznaką kulturowej siły i obecność tej klasycznej linii, choć czasem zagłuszana rozmaitymi hałaśliwymi manierami⁸, dostrzega w całych dziejach sztuki śródziemnomorskiej, a nawet wcześniej, bo od malarzy starożytnego Egiptu, poprzez dokonania włoskiego prerenesansu, osiemnastowiecznego Jacquesa Louisa Davida, aż po kubizującego Fernanda Legera, o którym pisze: „Gdyby Leger pisał powieści, świat przezeń tworzony, byłby cały z materii, działałby na wyobraźnię nie mgłami nastrojów, ale intensywną realnością przedmiotu” (*Fernand Leger*, s. 236). Późne prace Legera identyfikuje Herbert już wprost z klasycyzmem: Leger „realizuje swój program artystyczny z klasyczną prostotą, która przywodzi na myśl Davida i Poussina” (s. 235).

Sztuka klasyczna, wolna od wpływów człowieczych namiętności, sztuka stojąca poza subiektywizmem nastrojów i wzruszeń to wzór stabilności i stałości. To ona jest – powtórzmy raz jeszcze – uosobieniem trwałości, a jej zmysłowa konkretność skutecznie chroni przed rozmyciem w abstrakcyjnej nicości. Dlatego Herbert nie tylko opowiada się za sztuką klasyczną, wydaje się, że klasyczny porządek chciałby widzieć jako uniwersalny wzór całej rzeczywistości i taki właśnie model świata próbuje zaprojektować. Ma być chłodny, bezemocyjonalny, wyzbyty wszystkiego, co nieprzewidywalne i nieokreślone, tak jak zimowy ogród budowany „z rombów trójkątów ostrosłupów / na przekór – niespokojnej linii” (*Zimowy ogród, Napis*). Staje się on uporządkowanym konstruktem ontologicznym, zbudowanym z geometrycznych mikroelementów, tworem przemyślanym, statycznym i klasycznie zamkniętym, bytem odpornym na wszelką zmienność, dynamizm, chwiejną temperaturę namiętności, przestrzenia, w której nie obowiązują prawa wegetacji i śmierci, w której „nie ma już ziemi lepkich łap / które się grzebią w trupach kwiatach” (tamże). Co znamienne, swą eseistyczną podróż po Holandii rozpoczyna od motta z Malebranche’a: „Świat widzialny byłby bardziej doskonały, gdyby morza i kontynenty miały formę regularną” (*Martwa...*, s. 7). To właśnie ta potrzeba regularności, porządku i harmonii wyzwala impuls estetyzacji, tak że pejzaże uwielbianej Holandii „odczytuje” poprzez piktoralny schemat, bo współcześnie

⁸ Herbert jest zdecydowanym przeciwnikiem ujęć ekspresyjnych, emocjonalnych, uduchowionych, przedstawień epatujących dynamiczną, rozchwianą formą, kontrastami, światłocieniami niewzruszającymi kształt przedmiotu. Ich nastrojowość, wzruszeniowość, wewnętrzny dynamizm wydają mu się podejrzane, zbyt zwiewne, wydają się zależne od zmiennego rytmu natury. Przerost pre- czy postromantycznego emocjonalizmu zauważa on zresztą w całej historii malarstwa europejskiego. Słodki duch poveretto drażni go już u Giotta, któremu przeciwstawia poważnego i epickiego Altichiera, niedobre wrażenie robią obrazy późnego Ruysdaela, „gdy w jego płótna wstąpił duch, i wszystko stało się uduchowione” (*Martwa...*, s. 18), typowo romantyczne, epatujące nastrojami dzieła E. Delacroix, T. Géricault, czy też niektóre prace Courbeta: „Jego *Goniony rogacz nastuchuje* – pisze Herbert – jest taki ckliwy, taki słodki, że mógłby stanowić wzór dla mieszczańskich makatek nad łóżko” (*Od Davida...*, s. 192).

widziane krajobrazy przypominają mu płótna Jana van Eycka. Przewodnikiem swych peregrynacji czyni przede wszystkim Goyena, ale docenia też rolę innych pejzazystów: Gillisa van Coninxloo, Herculesa Pietera Seghersa, H. Avercampa, Aelberta Cuypa, autorów potrafiących narzucić swą estetyczną sugestywność każdej wrażliwej wyobraźni. Dlatego malarstwo osiemnastowiecznej Holandii – kraju, gdzie to samo słowo „schoon” znaczy piękny i czysty – jest dlań estetycznym wzorem.

Wydaje się, że Herbert postrzega dzieje kultury właśnie jako dzieje formy, w tym sensie, że forma malarska staje się czynnikiem pozwalającym ocenić stan kultury danego czasu. Herbert potrafi „wyczytać” z obrazu nie tylko informacje na temat stylu, gustu, sprawności technicznej malarza, wpływów, jakim podlegał, ale też wiedzę na temat ogólnej sytuacji kulturowej. Dlatego, niejako „poprzez” obraz dostrzega zarówno momenty pomyślnego rozwoju kultury, jej siły, zdrowia, jak też chwile kryzysu, schyłku, zapaści. Obserwuje ten proces zarówno w perspektywie całej historii malarstwa europejskiego, jak też w perspektywie jednej szkoły czy nawet w twórczości pojedynczego malarza. „Malarstwo Duecenta – pisze w związku z malarzami sieneńskimi – bliskie było mozaice, plamy barwne inkrustowały płaszczyznę, miały twardość alabastru, drogich kamieni, kości słoniowej. (Dopiero później materia malarska zaczęła wiotczeć: u Wenecjan były to pasma jedwabiu, brokatu, muślinu; u impresjonistów już tylko kolorowa para)” (*Barbarzyńca...*, s. 71). W przypadku malarstwa sieneńskiego jest to proces ewolucyjny przebiegający od „zdrowego” Trecenta, reprezentowanego przez Duccia, Maritinię, czy Lorenzettich, po wyraźnie już chore malarstwo przekwitającego renesansu, które w Sienie reprezentuje Sodoma i Beccafumi. Sodoma jest „tłusty i wulgarny, a jego forma cierpi na wodną puchlinę” (s. 87), natomiast malarstwo Beccafumiego dowodzi, że ze „światłej szkoły został już tylko kolorowy dym” (s. 87).

Proces, który w Sienie trwał trzy wieki, w Holandii daje się rozpoznać na przestrzeni kilku dekad, a czasami oba nurty występują wspólnie obok siebie. Obecny jest zatem szesnastowieczny Flamand Joachim Patenier, „mistrz przestrzeni, budowanych z prostopadłych ekranów i brązowo-zielono-niebieskich perspektyw” (*Martwa...*, s. 17), genialny, chłodny i powściągliwy Terborch, Adriaen van Ostade, u którego „materia malarska jest ciężka, chropawa, masywna” (s. 25), a jednocześnie wulgarne, dynamiczne i pełne zgiełku obrazy Jana Steena czy „zmysłowe, duże i tłuste” (s. 27) Jacoba Jordaensa. Czasami ten podwójny rytm formy daje się zauważyć w dziełach tego samego autora. Goyen to jednocześnie autor prac „o luźnej kompozycji, wątych, o słabym tętnie, nerwowym rysunku i artysta tworzący dzieła pełnej krwi, [...] o kompozycji prostej jak akord” (s. 20-22), wczesny Jacob van Ruysdael to twórca dzieł epickich, spokojnych, powściągliwych, artysta operujący przemyślaną perspektywą – „stosunek nieba do łądu jest, jak jeden do czterech” (s. 18) – przypomina

skrupulatnie Herbert i jednocześnie autor dzieł „uduchowionych”, symulujących emocjonalizm człowieczej egzystencji.

Podobna jest też sytuacja sztuki XIX wieku. Jej klasycznemu nurtowi patronują David i Paul Cezanne: „Oto dwa nazwiska klasyków, z których pierwsze otwiera, a drugie zamyka wiek XIX we Francji” (*Od Davida...*, s. 191). Obaj jednakowo konsekwentni, ceniący dyscyplinę, odpowiedzialność, umiar. Ale obok nich malarze o nierównym stylu, tworzący jak Courbet zarówno dzieła o „poważnej i mocnej naturze [...] mające w sobie ciężar, masywność, twardą materialność świata” (s. 192), jak też obrazy, które przesadna uczuciowość niebezpiecznie zbliża do kiczu. Corot bywa „poważny i skromny”, a jednocześnie jego obrazy bywają zbyt zwiewne, ulotne, o rozmytym konturze i niematerialnej formie. Edouard Manet jest autorem świetnego portretu (*Portret Clemenceau*: „sam kontur, sama czerń i szarość, kompozycja niby statyczna, energiczny zarys głowy, forma zarysowana twardo”, s. 192), a jednocześnie twórcą prac ewidentnie nieudanych.

Herbert zwraca też wielką uwagę na rolę linearyzmu. Zawsze wyróżnia formy budowane konturem, mocną wyraźną linią, ponieważ linia nadaje życie formie, zasila ją energią. Tak jest na obrazach malarzy sieneńskich, przechowujących jeszcze kult bizantyńskiego, ikonowego linearyzmu, (Herbert podziwia zwłaszcza „czuły” linearyzm Sassetty), podkreśla hieratyczny, rzeźbiarski linearyzm Piera, linearne zamknięcie kompozycji u małych mistrzów holenderskich, czy nawet u Legera, wyróżnia też konkretność i konturową precyzję prehistorycznych mistrzów z Lascaux, a także dokładność malarstwa egipskiego, gdzie „dzikie kaczkę wśród trzcin, karpie w sadzawce – są malowane z precyzją niemal naukową i nie mamy żadnych trudności w rozróżnieniu gatunków zwierząt i roślin” (*Labirynt nad morzem*, s. 10). Dostrzega natomiast swoistą niedojrzałość Etrusków, których sztuka, choć pełna uroku i wdzięku, wydaje się „w ciągłej pogoni za nieuchwytną formułą i krystalizacją” (*O Etruskach*, s. 77), a także malarstwo minojskie, które operuje słabą linią „jakby zarys przedmiotów wydobyty był omdlewającą ręką”, a w związku z tym „przywodzi na myśl płocze i lekkomyślne rokoko. Jest to sztuka spontaniczna, nerwowa, porywczą, mało dbająca o szczegół” (*Labirynt...*, s. 11). Ten wąty rysunek minojczyków wydaje się zatem jakimś wczesnym zwiastunem romantyzmu, i Herbert zdaje się widzieć tę zależność skoro pisze nieco dalej o portrecie byka z Knossos, który „przywodzi na myśl romantyków, a Delacroix kopiowałby go z lubością” (s. 12). Drażni go również w tym malarstwie niekonkretność, niematerialność, a „więc brak kośćca, mięsa, materii, struktury (tak wspaniale oddana w malarstwie renesansowym), owa niesubstancjalność ludzi, zwierząt i roślin bez korzeni, nie podległych prawom przyciągania, unoszących się w powietrzu” (s. 9). Co znamienne, dalszą część eseju poświęca Herbert opisowi katastrofy cywilizacji minojskiej, tak jakby już malarstwo zapowiadało jej przedwczesny zgon.

Równie baczną uwagę zwraca Herbert na rolę światła. Światło winno służyć akcentowaniu formy, musi zachowywać niezbędną miarę, nie może być zbyt słabe, bo wtedy forma rozmywa się w mroku, nie może być zbyt silne, bo wówczas materia roztapia się i ginie. Być może dlatego nie pisał o malarstwie dojrzałego renesansu czy o luministach baroku, natomiast świetlny eksperyment impresjonizmu sprawia mu wizualną przyjemność (przyjemność jest tu jedynym odpowiednim słowem, zważywszy, że impresjonizm nazywa Herbert li tylko „zabawą oczarowanych oczu”, *Od Davida...*, s. 192) do chwili, gdy światło nie unicestwia przedmiotu. Dlatego też jedno z płócien Corota opisuje Herbert tak, jakby przedstawiało zagładę materii: „Światło strawiło materię i kształty na czysty kolor” (tamże); światło musi bowiem posiadać w obrazie miarę, ponieważ kryterium jego wartości jako jakości malarskiej jest zdolność wydobywania kształtu. W momencie, gdy światło deformuje kształt, gdy narusza konkretność formy, następuje zachwianie równowagi, a tym samym swoista katastrofa przedstawienia, zwiastująca czy odzwierciedlająca kryzys kultury.

Obraz pozwala się zatem odczytać nie tylko jako zespół składających się nań jakości malarskich i rozwiązań technicznych, jego kompetencje są znacznie szersze. Mówi o sytuacji kultury, o chwilach jej wzrostu i o momentach kryzysu. Informuje też o moralności społeczeństw. Przedmioty artystyczne wyposażone są bowiem u Herberta w dyspozycje natury etycznej, są nośnikami orzeczeń i ocen moralnych. Zdecydowanie górują nad człowiekiem, ponieważ jego zmienności, gwałtownemu emocjonalizmowi, ukierunkowaniu na chaos przeciwstawiają ocalające jakości tak typowe dla poetyki klasycyzmu, ale i dla postawy moralnej z ducha klasycyzmu zrodzonej: nieruchomość, stabilność, trwałość, konkretność. Dlatego na pytanie: „dlaczego klasycy?” Herbert odpowie w sposób bezkompromisowy, dlatego będzie uparcie przypominał postawę Tucydidesa, Hektora, Katona.

W cytowanym już *Brewiarzu* (*Brewiarz* [IV], *Epilog burzy*), który jest w gruncie rzeczy pięknym poetyckim rozrachunkiem z życiem, wyznaje poeta:

życie moje
 powinno zatoczyć koło
 zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
 a teraz widzę dokładnie
 na moment przed codą
 porwane akordy
 źle zestawione kolory i słowa
 jazgot dysonansu
 języki chaosu

Geometryczny, kołowy ruch istnienia, przedustawna logika przeznaczenia, odległe echa spinozjańskiej tęsknoty do spójnej, uporządkowanej wizji bytu – stale obecny jest u Herberta imperatyw domagający się estetyzacji rzeczywis-

tości, zaklęcia nieobliczalnego rytmu egzystencji w kształt geometrycznego ideału. Autor *Pana Cogito* zdaje się przyjmować wobec świata postawę swojego panestetyzmu⁹, w którym estetyka klasyczna staje się wzorem czynów i postaw moralnych, uniwersalnym modelem istnienia, gwarantującym odrodzenie etyczne i pozwalającym na oczyszczenie życia z brudu nieprawych doświadczeń, ze wszystkiego, co niedoskonałe i ułomne:

tyle lat cierpliwie
 tyle lat daremnie
 zmywałem wodę litości
 sadzę krew obrazy
 żeby szlachetne piękno
 uroda istnienia
 a może nawet dobro
 miały we mnie dom
 (*Małe serce, Elegia na odejście*)

Bohaterowie wierszy Herberta sławieni są często właśnie ze względu na tę cnotę piękna, przejawiającą się w zachowaniu, w postawie, w geście, w decyzji. Ilustracją postawy moralnej wywiedzionej z poczucia estetyki jest czyn Katona, który przed śmiercią troszczy się właśnie o estetykę zachowania, a zatem o „wybór pozycji [...] wybór gestu / wybór ostatniego słowa (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej, Pan Cogito*), a jego postawa zdecydowanie różni się od zachowania pozostałych mieszkańców Uttyki, miotających się w przerażeniu, ulegających „epidemii instynktu samozachowawczego”, a więc zatracających piękno estetyczne razem z moralnym. Podobnie wyniosłą, pełną godności postawę zachowuje Tocydydes przed sądem ateńskim (*Dlaczego klasycy, Napis*), Charlotte Corday – ofiara rewolucyjnego chaosu, jadąca na szafot „pośród wyjących tłumów rzucanych w twarz ogryzków [...] pośród złorzeczeń ale jakby w koronie” (*Mademoiselle Corday, Rovigo*), i podobne wewnętrzne piękno, ale i piękno gestu znamionuje czyn Tarniny, która „wbrew instynktowi życia świętej strategii przetrwania [...] / rozpoczyna solowy koncert / w zimnej pustej sali” i jest wówczas „jak piękni młodzi ochotnicy / którzy giną w pierwszym dniu wojny [...] tak tarnino – przypomina podmiot – kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko” (*Tarnina, Elegia...*).

Co znamienne, postawy te, pełne godności, wyniosłości, wewnętrznego piękna, skonstrastowane są zwykle z a-estetyzmem zgiełkliwej ciżby, a taka właśnie konstrukcja napięcia przypomina kompozycję przedstawień malarzkich, w których powściągliwość jednostek zestawiona jest z dynamizmem

⁹ Przywołuję tu pogląd Harolda Osborne’a. Zob. H. O s b o r n e, *O wartościach moralnych i estetycznych*, w: *Ethos sztuki*, Warszawa-Kraków 1985. Dość wczesnym świadectwem predylekcji do estetyzującego oglądu rzeczywistości był planowany, choć chyba nie zrealizowany przez Herberta tekst pt. *O estetycznym aspekcie systemów filozoficznych*. Wspomina o tym K. A. Jeleński. Zob. K. A. J e l e Ń s k i, *Zbigniew Herbert*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68, s. 76.

zbiorowości, lub odwrotnie, statyka grupy skontrastowana jest z jednostkowym dramatem. Tak jest między innymi u Piera, który „jeśli już chce wyrazić dramat [...], to otacza swoją bohaterkę grupą zdziwionych dziewcząt (chodzi o obraz *Odwiedziny królowej Saby u Salomona* – P.S.) i dla większego kontrastu dodaje jeszcze stojące pod drzewem konie i dwu giermków” (*Barbaryńca...*, s. 169), albo w podziwianych przez Herberta freskach Altichiera. Dzieło „poważne, patetyczne, znakomite, usytuowane jest pośród jarmarcznych kolorów otoczenia, a przedstawia tłum całkowicie obojętny na zdarzenie” (*Ukrzyżowanie* – P.S.), tak że przypomina nawet „Breugla [...] i jego metodę przedstawiania ważnych wydarzeń na tle obojętnego ludzkiego krajobrazu” (*Altichiero*, s. 143).

W tej estetycznie zorientowanej etyce Herberta miejsce centralne zajmuje oczywiście dzieło sztuki. To ono dostarcza przykładu, to ono jest wzorem, to z niego człowiek winien brać przykład, to dzieło sztuki – ucieleśnione piękno może zawierać w sobie etyczną siłę, wrażliwość na piękno może uchronić przed chaosem, może ocalić człowieczeństwo. Estetyka – przypomina poeta – „może być pomocna w życiu / nie należy zaniedbywać nauki o pięknie (*Potęga smaku, Raport z oblężonego Miasta*).

Przedmioty, o których mówi Herbert, są realne i wierne, ofiarowują człowiekowi swe istnienie, swe piękno, namacalną realność, pozwalają się podziwiać, umożliwiają identyfikację wśród chaosu świata. Dlatego oglądając doryckie kolumny spędza Herbert wśród nich cały dzień, aby poczuć ich ciepło i zapach, Arles przypomina mu dzikie, spętane zwierzę i nawet surowy kamień nabiera cielesnego, ludzkiego ciepła. Przedmiot jest bowiem sprzymierzeńcem człowieka, za sprawą swych prostych, konkretnych składników potwierdza realność świata i daje mu poczucie pewności. Przedmiot nigdy nie jest martwy czy bierny, jest aktywnym, twórczym elementem ludzkiej egzystencji. Swój szacunek dla przedmiotu deklaruje Herbert w sposób jednoznaczny: „Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I to one będą nas sądzić. Ktoś słusznie powiedział, że to nie my czytamy Homera, oglądamy freski Giotto, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się i przysłuchują nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę” (*Akropol i duszyczka*, s. 8).

Dawni mistrzowie przynoszą ważną wiedzę, ich dzieła przywracają światu moralne proporcje, uzmysławiają, jakie jest miejsce człowieka w tradycji, jaka jest jego autentyczna wartość, uświadamiają hierarchię moralną, demaskują słabości, przywracają światu harmonię, a swym obiektywnym spojrzeniem z głębi czasu, spojrzeniem, w którym zmieściły się wieki tradycji, obyczajów, pamięć historii, przynoszą ocenę chłodną, obiektywną, sprawiedliwą. Dlatego podmiot Herberta przywołuje ich imiona w chwilach wymagających wsparcia, obecności autorytetu, gdy równowaga świata zewnętrznego zostaje naruszona:

wzywam was Starzy Mistrzowie
w ciężkich chwilach zwątpienia

sprawcie niech spadnie ze mnie
węzowa łuska pychy

(*Dawni Mistrzowie, Raport...*)

Dzieło sztuki wyposażone jest zatem w pewien moralny naddatek, poprzez który wchodzi ono w relację z człowiekiem. Staje się w ten sposób współuczestnikiem ludzkiego losu, dzieli historyczne sukcesy i porażki pokoleń, jest świadkiem moralnych tryumfów i klęsk, tak jak rosyjska ikona czasem staje się przedmiotem kultu, czasem ofiarą prześladowań i egzekucji. Szacunek dla przedmiotu, obrona przed zniszczeniem stają się w tych warunkach elementarnym nakazem człowieczeństwa, ponieważ „przedmioty to też nasi bliźni wymagający opieki, albowiem pozbawione są mowy i zdolności stawiania czynnego oporu” (*Węzeł Gordyjski*, s. 46). Konieczność przymierza ze światem przedmiotów, obowiązek zrozumienia i współczucia objawia się zwłaszcza w przypadku form okaleczonych, ruin, kalekich posągów, dzieł, którym czas odebrał jakąś część urody, jakąś część ciała. Szeroki, bo obejmujący świat przedmiotów, humanitaryzm Herberta poprzez szacunek i współczucie stara się odnowić tę utraconą więź: „W ogrodzie sztuki znajduje się wielki szpital form okaleczonych i umierających. [...] Podobnie jak chorzy, oczekują one naszego współczucia i zrozumienia. Jeśli im tego poskąpimy, odejdą pozostawiając nas w samotności” (*Labirynt*, s. 11). Obecność przedmiotu – jego realność, konkretność, „stałość” – potwierdza status podmiotu, czyni go pewniejszym, bezpieczniejszym, chroni przed utratą poczucia rzeczywistości, niszczącym działaniem abstrakcji i chaosu. Przedmiot, a zwłaszcza arcydzieło uczy człowieka pokory, skromności, unicestwia jego egotyzm, przywraca krytycyzm, pomaga zrozumieć życie i przyjąć wobec niego właściwą postawę: „Jest dobrym prawem arcydzieł, że burzą naszą zarozumiałą pewność i że kwestionują naszą ważność. Zabierały one część mojej rzeczywistości, nakazywały milczenie, zaprzestanie mysiej krzątania wokół spraw nieważnych i głupich. Nie pozwalały także, ażebym – jak mówi św. Tomasz More – «kłopotał się zbyt wiele wokół tego panoszącego się czegoś, które nazywa się ja»” (*Akropol...*, s. 7).

Dzieło sztuki nie jest zatem wyłącznie przedmiotem podziwu, ale przede wszystkim odpowiedzią. Obrazy Duccia i Sassetty odpowiadają na pytanie o siłę tradycji, obrazy Piera na pytanie o to, co trwałe i niezmiennie, dzieje Torrentiusa przypominają o bezwzględnej potrzebie umiaru, a obraz Duystera orzeka o absolutnej wartości gustu, wykwintu i dobrego smaku, bo nawet malowane przezeń postacie reprezentują „poetykę stroju klasyczną a zatem wieczną” (*Willem Duyster...*, s. 22). Dzieła starych mistrzów skrywają sekret piękna, wiedzę na temat dobra i zła, proponują estetyczny imperatyw zdolny reanimować kulturę harmonii i ładu. Herbert – zgodnie z dobrym zwyczajem klasyka –

zawsze starał się wprowadzać w rzeczywistość porządek, nadawać jej proporcje, demaskować pozory, odczuwał lęk przed tym, co abstrakcyjne i nieokreślone. Ubolewał nad ekspansją zwodniczych teorii, stwarzających iluzję rzeczywistości i dystansujących człowieka od tego, co pewne i trwałe. Abstrakcji, nieokreśloności, pomieszaniu, chaosowi przeciwstawiał uparte „tak – tak / nie – nie” (*Kołatka, Hermes, pies i gwiazda*), na przekór moralnej atrofii współczesności wierzył, że „Prawo Tablice Zakon” – trwa (*Do Henryka Elzenberga..., Rovigo*), a jego duchowy testament jest jednocześnie wyznaniem wiary i przestrożą: „Wierzę, że są rzeczy piękne i brzydkie, dobre i złe, szlachetne i podłe. I biada takim strukturom, w których te granice zostaną zatarte w imię czegokolwiek”¹⁰.

¹⁰ *Jeśli masz drogi dwie. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Polityka” z 26 II 1972 roku.