

ANNA STEC-JASIK

(UNIwersytet Jagielloński)

KRAMARSKI KOSMOS. KILKA UWAG O PRZEDMIOTACH W TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA HERBERTA I JANA VERMEERA

STRESZCZENIE

Przedmiotem rozważań jest próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego to właśnie Vermeer stał się dla Herberta jednym z najbardziej cenionych malarzy i „Mistrzem z Delft”.

Pierwszą część poświęcono uwagom na temat malarstwa holenderskiego, najważniejszym twórcom, charakterystycznym cechom dzieł holenderskich mistrzów. Przypomniana została pokrótce biografia Jana Vermeera, wymieniono też najważniejsze płótna „Mistrza z Delft”.

W drugiej części poruszone zostały zagadnienia związane z „miłością konkretną” w twórczości Zbigniewa Herberta. Przejawia się ona w różnorodny sposób – przede wszystkim poprzez zwrócenie uwagi na świat rzeczywisty, realny oraz nieufność wobec kreacyjnej mocy wyobraźni. Ważne jest uczynienie z niepozornych, prostych rzeczy „bohaterów” literackich. Istotna jest też „czułość” okazywana przedmiotom, które zasługują na uznanie przez to, że stanowią „towarzystwo” człowieka, współtworzą w pewnym sensie jego życie, wspomnienia i świat (zob. m.in. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*). Podkreślić należy ponadto uczynienie z opisu rzeczywistości przedmiotowej jednego z najistotniejszych zadań poezji. Takie podejście odnaleźć można w dramacie *Rekonstrukcja poety*, w którym prawdziwa sztuka polega na „poznawaniu świata na nowo”, co jest możliwe dzięki pochyleniu się nad „kamykiem, sandałem, sprzączką przy sandale”.

Zakończenie przynosi próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim miejscu Herbert i Vermeer są sobie najbliżsi. Poetę i malarza łączy nie tylko podobne (czułe, precyzyjne) podejście do przedmiotów. W krótkim Herbertowskim apokryfie *List* zadanie artysty zostaje określone między innymi jako „mówienie światu słów pojednania; mówienie o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym

pragnieniu odwzajemnionej miłości” – w takim właśnie sposobie patrzenia na świat są do siebie podobni dwudziestowieczny polski poeta Zbigniew Herbert i żyjący w XVII wieku holenderski malarz Jan Vermeer.

SŁOWA KLUCZOWE

Herbert, Vermeer, poezja, przedmioty, malarstwo

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Stec-Jasik
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: ania.stec@uj.edu.pl

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata

W. Szymborska, *Vermeer*¹

Świat nie może się skończyć, ponieważ bohaterka obrazu Vermeera nie przelała jeszcze mleka. Ów holenderski malarz był ważny nie tylko dla Wisławy Szymborskiej, autorki powyższych słów. W wierszu Zbigniewa Herberta *Pokój umeblowany* odnajdujemy opis płótna do złudzenia przypominającego dzieło malarza z Delft:

drugi obraz
to wnętrze holenderskie

z mroku
kobiece ręce
nachylają dzbanek
z którego sączy się warkocz mleka

¹ W. Szymborska, *Vermeer*, [w:] eadem, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 39.

na stole nóż serweta
chleb ryba pęczek cebuli

Z. Herbert, *Pokój umebłowany*²

Autor *Pana Cogito* cenił dzieła twórcy *Mleczarki* tak bardzo, iż nazywał go gdzie indziej „Mistrzem z Delft”³. Można jednak zapytać, dlaczego akurat Vermeer? Co sprawia, że holenderski malarz żyjący ponad trzysta lat temu jest bliższy współczesnej polskiej poezji tak bardzo, że Herbert określa go „mistrzem”⁴?

Jan Vermeer van Delft żył w latach 1632–1675 w Holandii⁵. Wiemy o nim bardzo niewiele. W ciągu czterdziestu trzech lat życia namalował stosunkowo mało obrazów – znamy dziś trzydzieści kilka malowideł uznawanych za jego dzieła. Są to w większości niewielkie, „katedralne” płótna. Wpisują się one w ogólną tendencję, jaka panowała w holenderskim malarstwie XVII wieku. W połowie tego stulecia rozkwitło w Holandii malarstwo rodzajowe. Obrazy wykonywane techniką olejną na płótnie były rodzajem towaru – artyści zaś, pracując na zamówienie zamożnych mieszczan, którzy pragnęli otaczać się pięknymi przedmiotami, tworzyli kompozycje będące pochwałą życia mieszczańskiego i powszechnie uznanych przez tę warstwę wartości. Jak podkreślają historycy sztuki, cechy charakterystyczne twórczości „małych mistrzów” Holandii to przede wszystkim intymny nastrój i codzienność towarzyszące sportretowanym postaciom. Są one przedstawione w całkiem zwyczajnych okolicznościach – często sprawiają wrażenie, jakby były jedynie „podglądane” przez malarza, który bez ich wiedzy uwiecznia na płótnie codzienność swych modeli. Oglądając obrazy holenderskich twórców, niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że zaglądamy w świat mieszczan siedemnastowiecznej Holandii, jak trafnie zauważył Władysław Tomkiewicz, „przez dziurkę od klucza”⁶. Lub może lepiej – stoimy gdzieś z boku i nie przeszkadzając bohaterom obrazów w załatwianiu zwyczajnych spraw, po cichu obserwujemy ich życie. W ten właśnie sposób „uczestniczymy” także w obrazach Mistrza z Delft.

Co odnajdujemy na obrazach Vermeera? Przeważnie są to (podobnie jak *Mleczarka*) płótna o niewielkich rozmiarach – największy z obrazów ma wymia-

² Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 50 (dalej: HPG).

³ Określenie to posłużyło Herbertowi za tytuł jednego ze szkiców poświęconych Vermeerowi – zob. idem, *Mistrz z Delft*, [w:] idem, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, opr. B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 60–73 (dalej: MD).

⁴ Liczne artykuły zawierające wnikliwe rozważania na temat sztuki w twórczości Herberta opublikowane zostały w pracy zbiorowej pt. *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, cz. I i II, Lublin 2006.

⁵ Wiadomości o Vermeerze i malarstwie holenderskim podano w oparciu o: A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. II, Kraków 1970, s. 128–149; W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 131–156; MD, s. 60–73.

⁶ W. Tomkiewicz, op. cit., s. 134.

ry 160 × 142 cm, a jeden z najmniejszych, *Koronczarka*, 24,5 × 21 cm. Kolory, którymi posługuje się Mistrz z Delft, są przeważnie jasne, o chłodnym odcieniu; malarz chętnie używał barwy niebieskiej i żółtej. Pierwszoplanową rolę w malarstwie Vermeera gra światło – jego źródło przeważnie znajduje się poza obrazem, pada z boku, oświetlając przedstawione na obrazach sytuacje. Tematyka scen nie jest wyjątkowa. Na obrazach widzimy: dziewczynę, która stojąc przy oknie, w zamyśleniu czyta list; kobietę jedną ręką uchylającą okno, drugą zaś trzymającą miedziany dzban; młodą niewiastę na jednym obrazie ważącą perły, w skupieniu oddającą się swej czynności, na innym natomiast płótnie przymierzającą sznur pereł; liczne malowidła przedstawiają kobiety w otoczeniu instrumentów muzycznych, takich jak klawesyn, flet, gitara. Niektóre z bohaterek Mistrza z Delft zwracają swe spojrzenie w naszą stronę, wydają się patrzeć na oglądającego obraz z zainteresowaniem nie mniejszym niż to, z jakim odbiorca przygląda się im. Większość postaci oddaje się jednak całkowicie wykonywanym czynnościom – tak jak czynią to mleczarka czy koronczarka. Co najbardziej przyciąga uwagę w obrazach Vermeera? Oprócz fascynującej gry barw i światła niezwykła jest właśnie owa zwyczajność tematyki oraz sposób ujęcia postaci. Niemal każda z nich obdarzona została przez malarza „atrybutem”: instrumentem, listem, dzbanem, garścią pereł. Na owych atrybutach skupia się uwaga nie tylko ich właścicieli; odnosi się wrażenie, że przedmioty, które otaczają ludzi przedstawionych na malowidłach, są niekiedy równie istotne jak sami bohaterowie płócien. W tym właśnie punkcie, jak się wydaje, spotyka się Mistrz z Delft z autorem *Pana Cogito*: w osobliwym przywiązaniu do rzeczy, które to przywiązanie wyraża się w drobiazgowym, precyzyjnym oddaniu każdego detalu na płótnie bądź też w uczynieniu z przedmiotów „bohaterów literackich”. W niedokończonym eseju *Mistrz z Delft* Herbert, opisując obraz *U kuplerki* Vermeera, wyznaje:

Ale zanim moje oko powędrowało w stronę dramatu, co wydaje się przecież naturalne [...], uwagę moją pochłonął znajdujący się na pierwszym planie stół przykryty wzorzystym dywanem. Zajmował on niemal połowę obrazu. Był jak mur, po którym pnie się zieleń i geometryczne czerwone i żółte kwiaty. Na szczycie tego muru leżał płaszcz podbity futrem, ciężki i czarny jak żałoba. (Dopiero znacznie później zrozumiałem, dlaczego Vermeer wznosi przed widzem te swoje barykady przedmiotów)⁷.

W *Mistrzu z Delft* próżno szukać rozwinięcia ostatniej myśli, wtrąconej niemal mimochodem, w nawiasie. Rozszerza ją i wyjaśnia, choć nie wprost, wiele innych pism Herberta.

⁷ MD, s. 71–72.

Zbigniew Herbert od początku swej poetyckiej drogi deklarował przywiązanie do świata rzeczy i tego, co konkretne⁸. „Pan Cogito nigdy nie ufał / sztukom wyobraźni / fortepian na szczycie Alp / grał mu fałszywe koncerty”⁹ – zwracał więc swoją uwagę na świat rzeczywisty. Opisywał często niepozorne i właściwie banalne rzeczy – stółek, krzesło, drewnianą kostkę, kamyk, pióro, atrament, lampę oraz wiele innych przedmiotów, które pojawiają się w wierszach, a także niewielkich objętościowo prozach poetyckich. Obiekty pomijane na co dzień stają się w poezji Herberta tym, o czym warto i należy pisać. Nobilitacja rzeczywistości przedmiotowej – tak można by określić jeden z celów, jakie przyświecają autorowi *Struny światła*. Ukłon w stronę świata może oczywiście przejawiać się w rzetelnym i konkretnym jego opisie, w próbach zrozumienia praw nim rządzących, rozważaniu możliwości poznania obiektów, które tworzą ziemską przestrzeń, jak też zgłębieniu Kantowskich rzeczy samych w sobie. Jednak tym, co chyba najpełniej charakteryzuje stosunek Herberta do rzeczywistości i niejednokrotnie określa sposób mówienia o niej, jest czułość¹⁰. To nastawienie do świata można zauważyć w wielu utworach poety, a wprost wyraża je *Epilog burzy* – ostatni tom wierszy wydany za życia autora *Pana Cogito*. W utworze zatytułowanym *Czułość* czytamy:

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam
czułości do kamieni do ptaków i ludzi

Z. Herbert, *Czułość*¹¹

Owa czułość obecna jest w twórczości Herberta bardzo wyraźnie. Towarzyszy opisom przedmiotów, ludzi, sytuacji; rzecz oczywista, nie we wszystkich utworach autora *Epilogu burzy*. W wielu jednak wierszach z łatwością daje się odnaleźć. Poeta zresztą uczciwie nas o tym informuje: „Nie dziwcie się że nie umiemy opisywać świata / tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu” (Z. Herbert, *Nigdy o tobie*¹²). Czułość jawi się jako nieodłączny składnik postawy wo-

⁸ Na temat „świata konkretnego” w twórczości Herberta zob. J. Bożyk, *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVI, 1990, s. 39–49; J. Kosturek, „Żeby tylko nie anioł...” *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010, s. 233–277; R. Sioma, *Uwagi o przedmiotach konkretnych w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wyslouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 149–164.

⁹ Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*, [w:] idem, *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1997, s. 25.

¹⁰ O czułości, empatii, kategorii współczucia w utworach Herberta zob. M. Drażyńska-Suchańska, *Empatia – emocje i styl*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy...*, op. cit., s. 279–304.

¹¹ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 74 (dalej: EB).

¹² HPG, s. 40.

bec świata (zarówno świata rzeczy, jak i tego, co żyje) – Herbert mówi o tym wprost w wypowiedzi *O czym jest ten wiersz i moja poezja...*: „poezja powinna uczyć, skromnie uczyć paru cnót, starych cnót. Takich jak odwaga, jak miłość sprawiedliwości, także czułość do świata”¹³. Jakkolwiek ryzykujemy, iż owa czułość „streści tragedię na romans kuchenny”¹⁴, to właśnie ona pozwala ujrzeć rzeczywistość z innej perspektywy¹⁵ i do owej rzeczywistości „dotrzeć” – w takim sensie, w jakim wyraża to esej *Labirynt nad morzem*: „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”¹⁶. Owa „droga” w poezji Herberta realizuje się poprzez próbę przeniknięcia przedmiotów, spojrzenia na nie z nowej perspektywy, nobilitację tego, co konkretne i bliskie zmysłowemu, ludzkiemu doświadczeniu, a także przez nadanie rzeczom rangi bohaterów literackich, poświęcenie im szczególnego miejsca w poezji; dzięki takim zabiegom niepozornym nawet przedmiotom zapewnione zostaje trwanie podobne do tego, które zapewnia... malarstwo holenderskie:

Zadawałem sobie pytanie, dlaczego właśnie w tym kraju przechowuje się ze szczególną pieczołowitością i niemal religijną atencją czepek prababki, kołyskę, surdut ze szkockiej wełny pradziadka, kołowrotek. Przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie¹⁷.

Sztuka opiewająca konkretność rzeczy będzie więc „potwierdzać istnienie” przedmiotów, umożliwiać im jego „przedłużenie”¹⁸. W wierszu *Życiorys* z tomu

¹³ Idem, *[O czym jest ten wiersz i moja poezja – wypowiedź w Budapeszcie...]*, [w:] *Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 182.

¹⁴ Idem, *Czułość*, [w:] EB, s. 74.

¹⁵ Por. N. Jakacka, *Współczucie dla Minotaura. Bezbronne jednostki ginące w żywiole silniejszego*, [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Lublin 2005, s. 20.

¹⁶ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 55.

¹⁷ Idem, *Delta*, [w:] idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 12 (dalej: MNW).

¹⁸ M. Śniedziewska, komentując rozmowę Zbigniewa Herberta z Renatą Gorceżyńską, tak pisze o zainteresowaniu poety przedmiotami z obrazów holenderskich mistrzów: „Można odnieść wrażenie, że najważniejszy staje się tu motyw trwania. Martwa natura, będąca pochwałą rzeczy, jest postrzegana jako świadectwo pokonania czasu i śmierci. Herbert bardzo dosłownie rozumie to życie rzeczy, tłumacząc, że przedstawiane na siedemnastowiecznych płótnach przedmioty można nadal oglądać w antykwariatach. Są stałym, niezmiennym punktem odniesienia, prawdziwym śladem tego, co nie tylko było, ale i nadal jest. Rzeczy portretowane przez malarzy martwych natur mają w sobie cząstkę wieczności, są – jak twierdzi Herbert – «duchami»” (M. Śniedziewska, *Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku*, [online], <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2494/1/Magdalena%20Sniedziewska,%20Polska%20literatura%20powojenna%20wobec%20malarstwa%20holenderskiego%20zlotego%20wieku.pdf> [dostęp: 18.11.2013]).

Hermes, pies i gwiazda czytamy: „poezja córką jest pamięci”¹⁹ – i jakkolwiek cytata ten odnosi się do pamięci o poległych (dalsze słowa utworu brzmią: „stoi na straży ciał w pustkowiu”), możemy, jak się wydaje, odnieść go także do ratowania przed zapomnieniem wszystkich ważnych dla Herberta kwestii. Poezja jest zatem gwarantem pamięci również o przedmiotach ważnych i bliskich człowiekowi. W takiej postawie wobec materialnego świata czułość okazywana rzeczom będzie realizować się chyba najlepiej. Czytamy więc o stołku:

W końcu nie można ukryć tej miłości
mały czworonóg na dębowych nogach
o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw [...]
szary osiołek najcierplwszy z osłów [...]
jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw
przychodzisz zawsze na wołanie oczu
nieruchomością wielką tłumacząc na migi
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy

Z. Herbert, *Stolek*²⁰

O tej „wierności rzeczy”, która „otwiera nam oczy”, pisał Herbert w *Strunie światła*, pierwszym zbiorze wierszy, wydanym w 1956 roku. Taka refleksja będzie towarzyszyła mu w jednym z ostatnich opublikowanych za życia tomów, mianowicie w *Elegii na odejście*. W wierszu *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, zamykającym opublikowany w 1991 roku zbiór, odnajdujemy długą pochwałę przedmiotów codziennego użytku, które obdarzono mianem „przyjaciół dzieciństwa”²¹. Rzeczy zapomniane, obecne już tylko we wspomnieniach, to „umiłowani druhowie”²², wierni towarzysze młodości. Dlaczego są tak ważne? Dla bohatera utworu lampa i pióro z atramentem to nie tylko użyteczne przedmioty, silnie zakorzenione w pamięci, choć odeszły „za ostatnią kataraktę czasu”²³. Zaslugują na tak daleko idące uznanie (które każe poświęcić im podniosłą elegię), ponieważ przedmioty, z którymi obcuje człowiek, są realną częścią jego życia, stają się dla niego swoiste i jedyne w swoim rodzaju; wyzbywając się związków z nimi, wyrzekamy się jednocześnie części siebie. One chronią przed pustką, która zagraża ludzkiej egzystencji, określonej w wierszu jako „złudna podróż na krawędzi nicości”²⁴. Przedmioty zasługują więc na to, by poświęcić im pełną czułości uwagę. Nie wiemy, czy podobne przekonanie mo-

¹⁹ Z. Herbert, *Życiorys*, [w:] HPG, s. 81.

²⁰ Idem, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 61.

²¹ Idem, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] idem, *Elegia na odejście*, Wrocław 1995, s. 47 (dalej: EO).

²² Ibidem, s. 49.

²³ Ibidem, s. 47.

²⁴ Ibidem, s. 52.

gło towarzyszyć Vermeerowi. Wystarczy jednak, że z łatwością można sobie wyobrazić następujący obraz Mistrza z Delft: „wypełniony” zmierzchem pokój, a w nim postać, która siedzi przed obłożonym książkami drewnianym biurkiem i z zapamiętaniem zanurza pióro w kałamarzu; scenę rozświetla ciepłe światło lampy naftowej stojącej na stole. Temat, jak się wydaje, jest zupełnie odpowiedni dla autora *Mleczarki*.

Powróćmy do twórczości Herberta. By jeszcze lepiej i dokładniej zrozumieć obecną w jego poezji „miłość konkretna” i rolę przedmiotów, należy paradoksalnie odejść (na chwilę przynajmniej) zarówno od jego wierszy, jak i od rzeczy rozumianych jako „wytwory rąk ludzkich” i poświęcić uwagę twórczości dramatycznej autora *Studium przedmiotu*. Słuchowisko *Rekonstrukcja poety* przynosi nam nieomal wykładnię Herbertowskiej poetyki oraz celów, jakie według twórcy *Pana Cogito* powinny poezji przyświecać. Bohaterami tekstu dramatycznego są głosy – Profesor, Homer, Elpenor, głos kobiety. Utwór rozpoczyna monolog Profesora, referującego stan badań nad autorstwem *Iliady* – eposu spisywanego przez różnych twórców, zwanych homerydami. Uczony, posiłkując się dowodami archeologicznymi, wskazuje na dwóch istniejących na pewno autorów: Anonima z Miletu i Anonima z Milo. Profesor – uosobienie rzeczowości oraz naukowego podejścia do literatury, objawiającego się już w samym sposobie mówienia o niej – ceni tylko pierwszego z nich, twórczość drugiego określa natomiast mianem „źródeł pisanych, ale bezwartościowych pod względem artystycznym”²⁵. Homerydę z Miletu chwali za „zupełny brak przesady w używaniu środków ekspresji”²⁶, „ład w uczuciach – ład w mowie”²⁷, „poetycką siłę wyobraźni”²⁸. W trakcie wykładu, podczas którego padają słowa: „nawet na okrucieństwa wojny patrzy okiem prawdziwego epika”²⁹, odzywa się w końcu głos samego Homera. Jak wynika z jego słów, jest on autorem zarówno wybitnych w oczach Profesora tekstów odnalezionych w Milecie, jak i tych pochodzących z Milo (które przez uczonego uznane są za „bezwartościowe”). Dwoistość i różnicowanie pism Homera jest wynikiem gwałtownej przemiany, która spowodowała nie tylko ewolucję w sposobie pisania, ale i całym odczuwaniem świata. Początkowo Homer (jako mieszkaniec Miletu) uznawał, iż u podstaw poezji leży „kolor, zapach, hałas. Wszystkie głosy życia”³⁰, rolą poety jest natomiast je „przekrzyczeć, zagłuszyć, odebrać im głos, połknąć go i potem wydobyć z siebie”³¹. Artysta jest wtedy „pełny jak świat”³², jego twórczość przemie-

²⁵ Idem, *Rekonstrukcja poety*, [w:] idem, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973 (dalej: RP), s. 234.

²⁶ Ibidem, s. 235.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 238.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 239.

nia się w krzyk wyrażający ludzki strach, cierpienie, emocje, nawet jeżeli posługuje się klasycznymi, wyważonymi środkami wyrazu. W taki właśnie sposób tworzy Homer opis „siódmej bitwy pod Troją”³³, będącej podniosłym

węzłem grubym ludzi, zelastwa i bogów,
Szczępionych z sobą w konwulsjach, z czerwonym kogutem na szczycie.
Opiewa przerażenie ten kogut, ten kogut, ten...³⁴.

Dalszego opisu bitwy nie poznamy, bowiem autor *Iliady* nagle traci wzrok. Pod wpływem tego zdarzenia zmienia się zupełnie jego sposób postrzegania rzeczywistości. Szukając ukojenia i rady, dociera do świątyni Zeusa Cudotwórcy na wyspie Milo. Tu rozpoczyna poznawanie świata od nowa. Mówi Homer:

Bardzo ostrożnie zacząłem badać świat. Wszystko, co dotychczas o nim wiedziałem, było nieprzydatne. Jak dekoracje z innej sztuki. Trzeba było poznawać na nowo, zaczynając nie od Troi, nie od Achillesa, ale od sandału, od sprzączki przy sandale, od kamyka potrąconego niedbale przy drodze³⁵.

Od takiego drobiazgowego, powolnego zdobywania wiedzy o rzeczach najbliższych zaczyna się prawdziwe odkrywanie rzeczywistości. Ograniczając się do badania przedmiotów, które nas otaczają, możemy obcować ze światem bezpośrednio nam danym, możliwym do empirycznego poznania. I chociaż tematyka sztuki, która będzie obrazowała takie badanie, może wydawać się banalna, zbyt zwyczajna i o mało „artystycznym” charakterze, ona jednak będzie dla Homera najbardziej wartościowa. Autor *Iliady*, budując na nowo swoje pojęcie o świecie, wyznaje:

To dopiero początek. Początek zawsze jest śmieszny. Siedzę na najniższym stopniu świątyni Zeusa Cudotwórcy i zachwalam mały palec, tamaryszek, kamyki. Nie mam ani uczniów, ani słuchaczy. Wszyscy stoją zapatrzeni jeszcze w wielki pożar epopei. Ale to już dogasa. Niedługo zostaną tylko osmalone ruiny, które zdobędzie trawa. Ja jestem trawa. Czasem myślę, że może uda mi się z nowych wierszy wyprowadzić nowych ludzi, którzy nie będą dodawali żelaza do żelaza, krzyku do krzyku, przerażenia do przerażenia. Można przecieć ziarno do ziarna, liść do liścia, wzruszenie do wzruszenia. I słowo do milczenia³⁶.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 240.

³⁵ Ibidem, s. 250.

³⁶ Ibidem, s. 251.

Homer zachwala zatem mały palec, kamyki, tamaryszek. Przyjrzyjmy się temu ostatniemu. Tamaryszek to obiekt przyrodniczy, pochodzący ze świata natury. Ta zaś, jak wiadomo, w twórczości autora *Struny światła* rzadko bywa bliska człowiekowi, a jej elementy „są po to by mówić: nikt cię nie pocieszy”³⁷. Jednak właśnie to niepozorne tamaryszkowe drzewko w wierszu stanowiącym fragment *Rekonstrukcji poety* staje się „pomostem do nieśmiertelności”³⁸ dla anonimowego, poległego w wojnie żołnierza. Herbert odwraca wzrok od „bohaterów zarzynanych / i bohaterów zarzynających”³⁹, od wojny postrzeganej jako „walenie się murów / zboże płonące / i przewrócone pagórki”⁴⁰. Zwraca się natomiast ku konkretnemu, bezimiennemu, umierającemu człowiekowi i niememu świadkowi jego śmierci – tamaryszkowi. Na pozór ten jeden poległy w obliczu wszystkich okrucieństw wojny jest jak kropla w morzu. Jednak jedynym sposobem uniknięcia sytuacji, w której owo morze zamienia się w naszej świadomości w zimną abstrakcję, jest dostrzeżenie tych właśnie pojedynczych kropeł. W ten sposób może się ziścić przywołana już wcześniej myśl pochodząca z innego utworu Herberta, która wyraża przekonanie, iż „poezja córką jest pamięci / stoi na straży ciał w pustkowiu”⁴¹. Nie znamy imienia żołnierza z wiersza *Tamaryszek* (tak samo, jak nie wiemy, kim była młeczarka Vermeera), ale pamięć o nim ocalała.

Sztuka opiewająca konkret, bliską nam rzeczywistość przedmiotową, z tej prostej nieraz rzeczywistości wyprowadzająca, by tak rzec, prawdziwą mądrość; twórczość, która „córką jest pamięci” – nie tylko o tych, którzy odeszli, ale i zapomnianych przedmiotach, dawnych wartościach. Wydaje się, że to są najważniejsze miejsca wspólne, w których spotykają się Herbert i Vermeer. Poeta i malarz posługują się (co oczywiste) zupełnie innymi środkami wyrazu, tworzą w różnych epokach, jednak widoczna jest pewna wspólnota. To przede wszystkim podobna wrażliwość w postrzeganiu świata i ludzi. Patrzanie na rzeczywistość z pełnym czułości zaangażowaniem. Wydobywanie na światło dzienne tego, co niby już zapomniane, nieważne, banalnie proste. Dostrzeganie tego, co niepozorne, mało znaczące i postawienie owego czegoś w centrum poetyckiego zainteresowania będzie również umożliwiało rodzaj „porozumienia” ze światem – porozumienia podobnego do tego, jakie nawiązywali właśnie holenderscy malarze, o których wspomina Herbert w szkicu *Cena sztuki*:

Dawni mistrzowie [...] wierzyli w sens swojej pracy, możliwość międzyludzkiego porozumienia. Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą

³⁷ Idem, *Pan Cogito*, Wrocław 1997, s. 89.

³⁸ Por. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 204.

³⁹ RP, s. 247.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Idem, *Życiorys*, [w:] HPG, s. 81.

powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia.

Niech pochwalona będzie ta naiwność⁴².

Na zakończenie niniejszych uwag warto sięgnąć do zbioru esejów *Martwa natura z wędzidłem*, z którego pochodzi powyższy cytat, bowiem można w nim odnaleźć potencjalną „kropkę nad i” dla rozważań o miejscach wspólnych autora *Studium przedmiotu* i twórcy *Mleczarki*. Apokryficzną prozę *List* poświęca Herbert tytułowemu listowi, którego autorem jest rzekomo Jan Vermeer, a adresatem – Antoni van Leeuwenhoek, „przyrodnik, którego zasługi w dziedzinie udoskonalania mikroskopu są powszechnie znane”⁴³. Na początku listu wspomniana zostaje wizyta, w czasie której naukowiec umożliwił artyście obejrzenie pod mikroskopem kropli wody, która wbrew oczekiwaniom malarza nie jest „czysta jak szkło”⁴⁴, lecz przeciwnie – „kłębią się w niej dziwne stwory”⁴⁵ porównane przez nadawcę do istot wypełniających fantastyczny świat obrazów Hieronima Boscha. Owo zdziwienie wywołuje reakcję van Leeuwenhoek’a, którą Vermeer opisuje następująco:

W czasie tej demonstracji śledziłeś badawczo i, jak mi się zdaje, z zadowoleniem moją konsternację. Było między nami milczenie. A potem powiedziałeś bardzo wolno i dobitnie: „Taka jest woda, mój drogi, taka a nie inna”. Pojąłem, co chciałeś przez to wyrazić: że my, artyści, utrwalamy pozory, życie cieni, kłamliwą powierzchnię świata, a nie mamy odwagi ani zdolności dotrzeć do istoty rzeczy. Jesteśmy, by tak rzec, rzemieślnikami pracującymi w materii złudy, gdy Ty i Tobie podobni – jesteście mistrzami prawdy⁴⁶.

Artysta jest rzekomo tym, który powtarza złudny świat cieni, „utrwała pozory”. Byłby więc osobą uwięzioną w platońskiej grocie – z tą tylko różnicą, że ponad jaskinią znajdowałyby się nie abstrakcyjne idee, ale nauka, która zdaniem van Leeuwenhoek’a i jemu podobnych mogłaby „wyprowadzić ludzi z labiryntu zabobonu i przypadku”⁴⁷, a w zamian za to „dać wiedzę pewną i jasną, jedyną [...] obronę przed lękiem i niepokojem”⁴⁸. Autor listu wyraża jednak swój sceptycyzm wobec dokonań naukowca, zauważając, iż „z każdym nowym odkryciem otwiera się nowa otchłań. Jesteśmy coraz bardziej samotni w tajemniczej pustce wszechświata”⁴⁹, cała zaś wypowiedź adresowana do przyrodnika zakończona jest następującym rozważaniem:

⁴² Idem, *Cena sztuki*, [w:] MNW, s. 37.

⁴³ Idem, *List*, [w:] MNW, s. 133.

⁴⁴ Ibidem, s. 134.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 144–145.

⁴⁷ Ibidem, s. 136.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

Zarzucisz mi zapewne, że nasza sztuka nie rozwiązuje żadnej zagadki przyrody. Naszym zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadomienie ich sobie, pochylenie głowy przed nimi, a także przygotowanie oczu na nieustanny zachwyt i zdziwienie. [...]

Jeśli dobrze rozumiem moje zadanie, polega ono na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, dlatego ja i moi cechowi bracia powtarzamy nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi – cały ten kramarski kosmos, bo w nim tylko czujemy się bezpieczni i szczęśliwi.

Nasze drogi rozchodzą się. Wiem, że nie zdołam Ciebie przekonać i że nie zarzucisz szlifowania soczewek ani wznoszenia swojej wieży Babel. Pozwól jednak, że i my będziemy uprawiali nasz archaiczny proceder, że będziemy mówili światu słowa pojednania, mówili o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości⁵⁰.

Powtarzanie rzeczy w sztuce, ich utrwalanie i opisywanie będzie więc procederem nie tylko „archaicznym”, ale i ważnym: poezja opiewająca konkret, przedmioty (budujące ziemską rzeczywistość, umożliwiające człowiekowi identyfikację w świecie, współtworzące jego tożsamość) to „słowa pojednania”, wyraz wdzięczności skierowany do świata – „kramarskiego kosmosu”, w którym człowiek żyje i może czuć się „bezpieczny i szczęśliwy”. We wspomnianej już wcześniej *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* czytamy o tym, by:

ocalić
rzec
jedną
małą
ciepłą
wierną

tak aby ona trwała dalej
a my w niej jak w muszli

Z. Herbert, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*⁵¹

Okazuje się, że to właśnie ów zwyczajny, codzienny „kramarski kosmos” małych, wiernych rzeczy chroni przed „tajemniczą pustką wszechświata” i samotnością, na którą skazany jest człowiek.

Wspólne zadanie poety i malarza polega na „godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością” taką, jaka ona jest. Ten „archaiczny proceder” jest w swym anachronizmie uniwersalny i doniosły – niezależnie od tego, czy uprawia go żyjący w XVII wieku malarz Jan Vermeer, czy dwudziestowieczny poeta Zbigniew Herbert.

⁵⁰ Ibidem, s. 137.

⁵¹ EO, s. 51.

*DIVERSE UNIVERSE. A FEW THOUGHTS ON OBJECTS
IN HERBERT'S AND VERMEER'S WORKS*

ABSTRACT

The most important question raised by this article is: why is Vermeer so important for Zbigniew Herbert?

The first part of the article is devoted to Dutch painters – especially to Johannes Vermeer, his works and the themes of his painting (simple, domestic scenes which show people and the objects surrounding them).

The second part focuses on objects as presented in Zbigniew Herbert's poetry. Objects (for example chairs, stools, pens, lamps) from daily human life are so important, because they "anchor" men in the world, contributing to their identity, accompanying them in their everyday life and creating this life. An object plays the role of a memory "carrier," and it enables contact with the past, one's memories, and other people.

We can say that Herbert and Vermeer had a similar sensitivity for objects; both the poet and the painter tried to "prolong e the existence" of the object in their works.

KEY WORDS

Herbert, Vermeer, poetry, painting, things

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA – ZBIGNIEW HERBERT

1. *Elegia na odejście*, Wrocław 1995.
2. *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
3. *Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
4. *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
5. *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
6. *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
7. „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, opr. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
8. *Pan Cogito*, Wrocław 1997.
9. *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1997.
10. *Rekonstrukcja poety*, [w:] idem, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973.
11. *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997.
12. *Struna światła*, Wrocław 1994.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bochnak A., *Historia sztuki nowożytnej*, t. II, Kraków 1970.
2. Bożyk J., *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” seria XLVI, 1990.

3. Drażyńska-Suchańska M., *Empatia – emocje i styl*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010.
4. Guderian-Czaplińska E., Kalemba-Kasprzak E., *Teatr poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
5. Jakacka N., *Współzucie dla Minotaura. Bezbronne jednostki ginące w żywiole silniejszego*, [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Lublin 2005.
6. Kosturek J., „*Żeby tylko nie anioł...*” *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010.
7. Sioma R., *Uwagi o przedmiotach konkretnych w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.
8. M. Śniedziewska, *Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku*, [online], [https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2494/1/Magdalena %20Sniedziewska,%20Polska%20literatura%20powojenna%20wobec%20malarstwa%20holenderskiego%20zlotego%20wieku.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2494/1/Magdalena%20Sniedziewska,%20Polska%20literatura%20powojenna%20wobec%20malarstwa%20holenderskiego%20zlotego%20wieku.pdf) [dostęp: 18.11.2013].
9. Tomkiewicz W., *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971.
10. *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, cz. I i II, Lublin 2006.