

COGITO I DUBITO

KAROL HRYNIEWICZ

COGITO I DUBITO

DYSKURS ESTETYCZNY W POEZJI
ZBIGNIEWA HERBERTA I TADEUSZA RÓŻEWICZA



Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk
Kraków 2014

BIBLIOTEKA PANA COGITO
pod redakcją J.M. Ruszara

Karol Hryniewicz

Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza
Praca doktorska. Wydział Polonistyki. Uniwersytet Warszawski, AD 2013

PROMOTOR

prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz

RECENZENCI

prof. dr hab. Wojciech Ligęza
dr hab. prof. uw Tomasz Wójcik

REDAKCJA JĘZYKOWA I ADIUSTACJA TEKSTU

Magdalena Kolanko

PROJEKT OKŁADKI

Marek Górny

NA OKŁADCE

Fernand Léger, *Grand tournesol (La Fleur polychrome)*, 1952
Musée des beaux-arts de Montréal, fot. Jean Gagnon

SKŁAD I ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Anna Papiernik

INDEKS

Lucyna Sterczewska

PUBLIKACJA DOFINANSOWANA PRZEZ

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
i afiliowana przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

WYDAWNICTWO JMR TRANS-ATLANTYK

Kraków 2014

ISBN 978-83-935061-3-2

Rodzicom

Spis treści

Wykaz skrótów	9
Wprowadzenie	15
Przygoda rozumu	17
Między rozumem a estetyką	25
Parergon i porządek dyskursu	32
Epifania i doświadczenie rzeczywistości	41
Herbert i Różewicz – ku źródłom estetycznej wrażliwości	47
Dwóch z pokolenia	49
W stronę wartości	60
Trudne piękno – Herbertowska kallistyka	79
„Potęga smaku” – smak wolności.	
Zbigniewa Herberta teoria działania estetycznego	90
Smak – etyczna synestezja Herberta	103
Kultura estetyczna – projekt nowożytnej paidei: Schiller i Herbert	116
„Najpiękniejszy jest przedmiot którego nie ma” – o estetycznej funkcjonalizacji kategorii braku	136
„Nowe piękno” Tadeusza Różewicza	153
Sporne piękno – genealogia przemian i aktualność konsekwencji	167

Wykaz stosowanych skrótów

Tadeusz Różewicz

LIRYKA:

- NIE – *Niepokój. Wiersze z lat 1945–1946* [1947]
CZR – *Czerwona rękawiczka* [1948]
U – *Uśmiechy* [1945–2000]
PP – *Pięć poematów* [1950]
CZKI – *Czas który idzie* [1951]
WIO – *Wiersze i obrazy* [1952]
RÓ – *Równina* [1954]
SK – *Srebrny kłos* [1955]
PO – *Poemat otwarty* [1956]
F – *Formy* [1958]
RZK – *Rozmowa z księciem* [1960]
ZR – *Zielona róża* [1961]
GA – *Głos anonima* [1961]
NWPP – *Nic w płaszczu Prospera* [1963]
TT – *Twarz trzecia* [1968]
Z – *Złowiony* [1963–1969]
RE – *Regio* [1969]
BT – *Bez tytułu* [1971–1976]
D – *Duszyczka* [1977]
OT – *Opowiadania traumatyczne* [1979]
NPPIWŚ – *Na powierzchni poematu i w środku* [1983]

Detronizacja piękna oraz inne wartości – estetyczne rewaloryzacje ostatniego stulecia	207
Sztuka i awangardowe transgresje	208
Antysztuka – od neoawangardy do transawangardy	219
„Koniec sztuki” i postsztuka	235
Antyestetyzm, intelektualizm, forma – Różewicz a dziedzictwo awangardy	243
„Śmietnik mam za oknem mojej «pracowni»” – Różewicza formy osławiania brzydoty i „znieważania piękna”	249
„O wielka ciszo mięsa ludzkiego” – łowy „złowionego”	270
Herbert wobec sztuki	287
Pan Cogito a sztuka współczesna i kultura masowa	287
„Wobec arcydzieła...” – sytuacja estetyczna według Herberta	295
Funkcje sztuki i powołanie twórcy	302
Rezultat	313
Bibliografia	331
Indeks osobowy	351
Rada Naukowa	365

P – *Płaskorzeźba* [1991]
ZF – *zawsze fragment* [1996]
ZFR – *zawsze fragment. Recycling* [1998]
NP – *nożyk profesora* [2001]
SZS – *szara strefa* [2002]
W – *Wyjście* [2004]
CZTŻWŚ – *Cóż z tego że we śnie* [2006]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w:

T. Różewicz, *Utwory zebrane*:

PI – *Poezja 1*, Wrocław 2005.
PII – *Poezja 2*, Wrocław 2006.
PIII – *Poezja 3*, Wrocław 2006.
PIV – *Poezja 4*, Wrocław 2006.
KKWW – *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008.

PROZA:

PRI – Tadeusz Różewicz, *Proza 1*, Wrocław 2003.
PRII – Tadeusz Różewicz, *Proza 2*, Wrocław 2004.
PRIII – Tadeusz Różewicz, *Proza 3*, Wrocław 2005.

TOMY SYLWICZNE:

NSB – *Nasz Starszy Brat*, oprac. T. Różewicz, Wrocław 2004.

TEKSTY ROZPROSZONE:

MA – *Margines, ale...*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2010.

WYWIADY:

JTK – Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.
WS – *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*,
oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.

KORESPONDENCJA:

TRJN – *Tadeusz Różewicz. Zofia i Jerzy Nowosielscy. Korespondencja*, oprac. K. Czerni, Kraków 2009.

Zbigniew Herbert

LIRYKA:

- sś – *Struna światła* [1956]
- HPG – *Hermes, pies i gwiazda* [1957]
- SP – *Studium przedmiotu* [1961]
- N – *Napis* [1969]
- PC – *Pan Cogito* [1974]
- ROM – *Raport z obłąkanego Miasta* [1983]
- ENO – *Elegia na odejście* [1990]
- R – *Rovigo* [1992]
- EB – *Epilog burzy* [1998]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w:

Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

- UR – *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.

ESEJE, PROZA, ARCHIWALIA:

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964.
- MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
- LNМ – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
- WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
- AZH – Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej (Sygnatury według: *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008).

WYWIADY:

- WYW – *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.

KORESPONDENCJA:

- ZHHE – *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.
- ZHJZ – *Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja*, red. P. Kądziała, Warszawa 2002.
- ZHJT – *Zbigniew Herbert – Jerzy Turowicz. Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Kraków 2005.
- ZHSB – *Zbigniew Herbert – Stanisław Barańczak. Korespondencja (1972–1996)*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2005.
- ZHCM – *Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006.
- KZ – *Herbert i „Kochane Zwierzątka”. Listy Zbigniewa Herberta do Przyjaciół Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*, oprac. M. Czajkowska, Warszawa 2006.
- KR – *Zbigniew Herbert. Korespondencja rodzinna*, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Lublin 2008.
- ZHHM – *Zbigniew Herbert, Listy do Muzy* [Haliny Misiołek], Gdynia 2000.

Wprowadzenie

Pomija się natomiast i traktuje jako obojętne samo rozpoczynanie jako takie, uważając je za coś subiektywnego w sensie przypadkowego sposobu rozpoczynania wykładu; tym samym uważa się także potrzebę pytania: od czego należy zacząć? za nieważną w porównaniu z potrzebą zasady...¹

G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*

Nie bez powodu w swojej *Nauce logiki*, pisząc o „początku” w filozofii oraz w filozofowaniu, atakuje Hegel tych wszystkich, którzy „jak wystrzałem z pistoletu zaczynają od swojego wewnętrznego objawienia, od wiary, intelektualnego oglądu itd. i uważają się za wyższych ponad wszelką metodę i logikę”². O ile początek nie ma być czymś kontyngentnym, jak pisze berliński filozof, „czymś dowolnym i tylko chwilowo przyjętym, ani czymś, co zjawia się przypadkowo i zostaje tylko w wyniku nalegań przyjęte jako przesłanka”³, o tyle musi on być „czymś, co zostało określone przez naturę samej rzeczy i treści”⁴. Trudno odmówić racji takiej konkluzji, lecz co z niej wynika?

Martin Heidegger w wygłoszonym 24 lutego 1957 roku w Todtnau-bergu odczycie, który stanowił podsumowanie pierwszego semestru prowadzonego przez niego seminarium poświęconego Hegłowskiej *Nauce logiki*, przeprowadza egzegezę przytoczonych powyżej fragmentów pierwszej księgi wspomnianego dzieła. Autor *Bycia i czasu*, podążając tropem wyводу berlińskiego filozofa, zaznacza, że skoro początek nie jest ani czymś bezpośrednim, ani zapośredniczonym (ma naturę spekulatywną), to „początek jest rezultatem”⁵. Następnie zgodnie ze

¹ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, Warszawa 1967, s. 69–70.

² Tamże, s. 70.

³ Tamże, s. 78.

⁴ Tamże.

⁵ M. Heidegger, *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki* [w:] tenże, *Identyczność i różnica*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2010, s. 113.

swoim zamiłowaniem do etymologii Heidegger odsyła do znaczenia *resultare*, a więc początek zyskuje status „odprysku”, „[...] będzie odrzutem z doprowadzonego do końca dialektycznego ruchu myślenia myślącego siebie. Doprowadzenie tego ruchu do końca, idea absolutna, jest zamkniętą, rozwiniętą całością, pełnią bycia. Odrzut z tej pełni wydobywa pustkę bycia”⁶. Wobec tego nie dziwi już stwierdzenie Hegła, które ekstrapolować możemy na całość aktywności myślowej w nauce, a mianowicie, że „ruch naprzód jest **cofaniem się do podstawy**, do tego, co **pierwotne i prawdziwe**, od czego zależy i przez co w istocie rzeczy wytworzone zostało to, co przyjęto jako początek”⁷. Upraszczając i przekładając ową myśl na język obrazowy, powiedzieć można: aby wybiec myślą w przód oraz objąć jej refleksją nowy obszar, należy się cofnąć i zadbać o odpowiedni dystans, który pozwoli na właściwy, umożliwiający osiągnięcie zamierzonego rezultatu rozbieg⁸.

Zamyśl tej pracy, chociaż sprzyja syntetyzującemu ujęciu, polega – po pierwsze – na próbie przedstawienia teoretycznych podstaw, pozwalających dostrzec w estetyce filozoficznej i jej dyskursie jedną z ciekawszych i płodnych badawczo perspektyw i umożliwiających refleksję nad aktualną kondycją rzeczywistości, której dyspersyjne doświadczenie zogniskowane bywa w stanowiących jej trop wytworach sztuki. Po drugie, podjęte rozważania wskazać mają na możliwość, zasadność oraz heurystyczną wartość poszukiwania i rekonstruowania elementów dyskursu estetycznego jako symptomatycznego świadectwa postawy przyjętej wobec fenomenu konsumującej zdobycze modernizmu

⁶ Tamże. Heidegger dopuszcza również odwrócenie twierdzenia spekulatywnego o początku, które brzmiałoby wówczas: „Rezultat jest początkiem” (tamże, s. 115).

⁷ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, dz. cyt., s. 76.

⁸ Rzecz jasna nie sposób równać się z karkołomną ambicją Hegła (i na szczęście w późnonowoczesnym świecie nie ma takiej potrzeby), by treść wywodu była „przedstawieniem Boga takim, jakim on jest w swojej wiecznej istocie przed stworzeniem przyrody i skończonego ducha” (G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, dz. cyt., s. 43). Nietrudno zauważyć, że użyte w tym zdaniu przez filozofa pojęcia zostały w wieku XX po wielokroć zdekonstruowane i postawione w stan oskarżenia. „Bóg”, „istota” (mówiąc szerzej, wszelki *hypokeimenon*) stały się bardziej wątpliwe niż kiedykolwiek i nie uniknęły – by posłużyć się pojęciem Marquarda – „procesu trybunalizacji”. Warto też przypomnieć, że w Hegłowskiej *Nauce logiki* słowo „nauka” konotuje przestrzeń sensów zarezerwowanych wcześniej dla pojęcia „metafizyka”. Genealogia tej transpozycji znaczeń sięga bezpośrednio przynajmniej do Fichteńskiej *Wissenschaftslehre*.

rzeczywistości i przedstawionej w języku poetyckim dwóch czołowych współczesnych poetów: Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza.

Oba wspomniane cele, ze względu m.in. na nieostrość pojęć, na których znaczeniu zostały ufundowane, wymagają dokładniejszego omówienia. Jego wartość oraz wiarygodność zależy zarówno od dokonanych rozstrzygnięć i przytoczonych argumentów, jak również od **porządku dyskursu**, w którym zostaną one osadzone.

Wprowadzenie to, by uczynić zadość przytoczonemu wskazaniu Hegła, winno w możliwie najkrótszej formie zdać sprawę z kluczowych momentów drogi, jaką przebył *logos*, nim możliwe się stało powstanie „mitu estetyczności” (I. Lorenc), swoistego atraktora dla poszczególnych władz rozumu. Następnie przedstawić należy przyjęte w tej pracy rozumienie dyskursu estetycznego jako narzędzia interpretacyjnego oraz jego parergonalną funkcję względem prób opisu doświadczeń późnej nowoczesności, by wreszcie w trzecim kroku wskazać na adekwatność owego dyskursu – jako jednego z „literaturoznawczych dyskursów możliwych” (D. Ulicka) – do opisu oraz analizy wyłaniających się z liryki Herberta i Różewicza dwóch postaw względem przemian nowoczesności.

Przygoda rozumu

Dawno, dawno... tzn. ponad dwa i pół tysiąca lat temu rozum wraz z wiedzą stworzyli spółkę *joint venture*, tym samym zwiększyli swój kapitał, a dzięki efektowi synergii zminimalizowali ryzyko rynkowe i zdystansowali (gnostyczną) konkurencję. W radzie nadzorczej przez bezprecedensowo długi czas zasiadała prawda. Spółka przeszła kilka restrukturyzacji i w wieku XVIII święciła swoje sukcesy: cieszyła się globalnym zasięgiem, popyt na oferowane przez nią towary oraz usługi zwiększał się nieustannie, a wartość akcji rosła. Po zmianie koniunktury – w dobie globalnego kryzysu oraz w cieniu nowej teorii – wiele się zmieniło. Prawda pożegnała się z zajmowaną dotychczas pozycją, a wzbierająca wzajemna nieufność głównych akcjonariuszy spółki pozwoliła przeciwnikom na formułowanie oskarżeń o stosowanie technik monopolistycznych, niejasne związki z władzą i Kościołem oraz inne liczne nadużycia. Wszyscy, którzy zainwestowali zbyt wiele i stracili

na załamaniu się kursu akcji owej spółki, szukać mogą powierników wśród poetów. Z dziejami owej instytucji łączy ich m.in. osoba jednego z prezesów jej zarządu – Platona⁹. Wśród ich „niewczesnych rozważań” znaleźć możemy takie oto symptomatyczne frazy:

cogito i dubito w jednym
stoją domku
pan cogito na górze
pan dubito na dole

doświadczeni życiem
zamieniają role
pan dubito na górze
pan cogito w dole

(*Wiedza*, w, P1V 283)

zdradzi nas wszechświat astronomia
rachunek gwiazd i mądrość traw
i twoja wielkość zbyt ogromna
i mój bezradny Marku płacz

(*Do Marka Aurelego*, s. 26)

Czas teraz – w zmienionym nieco tonie, tzn. przy pomocy innego dyskursu – zastanowić się, jak doszło do tego, że rozum wraz z wiedzą znaleźli się pod pręgierzem podejrzeń, spod którego nie mogą się wydobyć, oraz jaką rolę w tym procesie odegrała zmiana statusu ontologicznego prawdy i uhistorycznienie jej pojęcia.

Stwierdzenie, że rozum w wieku XX postawiony został w stan oskarżenia, wydaje się aż nazbyt oczywiste, warto jednak poza pytaniem o przyczyny obecnego stanu rzeczy zastanowić się nad warunkami jego zaistnienia oraz konsekwencjami, jakie z sobą niesie. Czy rzeczywiście zostaliśmy oszukani przez rozum? Oskarżenie staje się

⁹ Czytając ten napisany z przymrużeniem oka *passus*, warto pamiętać o przypominanych przez Welscha przestrożkach dotyczących dominacji dyskursu ekonomicznego, jakie w swych tekstach zawarł Lyotard: „Ekonomiczny typ dyskursu zmierza do absolutnej hegemonii. [...] Dyskursu ekonomicznego wcale nie charakteryzuje prymat zagadnień ekonomicznych, lecz rozpatrywanie zagadnień wszelkiego rodzaju wedle ekonomicznego wzorca. Chodzi w nim jedynie o możliwie najbardziej wydajną – czyli oszczędzającą czas – wymianę informacji” (W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 330; zob. również: J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, przeł. B. Banasiak, Kraków 2010, s. 202–211).

możliwe wówczas, gdy zachodzi uzasadnione podejrzenie, że podsądny przekroczył prawo, nie wywiązując się na przykład z powziętego wobec poszkodowanego zobowiązania czy umowy. Problem jednak w tym, że instancją prawodawczą w czasie, do którego odnosi się roszczenie, był sam (wymancypowany już) rozum...

Logos czy *nous* obecne w przestrzeni refleksji filozoficznej od samego jej zarania pojmowane były jako coś zróżnicowanego. Heterogeniczność ta rozciąga się od ujęcia Heraklitejskiej prazasady¹⁰, Platońsko-Arystotelesowskiej wiązki dianoetycznych dyspozycji, poprzez rozróżnienie na rozum czynny i bierny, nowożytną triadę: rozumu, intelektu i władzy sądenia, aż po Hegłowski rozum absolutny. Ich historię wpisać można w ramy opowieści o stopniowym, acz niezwykle konsekwentnym procesie, w którym olbrzymia siła odśrodkowa samodoskonającego się, samokrytycznego, wykrywającego w swym pojęciu dialektyczne napięcie rozumu wyrzuciła go z centrum, dokonała normatywnej neutralizacji i pozbawiła substancjalnego charakteru, jaki mu niegdyś – zanim stał się pojmowanym funkcjonalnie epifenomenem – przysługiwał.

Zasadniczym problemem filozofii przednowożytnej było pytanie o świat i jego strukturę pojmowane jako przedmiot prawdziwego poznania. Tak więc w klasycznej metafizyce inteligibilność całości zagwarantowana być miała przez zwrócenie się ku temu, co posiadając szczególny status ontologiczny, samo jest inteligibilne i władne rozciągnąć tę cechę na resztę bytu¹¹. Bez względu na to, czy odpowiedzialnymi za inteligibilność struktur świata były Absolut, *Logos* czy Obiektywny Rozum, przyjmowano, że mogą one być uznane za miarę i kryterium dobra, prawdy oraz innych podstawowych pojęć transcendentálnych. Obiektywne, substancjalne teorie rozumu, charakteryzujące się metafizyczno-religijnym rozumieniem racjonalności – *nota bene* z nieodłącznym pierwiastkiem normatywności – dążyły do ujawnienia fundamentalnej struktury bytu, która obejmując również człowieka, wskazywałaby na

¹⁰ Znaczący i obrosły komentarzami Heraklitejski fragment 41. w tłumaczeniu Giovanniego Reale brzmi: „Istnieje jedna tylko mądrość: uznać rozum, który wszystkim rządzi, wszystko przenikając” (G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 2005, s. 100; zob. również polskie tłumaczenie i komentarz do odnośnego fragmentu [w:] G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przedsokratejska*, przeł. J. Lang, Warszawa–Poznań 1999, s. 204–205).

¹¹ H. Schnädelbach, *Próba rehabilitacji „animal rationale”*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 129.

cele i zarysowywała granice dla możliwości działania służącego ich osiągnięciu. Rozum dawał więc człowiekowi przednowożytnego świata możliwość odnalezienia tego, co prawdziwe w przestrzeni obiektywności, a jego treści (idee transcendentalne) miały nie tylko odzwierciedlać naturę rzeczy, ale również wskazywać właściwy sposób życia.

U progu nowożytności, na przełomie XVI i XVII stulecia, opisany stan rzeczy uległ znacznym przeobrażeniom. Zmianę tę w trafny i syntetyczny sposób określił Aleksander Koyré. Polegać ona miała na przejściu od *scientia contemplativa* do *scientia activa et operativa*¹². Innymi słowy, otaczający świat przestał być dla człowieka jedynie przedmiotem kontemplacji, którego porządek można podziwiać i opisywać, lecz stał się przestrzenią, którą można zmieniać, zawłaszczać i nad którą można panować¹³. Średniowieczna rzeczywistość – wraz ze swoją uporządkowaną wedle stosunków podległości strukturą, która odzwierciedlać miała hierarchię wartości obecną w skończonym kosmosie – ustąpiła miejsca nieskończonemu i nieuporządkowanemu wedle panujących dotąd zasad wszechświatowi. Już nie przedwiecznemu logosowi czy osobowo pojętemu absolutowi, lecz abstrakcyjnym prawom przyznana została odpowiedzialność za scalenie wszystkich składników uniwersum i uczynienie go – jako całości – poznawalnym. Dzięki zsekularyzowanej świadomości proces transgresji rozumu

¹² Zob. A. Koyré, *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 1998.

¹³ Obowiązująca wcześniej Arystotelesowska koncepcja przestrzeni przyznawała jej charakter ilościowy. „Ilością» nazywa się to, co jest podzielne na dwie lub więcej części, z których każda jest z natury jedną i określoną rzeczą» (Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak [w:] tenże, *Dziela wszystkie*, t. II, przeł. K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 1990, s. 700, 1020 a). Jest to o tyle istotne, że nieskończoność – *nota bene* w *Fizyce* Arystoteles przyznaje jej charakter potencjalności – „nie może mieć części i nie może być podzielna” (Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak [w:] tenże, *Dziela wszystkie*, t. II, dz. cyt., s. 73, 204 a). Z kolei odnosząc się do atomistycznych koncepcji istnienia nieskończonej ilości światów, Stagiryta napisze: „[...] jeśli przestrzeń zewnętrzna jest nieskończona, to również i ilość ciał jest nieskończona, a także i ilość światów; dlaczego przeto ciało miałoby być raczej w tej części przestrzeni, a nie w innej? Skoro zatem masa ciała znajduje się gdzieś, musi być wszędzie. Wobec tego, jeżeli próżnia i miejsca są nieskończone, to musi również i ciało być nieskończone; albowiem w dziedzinie rzeczy nieskończonych między «móc być» a «być» nie ma żadnej różnicy” (Arystoteles, *Fizyka*, dz. cyt., s. 72, 203 b).

obiektywnego ku wszelkiej subiektywności zaczął nabierać tempa. Należało zdekonstruować obiektywne treści rozumu i dokonać de-substancjalizacji podstawowych pojęć używanych w dotychczasowej refleksji.

Za prefigurację wspomnianych przemian uznać można wystąpienia dwóch znamienitych filozofów owego czasu: Franciszka Bacona oraz Kartezjusza. Obaj cierpieli na „obsesję metody”, która doprowadzić miała człowieka do poznania przyrody i zapanowania nad nią dzięki zdobytej wiedzy oraz wynalazkom technicznym. Bez względu na to, czy – jak u Bacona – chodziło o uświadomienie sobie i, o ile to możliwe, wyzbycie się wszelkich złudzeń ludzkiego umysłu (teoria idoli) oraz zaostrenie procedur służących eksperymentalnemu poznawaniu przyrody (indukcja eliminacyjna), czy – jak w przypadku Kartezjusza – celem było metodyczne zakwestionowanie dotychczasowej wiedzy o świecie i rozpoczęcie budowania gmachu ludzkiego poznania od podstaw, filozofowie ci przyczynili się do przekształcenia metafizyki z nauki o zasadach bytu w naukę o zasadach poznania. Kartezjusz, kwestionując dotychczasowy porządek wiedzy o świecie, sprowadza jego obiektywność do kruchej subiektywności myślącego podmiotu. Jednakże więź tego, co subiektywne, z tym, co obiektywne, nie zostaje na trwałe przerwana – zapośredniczającą funkcję pełnią idee wrodzone. Zwrócenie się ku instrumentalnym i epistemicznym funkcjom rozumu jest niezwykle istotne. Staje się on zdolnością do kontrolowanego, praktycznego wykorzystania zjawisk przyrodniczych za pomocą metod technicznych i eksperymentalnych, a równocześnie pozostając władzą poznawczą określaną przez sposób zdobywania wiedzy oraz jej rodzaj, otwiera drogę dla metody krytycznej. W momencie, gdy paradygmat myślenia empirystycznego zdobywa przewagę nad myśleniem metafizycznym¹⁴, człowiek zaczyna postrzegać siebie jako uwarunkowaną historycznie oraz społecznie istotę biologiczną, która nie potrzebuje silnych gwarancji metafizycznych. Ta symptomatyczna potrzeba „myślenia na własny rachunek” i chęć wyemancypowania się od narzuconych z góry struktur oraz norm zakreśla moment, w którym rozum subiektywny zdobywa przewagę nad rozumem obiektywnym. Kant określi to jako

¹⁴ Istotna z tej perspektywy wydaje się przeprowadzona przez Johna Locke’a krytyka idei wrodzonych.

„wyjście człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy”¹⁵, a niepełnoletność owa to „niezdolność człowieka do posługiwania się swym własnym rozumem, bez obcego kierownictwa”¹⁶. Kantowski postulat, by na nowo przemyśleć myślenie, zdać sobie sprawę z warunków możliwości poznania naukowego, a więc wskazać na autoreferencyjną i krytyczną funkcję rozumu, umożliwił dostrzeżenie w nim (ale również w jego ograniczeniach) podstaw ludzkiej wolności.

Wspomniane przemiany sprawiły, że – mocno upraszczając – możemy mówić przynajmniej o dwojakiego rodzaju dziedzictwie oświeceniowej świadomości. Po pierwsze, o panlogizmie Hegla, który ze swej natury staje się projektem zamkniętym, przyznającym po długim poszukiwaniu rozpoznającemu siebie w świecie rozumowi centralny status i miano absolutnego¹⁷. Po drugie, o całej rozgałęzionej i rozgałęziającej się rodzinie teorii oraz poglądów, które wyłaniać się zaczęły wraz z analizami dialektycznej struktury samego oświecenia. Cechę wspólną stanowiła w ich przypadku chęć odmitologizowania samego rozumu, wyparcia go z centrum, a następnie wskazania, że jako taki może być sprowadzony do roli instrumentu tego, co pozaracjonalne¹⁸ – staje się rozumem funkcjonalnym.

¹⁵ I. Kant, *Co to jest oświecenie*, przeł. A. Landman [w:] tenże, *Przypuszczalny początek ludzkiej historii i inne pisma historyzoficzne*, przeł. M. Żelazny, I. Krońska, A. Landman, Toruń 1995, s. 53.

¹⁶ Tamże. Warto nadmienić, że kluczowa kwestia rozważana w Kantowskim tekście stanowi dla M. Foucaulta jeden z paradygmatycznych, inicjujących współczesne dociekania momentów, w którym pada pytanie o „czystą aktualność” oraz o to, „jaką różnicę wprowadza dzisiaj w stosunku do wczoraj” (zob. M. Foucault, *Czym jest Oświecenie* [w:] tenże, *Filozofia, historia, polityka*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 276–293).

¹⁷ Warto przypomnieć charakterystyczny fragment Hegłowskiego wywodu: „Istniejąca sama w sobie i dla siebie prawda, którą jest rozum, jest prostą **tożsamością podmiotowości** pojęcia oraz jego **obiektywności** i ogólności. [...] Samowiedza jako pewność tego, że jej określenia są w tym samym stopniu przedmiotowe, stanowiąc określenia istoty rzeczy, w jakim są jej własnymi myślami, jest rozumem, który jako ta tożsamość jest nie tylko absolutną **substancją**, ale i **prawdą** jako wiedza” (G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. S.F. Nowicki, Warszawa 1990, s. 451–452).

¹⁸ Można wyliczyć całe grono woluntarystycznych i emotywistycznych koncepcji, w których rozum bywa podporządkowany woli (Schopenhauer), życiu (Nietzsche), egzystencji (Jaspers) itd. bądź też spleciony z nimi w nierozzerwalnym chiazmie.

Oświecony rozum, mający wyprowadzić ludzkość z niedojrzałości i uwolnić od władzy autorytetu, nałożył na nią nowe ograniczenia¹⁹. Peter Sloterdijk będzie upatrywał jeden z podstawowych rysów funkcjonowania oświecenia w „schemacie zakresłania przez rozum własnych granic”²⁰, który to proces niechybnie doprowadzić musi do uzależnienia i ograniczenia sprawnego działania rozumu poprzez powiązanie go z warunkami poznania empirycznego. Owa utrata niewinności, a więc dostrzeżenie i próba zbadania aparatu racjonalności, jakim dysponujemy, sprzyja rozstaniu z obiektywizmem – jakby powiedział Odo Marquard – „z filozofią pierwszych zasad”.

Theodor Adorno i Max Horkheimer, opisując te przemiany w *Dialektyce oświecenia*, demaskują jego totalitarność. Ich zdaniem oświecenie stanowi odpowiedź na lęk przed tym, co nieznanne, jest ono „radikalizowanym mitycznym strachem”²¹. Jednakże cena, jaką według frankfurczyków przyszło zapłacić za ową próbę demitologizacji, jest zbyt wysoka: pomnożenie środków panowania nad rzeczywistością, którymi dysponują ludzie, przerodziło się w wyobcowanie od tego, nad czym posiadało się władzę; myślenie zostało poddane dyktatowi faktów, do których powtarzania ograniczony został proces poznania; „procedura matematyczna stała się niejako rytuałem myśli”, a samo myślenie podlegać zaczęło reifikacji w „samoistnie przebiegający, samotematyczny proces”²². Człowiek nie stanowi już transcendentalnego podmiotu poznania, lecz „kurczy się, jest już tylko punktem przecięcia konwencjonalnych reakcji i funkcji”²³.

Z kolei Horkheimer, rozwija – we właściwy dla teorii krytycznej sposób – niektóre spośród tych wątków w *Krytyce instrumentalnego rozumu*. Postawione podczas cyklu wykładów w 1944 roku pytanie o przyczyny, dla których postęp racjonalizacji niszczy samą ideę rozumu, nie traci swej aktualności. Otóż rozum instrumentalny, wspierany przez racjonalność subiektywną, przestaje być wyznaczającą cele instancją

¹⁹ Peter Sloterdijk w interesujący sposób omawia środki przymusu, którymi dysponuje oświecenie wobec niepoddającej się mu świadomości. Zob. P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 27–37.

²⁰ Tamże, s. 50.

²¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 32.

²² Tamże, s. 41.

²³ Tamże, s. 43.

odpowiedzialną za proces rozumienia i wartościowania, staje się pojęciem beztreściowym, operacyjnym i formalnym. Skoro więc – jak diagnozuje autor *Początków mieszczańskiej filozofii dziejów* – „myślenie w ogóle utraciło zdolność konstytuowania obiektywności, a zaczęło ją dyskredytować jako złudę”²⁴, ponadto rzeczywistość, którą dawniej odnoszono do jednego z funkcjonujących modeli, zyskała charakter absolutny i przytłaczający²⁵, to znaleźliśmy się w sytuacji, kiedy kapitulujący przed heteronomicznymi treściami rozum zmuszony jest poświęcić logikę prawdy na rzecz logiki prawdopodobieństwa. Pozbawione gruntu (w znaczeniu Heideggerowskim) myślenie, by poręczyć swą celowość, „musi być zweryfikowane przez praktyczny użytek z teorii, w ramach której funkcjonuje”²⁶ – zasady pragmatyczna i większościowa w ocenie rzeczywistości zyskują w ten sposób dominację²⁷.

I chociaż Sloterdijk kwestię: „kto dziś jest jeszcze zwolennikiem oświecenia” określa jako pytanie „nie na miejscu”²⁸, to nie można zapomnieć, że „w tej mierze, w jakiej wyczerpały się tradycyjne wyobrażenia transcendencji, z ziemi wystrzeliły – w środku procesu oświecenia – setki transcendencji zastępczych”²⁹, które w swym pluralizmie łączą to, że każda na swój sposób może być wykorzystana do próby scalania utraconych struktur (płynnej – jakby powiedział Bauman) rzeczywistości³⁰. Tak więc, stając wobec refleksji nad „kondycją ponowoczesną”, nie sposób pominąć wspomnianych przemian, tym bardziej że za ich sprawą – i niejako w ich cieniu – narodziła się, a potem rozwijała estetyka jako autonomiczna dyscyplina, w której z czasem zaczęto szukać remedium na utratę metafizycznych korzeni oraz hegemonię sfery *ratio*.

²⁴ M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu*, przeł. H. Walentowicz, Warszawa 2007, s. 40.

²⁵ Tamże, s. III.

²⁶ Tamże, s. 75.

²⁷ Zob. tamże, s. 51, 64–68.

²⁸ Por. P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 105.

²⁹ Tamże, s. 374.

³⁰ Np. Schnädelbach w obliczu teorii postmodernistycznych staje w obronie idei *animal rationale* i przeciwstawia waloryzowanej ujemnie racjonalności praktycznej, która zredukowana do racjonalności „ze względu na cel” staje się techniczno-instrumentalna (kojarzy się z abstrakcyjnością, formalizmem, bezosobowością, dyscypliną) – racjonalność teoretyczną (H. Schnädelbach, dz. cyt.).

O ile w drugiej części pracy, kiedy analizie poddawane będą teksty poetyckie, konieczne będzie rozpatrzenie niektórych kategorii estetycznych przy odwołaniu się do obszaru zarezerwowanego przez Tatarkiewicza dla estetyki *implicite*, o tyle teraz w wielkim skrócie warto omówić – ciesząc się ostatnimi laty dużym zainteresowaniem wśród teoretyków postmoderny – kompensacyjną funkcję estetyki, której początki lokuje się w połowie XVIII w., a więc w czasie narodzin estetyki *explicite*. I chociaż zdarzenie to automatycznie kojarzy się z postacią Alexandra Baumgartena, to nie można pominąć Kantowskiej teorii władz, która niewątpliwie i z powodzeniem spełniła tu funkcję akuszerki.

Między rozumem a estetyką

Z perspektywy wskazanej relacji godny uwagi wydaje się Marquardowski model rozumu jako reakcji granicznej³¹. W ujęciu psychologicznym – odniesiona do śmiechu i płaczu – definiowana jest ona jako „arcyłudzka” reakcja wobec sytuacji, w której „jakaś rutyna, jakiś horyzont oczekiwania, jakiś perspektywiczny rozum zderza się z granicami i te granice obala poprzez «kapitulację» w obliczu przymusu akceptowania czegoś, co nie pasuje do reszty”³². Przechodząc na poziom dyskursywny, wskazuje Marquard współdziałające dwa typy rozumu: ekskluzywny – który działa na zasadzie wyłączenia, wypierania (poprzez neutralizację polegającą na odebraniu cech swoistych) tego wszystkiego, co nie pasuje do jego projektu – oraz rozum inkluzywny. Potrafi on z kolei przyswoić i włączyć w obręb swej władzy owo „niepasujące” – „otwiera granice i wpuszcza nową rzeczywistość”³³. Tym samym, będąc funkcją tego, co nie pasuje do reszty, sytuując się na obrzeżach całości, takie działanie staje się reakcją graniczną. Wskazując na jego hermeneutyczny rodowód, Marquard utożsamia rozum inkluzywny z rozumem refleksyjnej władzy sądenia, który „idzie [...] na całość, ale obecnie tam, gdzie nie ma już żadnej

³¹ Filozof używa tu kategorii wypracowanej przez Helmutha Plessnera. Celowo pomijam charakterystyczny dla Marquarda związek z problematyką teodycei.

³² O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 33.

³³ Tamże, s. 38.

całości (nawet jako idei regulatywnej), a tylko jakieś jej resztki, właśnie to, co do niej nie pasuje³⁴.

Wolfgang Welsch mówi wprost: „spór modernistów i postmodernistów jest sporem o rozum”³⁵ (rozgrywającym się w przestrzeni pomiędzy dwoma paradygmatycznymi modelami: Lyotardowską wizją niedających się uzgodnić różnic i heterogeniczności form racjonalności oraz Habermasowskim projektem rozumu komunikacyjnego, niejako superwenującego na poszczególnych aspektach racjonalności). Tym, co istotne z punktu widzenia celu i założeń przyjętych w niniejszej pracy, są niewątpliwe we wspomnianych polemikach odwołania do sfery estetyczności mediującej pomiędzy agonistycznymi formami rozumu i racjonalności³⁶ – by wspomnieć tylko koncepcję rozumu transwersalnego Wolfganga Welscha, czy odnośne badania Deleuze’a³⁷, Marquarda³⁸ i Hudzika³⁹. Na miano relewantnego zasługuje fakt, że wszyscy wspomniani autorzy odwołują się do stanowiącej podwaliny filozoficznej estetyki Kantowskiej *Krytyki władzy sąđenja* i dowodzą użyteczności najistotniejszych z dokonanych w niej rozstrzygnięć poprzez wpisanie ich we współczesny kontekst metodologiczny.

Już w latach pięćdziesiątych XVIII wieku (w swojej *Aesthetica*) Alexander Baumgarten, modyfikując Wolffiański model poznawczy oraz korzystając z Leibniziańskiego rozróżnienia na postrzeżenia „mętne” i „wyraźne”⁴⁰, dostrzega w estetyce dyscyplinę, która „[...] (jako teoria

34 Tamże, s. 54.

35 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, dz. cyt., s. 376.

36 Porządki rozumu i racjonalności nie są wzajemnie zastępowalne. Pierwszy odnosi się do poziomu form racjonalności, drugi do poziomu przedmiotowego. Tak więc, jeśli stworzenie horyzontu totalności miałyby być możliwe, tylko rozum mógłby sprostać temu zadaniu. Por. W. Welsch, *Racjonalność i rozum dzisiaj*, przeł. M. Leśniewska [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 11, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 17–18.

37 G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1999.

38 O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007. W szczególności rozdział *Kant i zwrot ku estetyce*, s. 23–56.

39 J.P. Hudzik, *U podstaw estetyki. Główne problemy kantowskiej estetyki w świetle filozofii i kultury*, Lublin 1996.

40 Oto znamienity fragment: „Atoli każde wyraźne postrzeżenie duszy zawiera nieskończenie wiele mętnych postrzeżeń, które obejmują cały wszechświat, i nawet sama dusza zna rzeczy, których postrzeżenie posiada, tylko o tyle, o ile są one wyraźne

sztuk wyzwolonych, jako niższa gnozeologia, jako sztuka pięknego myślenia i jako **sztuka myślenia analogicznego do rozumu** [podkr. moje – K.H.]) jest nauką poznania zmysłowego”⁴¹. Dokonuje więc rehabilitacji sfery doświadczenia nieinteligibilnego, które stanowić może kontrapunkt dla poznania racjonalnego – sfery logicznej. Estetyka w prezentowanym ujęciu ma więc stanowić naukę o relacjach i możliwościach przejść zachodzących pomiędzy „poznaniem jasnym” oraz „poznaniem mętym”⁴², będącymi dwoma aspektami procesu poznawczego, a tym samym przyczyniać się do uzyskania pełniejszego obrazu świata, w którym treści jasne stają się domeną nauki, a treści mętne – sztuki.

Dopiero jednak Kant daje początek prawdziwie autonomicznej i subiektywistycznej estetyce. W pismach królewieckiego filozofa zyskuje ona status dyscypliny transfakultatywnej. Gilles Deleuze, rekonstruując Kantowską „doktrynę władz”, kreśli aporię, przed którą stanął autor *Uzasadnienia metafizyki moralności*: „[...] istnieją dwa prawodawstwa, a zatem dwie dziedziny odpowiadające przyrodzie i wolności, naturze zmysłowej i naturze nadzmysłowej. Jest jednak tylko jeden obszar doświadczenia”⁴³. I właśnie estetyczna władza sąđenja pozwala, dzięki formalnej zasadzie celowości, dokonać powiązania pomiędzy brzegami

i ujawnione; toteż jej postrzeżenia wyraźne są miarą jej doskonałości. Każda dusza zna nieskończoność, zna wszystko, ale nader mętnie; podobnie przechadzając się brzegiem morza i słysząc jego huk, łowią odgłosy każdej fali, z których połączenia składa się szum morza, żadnego wszakże nie rozróżniając w szczególności. Atoli postrzeżenia mętne są rezultatem wrażeń, jakie wywiera na nas cały wszechświat; podobnie jest z każdą monadą. Jedynie Bóg zna wszystko w sposób wyraźny, on bowiem jest źródłem wszystkiego” (G.W. Leibniz, *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, przeł. S. Cichowicz [w:] tenże, *Główne pisma metafizyczne*, Toruń 1995, s. 106).

41 A.G. Baumgarten, *Aesthetica* [w:] *Teoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“*, Hamburg 1983, §1; cyt. za: M. Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009, s. 18.

42 Baumgarten precyzuje w *Metaphysica*: „O jednym myślę wyraźnie, o czymś innym mętnie. Kto myśli o czymś mętnie nie rozróżnia od siebie cech tego czegoś, tym niemniej uobecnia je sobie lub je sobie przedstawia” (cyt. za: M. Żelazny, dz. cyt., s. 27). Problematyka nierozróżnialności, która jak widać leży u zarania estetykologii, mającej „rozjaśniać” *perceptio obscura*, stanowi interesujące „estetyczne” tło dla rozważań prowadzonych przez dyferentystów – jak Welsch określa tych wszystkich, którzy współcześnie podejmują problem identityczności i różnicy.

43 G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, dz. cyt., s. 67.

przepaści⁴⁴ dzielącej dwa rodzaje ludzkich aktywności: domenę rozumu teoretycznego, którego dziedziną działania jest przyroda, oraz obszar poznania związany z rozumem praktycznym, gdzie królują pojęcia moralne, w tym pojęcie wolności⁴⁵. Trzecia z Kantowskich władz poznawczych doprowadza więc do zgodności w obrębie samego rozumu, stanowi próbę zbudowania nowej antropologii, w której zarysowana zostaje widoczna relacja pomiędzy pojmowanym fenomenalnie, jako element przyrody, a określanym noumenalnie, jako podmiot transcendentálny – człowiekiem. Ponadto, na co zwraca w swojej pracy uwagę Jan Paweł Hudzik, Kant dostrzegł, że sfera uczuć jest również przestrzenią legitymizacji rozumu, otwiera go na prawdę niepojęciową, a „wraz z rozszerzeniem filozofii transcendentalnej na zmysłowość, staje się ona dla Kanta już nie tylko problemem epistemologicznym, lecz systemem filozoficznego rozumienia człowieka”⁴⁶. Tak właśnie rodził się „mit estetyczności”⁴⁷, z którego siłą zmagać się będą następcy autora *Krytyki czystego rozumu*.

Współczesna recepcja estetycznych pism Kanta – ze szczególnym uwzględnieniem prac Welscha, Marquarda i Lyotarda – pozwala na postawienie tezy, iż problematyka estetyczna stanowi nieodzowny element refleksji nad późną nowoczesnością lub postmodernizmem,

⁴⁴ „[...] trzecia krytyka [Kanta] powstała z myślą przekroczenia przepaści, [...] jakie oddzielają u Kanta rozum spekulatywny od praktycznego (inaczej: naturę od wolności). Rolę pomostu mogło tu spełnić tylko piękno, ponieważ ono, podobnie jak dobro, wprawia w harmonijną grę refleksyjną władzę sądenia” (J.P. Hudzik, dz. cyt., s. 214–215).

⁴⁵ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Galecki, Warszawa 2004, s. 18–19 i 51–56.

⁴⁶ J.P. Hudzik, dz. cyt. s. 21.

⁴⁷ „Mit estetyczności jest figurą myślową współczesnej filozoficznej metarefleksji otwartej przez Kantowskie postawienie problemu granic rozumu. [...] wyrósł z przeświadczenia, iż sztuka jest bliższa owym źródłom sensu, niż filozoficzny, pojęciowy dyskurs. Mit estetyczności jest pewnym sposobem zakrycia paradoksu rozumu, z którym po Kancie zmagają się filozofia pragnąca przekroczyć granice rozumu przy pomocy środków przezeń narzuconych” (I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993, s. 6). Autorka w swojej książce rekonstruuje dzieje owego mitu, biegnące od Schellinga poprzez Hegla aż po Husserla, Heideggera, Merleau-Ponty’ego i Levinasa, my natomiast ograniczamy się jedynie do momentu założycielskiego oraz współczesnej recepcji Kantowskiej *Krytyki*.

bez względu na to, czy prowadzi ona ku próbom budowy modeli uspołnicających⁴⁸, czy też promujących heterogeniczność. Warto przyrzeć się nieco bliżej tym projektom, gdyż stanowią one (pierwsze dwa, a trzeci na zasadzie przeciwwagi) doskonałe tło dla opisu przyjętego w tej pracy rozumienia sfery estetyczności.

Marquard, rozwijając myśl Joachima Rittersa, przyznaje:

estetyczna sztuka i filozoficzna estetyka stają się w sposób dla nowoczesności specyficzny nieodzowne i rzeczywiste jako szanse, by utratę realności, bez której nie dochodziłoby do nowoczesnych urzeczowień, i tę utratę realności, do której prowadzą nowoczesne utopie, powetować (kompensować) przez uzyskiwanie realności, do jakiego prowadzi ów upamiętniający rozum, którym jest estetyczna sztuka i jej doświadczenie⁴⁹.

Po czym dodaje: „im bardziej nowoczesny świat staje się nowoczesny, tym bardziej nieodzowny będzie wymiar estetyczny”⁵⁰. Otóż właśnie wymienione przez filozofa dziedziny wskazują jeden z ostatnich możliwych kierunków ucieczki przed procesem progresywnej racjonalizacji zmierzającej do zaanektowania wszystkich dziedzin życia. Sztuka estetyczna, jak twierdzi ten „sceptyczny tradycjonalista nowoczesności”⁵¹, otwiera przestrzeń wolności i pluralizacji – prowadzi do „stanu niezaskarżalności”, w którym współcześni odnaleźć mogą azyl przed hipertroficzną „trybunalizacją”, hegemonią faktów i racjonalności w życiu codziennym. Ów dokonujący się już w filozofii Kanta „zwrot ku estetyce” sprawił, że „po dzień dzisiejszy staje się [estetyka] dyżurną filozofią fundamentalną”⁵². Sąd estetyczny jest bowiem sądem heautonomicznym – prawodawczym w odniesieniu do siebie samego – i jako taki obejmować może swym zasięgiem obszar, gdzie nie sięga samodyscyplinujący się i ograniczony do tego, co inteligibilne, rozum naukowy. Innymi słowy – zdaniem Marquarda – nasza obecna, późnonowoczesna kondycja stanowi interludium, w którym „w obliczu aporii wyemancypowanego człowieka estetyka jest potrzebna jako droga

⁴⁸ By wymienić tylko koncepcje Habermasa, Spaemanna czy Welscha.

⁴⁹ Zob. O. Marquard, *Sztuka jako antyfikcja. Rzeczywistość w drodze ku fikcji* [w:] tenże, *Aesthetica i anestetica. Rozważania filozoficzne*, dz. cyt., s. 155–184.

⁵⁰ Tamże, s. 6.

⁵¹ Tamże, s. 13.

⁵² Tamże, s. 24.

wyjścia tam, gdzie naukowe myślenie traci siłę nośną, a historyczne myślenie jeszcze jej nie nabyło⁵³.

Wolfgang Welsch zgadza się z Marquardem co do fikcjonalnej natury rzeczywistości i uprzywilejowanej pozycji „myślenia estetycznego”, które mając na uwadze przemiany w obrębie świata sztuki jako paradygmatycznej sfery pluralizmu, umożliwia reorientację w pozostałych dziedzinach życia⁵⁴. W swych dociekaniach sięga jednak głębiej i – rozszerzając zakres semantyczny pojęcia „estetyka” – czyni z niej kategorię epistemologiczną, przez co nie tylko odwołuje się do estetyki transcendentalnej Kanta, ale, co istotniejsze, postrzega czynności poznawcze jako działanie poetyczne (powołując się przy tym na § 21. *Krytyki władzy sądzienia*). Warto prześledzić drogę myśli autora *Ästhetisches Denken*, poczynając od powstałego w końcu lat 80. (*Nasza postmodernistyczna moderna*) i rozwijanego w następnej dekadzie konceptu rozumu transwersalnego⁵⁵, poprzez znaczący tekst *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*⁵⁶ z 1993 roku, aż po teksty z drugiej połowy lat 90., które w polskich tłumaczeniach weszły do tomu *Estetyka poza estetyką*⁵⁷, gdzie niemiecki filozof dowodzi, m.in. poprzez analizy procesów estetyzacji rzeczywistości, „estetycznych podstaw myśli współczesnej”. Do wspomnianych tekstów będzie okazała powrócić w dalszych częściach pracy. Na razie jednak chwilę uwagi poświęcić należy koncepcji rozumu transwersalnego, gdyż to ona stanowi punkt wyjścia dla proponowanej w niniejszym opracowaniu figury dyskursu estetycznego jako parergonu myślenia późnonowoczesnego⁵⁸.

⁵³ Tamże, s. 31.

⁵⁴ Przy czym Welsch w odróżnieniu od Marquarda dopatruje się Kantowskiego zwrotu ku estetyce już na etapie pierwszej, a nie trzeciej *Krytyki*.

⁵⁵ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, dz. cyt., s. 405–440. Zob. również: tenże, *Racjonalność i rozum dzisiaj*, dz. cyt.

⁵⁶ W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 429–461.

⁵⁷ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzcalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.

⁵⁸ Na rzecz zasadności poszukiwań właśnie w polu estetycznym izomorficznych i prototypowych struktur, procesów oraz modeli zjawisk charakterystycznych dla współczesności przemawiać może np. przyjrzenie się istocie władzy sądzienia, do której – jak zauważa J.P. Hudzik – należy nieodzowna w ponowoczesnej rzeczywistości kwestia „nieustannych negocjacji między uniwersalnym prawidłem

Nie ulega wątpliwości, że projekt Welscha jest odpowiedzią na zmiany, jakie nowoczesność ewokuje w strukturze racjonalności. Zdaniem filozofa determinują ją pluralizacja, powikłanie i nieład. O ile katalog cech można by rozbudowywać, o tyle istotniejsze od samej deskrypcji danego stanu rzeczy jest wskazanie możliwości działania po jego zaistnieniu. Temu celowi ma właśnie służyć projektowany przez Welscha rozum transwersalny, który – jak sugeruje nazwa – lokuje się pomiędzy formami racjonalności i umożliwia wzajemne przejścia. Przy czym nie może on tak jak kiedyś wyznaczyć horyzontu totalności i z pozycji instancji nadrzędnej ustanowić metaporządku, gdyż nie jest władny znieść nieładu panującego pomiędzy formami racjonalności i ustanowić trwałego fundamentu dla swych sądów. W tym sensie – skazany na otwartość argumentacji (co nie dziwi wśród zmiennych, często opozycyjnych paradygmatów, braku odpornych na falsyfikację teorii i konieczności wsparcia osiągnięć nauk empirycznych na warunku *ceteris paribus*) – staje się niekonkluzywny (w sensie logicznym), tak jak każdy sąd estetyczny. Pomimo tego zachowuje jednak swą pozytywną funkcję, „przechodzi od jednej konfiguracji do innej, wyraża różnice, wychwytuje połączenia, przeprowadza spory i zmiany, [...] nie przewycięża on pluralizmu, a tylko usuwa jego sprzeczności. Uzasadnia pluralizm jako formę rozumu”⁵⁹. Tak pojęty rozum stanowi jedną z linii obrony myślenia postmodernistycznego przed powierzchownością oraz dowolnością, mediując pomiędzy różnicą i identycznością poszczególnych form racjonalności⁶⁰. Innymi słowy, poszukuje tego, co wspólne, a to (jak wiadomo) jest również domeną władzy sądzienia. Rozum transwersalny – jak chce Welsch – w wielu przypadkach realizuje funkcję trzeciej z Kantowskich władz, szczególnie tam, gdzie konieczne jest odnalezienie przejść, które nie będą jak w Hegłowskiej dialektyce ani znosić, ani totalizować⁶¹. W sytuacji, w której – jak pisze, omawiając rozważaną koncepcję Welscha, Ignacy Bokwa – „ponowoczesność stwarza jednostce przestrzeń subiektywnej multiperspektywiczności”⁶²

a singularnością, która żąda wyjątkowego, odrębnego od normy, potraktowania”. (J.P. Hudzik, dz. cyt., s. 223).

⁵⁹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, dz. cyt., s. 406–407.

⁶⁰ Np. racjonalnością etyczną, estetyczną i polityczną.

⁶¹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, dz. cyt., s. 426–428.

⁶² I. Bokwa, *Wolfganga Welscha koncepcja rozumu transwersalnego*, „Perspektiva” 2008, nr 2, s. 10.

i nie pozostawia miejsca na żal po utraconej całości, zaprezentowany model, o ile nie chce się popaść w kwestionowanie i rezygnację z użycia rozumu, wydaje się w swym wyważonym kształcie niezwykle interesujący. Zdaniem jej autora koncepcja osłabionego, transwersalnego rozumu

utrzymuje się pomiędzy modernizmem i postmodernizmem. Z jednej strony zwraca się przeciwko sprzecznościom totalności moderny i przychyła się do postmodernistycznego zainteresowania zróżnicowaniem [...]. Z drugiej strony koryguje dogmat absolutnej heterogeniczności skrajnego postmodernizmu i przychyła się do zainteresowania łączeniem w poglądach nawiązujących do moderny, nie ulegając jednak tendencji do redukcji i niwelowania różnic⁶³.

Jest więc przydatna do analizy interakcji zachodzących na styku tkanki współczesnej literatury i pozaliterackiej, choć – według Marquarda – fikcjonalnej rzeczywistości. Używając nieco innego idiomu⁶⁴, powiedzieć można, że nie zadowala się deskrypcją świata jako policentrycznego zbioru faktów, lecz poprzez odpowiedni dobór języka opisu poszukuje obrazu odwzorowującego. Obraz ten, będąc modelem rzeczywistości, posiada swoją formę odwzorowania, która równoznaczna jest z możliwością struktury.

Parergon i porządek dyskursu

Nie ma chyba we współczesnej humanistyce pojęcia bardziej eksploatowanego, używanego w tak dużej liczbie kontekstów, a przy tym równie mętnego jak termin „dyskurs”. Chcąc uchronić się przed błędzeniem w „mgławicach dyskursu” (by użyć obrazowego określenia Wojciecha Kalagi), należy pojęcie to zoperacjonalizować dla potrzeb naszych rozważań.

Przyjmijmy, że badanie dyskursu – mówiąc najogólniej – sprowadza się do analizy użycia języka w kontekście. Implikuje to założenie sensotwórczego charakteru danych praktyk, opierających się na określonym zbiorze reguł. Dyskursywność będzie więc uznana za „horyzont

wyznaczający granice praktyk znaczeniowych i zbiorów znaczących różnic⁶⁵, przy czym nie można zapominać o przygodnym i niestabilnym charakterze dyskursu, jako że składające się nań jednostki i formacje – co doskonale pokazał Foucault – nieustannie skazane są na konfrontację z „żywą otwartością historii”⁶⁶. Tym samym dyskurs nie daje się sprowadzić do abstrakcyjnej figury myśli produktywnej w danym modelu teoretycznym, lecz konkretyzuje się w postaci określonych wypowiedzi znajdujących swe osadzenie w rzeczywistości – posiadających pewien kontekst.

Zajmować się więc będziemy dwoma rodzajami dyskursu: poetyckim – będącym typem dyskursu „kreującego”, do którego Foucault zalicza „dyskursy tkwiące u źródła pewnej liczby nowych aktów mowy, podejmowane ponownie, ulegające transformacjom [...], które w sposób nieokreślony, przekraczając własne formuły, zostały wypowiedziane, są wypowiedzane i pozostają wciąż do wypowiedzenia”⁶⁷ – oraz estetycznym, a więc dyskursem naukowym, poddanym mechanizmom kontroli właściwym dla danej dyscypliny oraz wyznaczającej jego granice „grze tożsamości, która ma formę permanentnej reaktualizacji reguł”⁶⁸. Ponieważ oba dyskursy w prezentowanym ujęciu wzajemnie się przenikają i wchodzą w różnego rodzaju interakcje, dyskurs estetyczny staje się „komentarzem” w znaczeniu, które nadał mu Foucault, a więc „zaklina przypadkowość dyskursu [poetyckiego], stając się jego częścią; pozwala co prawda powiedzieć coś innego niż sam tekst, lecz tylko pod warunkiem, że właśnie ten tekst będzie wypowiedzany i w pewien sposób dopełniony”⁶⁹. Będziemy więc mieli do czynienia z pewną grą dyskursów, której stawką jest sens. Trudność polega jednak na tym, że kiedyś zgodnie z naczelnym założeniem strukturalizmu poszczególne elementy usensowniało odniesienie do struktury jako całości, w której występowały, dziś natomiast całość została utracona i skazani jesteśmy na mniej lub bardziej tymczasowe, konkurujące ze sobą fragmentaryczne

⁶⁵ D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 23–24.

⁶⁶ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 39.

⁶⁷ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 17.

⁶⁸ Tamże, s. 26.

⁶⁹ Tamże, s. 19.

⁶³ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, dz. cyt., s. 435.

⁶⁴ Charakterystycznego dla pism wczesnego Wittgensteina.

modele strukturalne⁷⁰. Wydaje się, że poststrukturalistyczna koncepcja Derridy czyni zadość wielu wymogom nowego stanu rzeczy poprzez wpisanie pola dyskursywnego w obręb działania logiki różni. W poszukiwaniu tożsamości i różnic zachodzących pomiędzy poszczególnymi elementami dyskursu nie natrafiamy na ich istotę czy esencję, a więc jakiś uchwyt i definiowalny rdzeń, lecz mamy do czynienia jedynie z „ustrukturywanymi i różnicującymi różnicami”⁷¹, od których zależy znaczenie. Jest ono rezultatem, nie mamy do niego dostępu *in statu nascendi*, mamy jedynie do czynienia ze śladami śladów. W *Semiologii i gramatologii* Derrida mówi o tym następująco:

Żaden element, czy to w porządku dyskursu mówionego czy dyskursu pisanego, nie może funkcjonować jako znak, nie odsyłając do innego elementu, który sam po prostu nie jest obecny. Ten szereg sprawia, że każdy «element» – fonem lub grafem – konstituuje się począwszy od śladu, jaki pozostawiają w nim inne elementy łańcucha lub systemu⁷².

Następnie konkluduje: „istnieją na wskroś, wyłącznie różnice i ślady śladów”⁷³. Jednak nawet i one nie mogą funkcjonować w próżni. David Howarth, referując Derridiańską teorię dyskursu, przyznaje:

Tezy o niemożności ostatecznego ustalenia znaczenia i o niemożności zupełnego domknięcia systemu dyskursu stawiają Derridę na pozycji przeciwstawnej klasycznemu strukturalizmowi. Zgodnie ze sformułowaną przez niego alternatywą, do uformowania każdej struktury czy istoty konieczne jest istnienie czynnika zewnętrznego („konstytutywnego zewnątrz”). Każdy system i każda struktura (wnętrze) stają się w rezultacie „wrażliwe” na oddziaływanie zewnątrz. [...] Derrida proponuje zatem nową formułę pojęciową – „infrastrukturę”. W ramach «infrastruktury» dochodzi do swoistej syntezy wnętrza i zewnątrz. Relacja między źródłem („esencja”, „wnętrze”) a uzupełnieniem („przygodność”, „zewnątrz”) przybiera jednak w tej syntezie cechę nierozstrzygalności⁷⁴.

⁷⁰ Warto w tym miejscu wspomnieć również „zasadę nieciągłości dyskursu”, o której pisze Foucault w *Porządku dyskursu...*, dz. cyt., s. 37–38.

⁷¹ J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański [w:] tenże, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 38.

⁷² J. Derrida, *Semiologia i gramatologia. Rozmowa z Julią Kristevą*, przeł. A. Dziadek [w:] tenże, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, Katowice 2007, s. 27.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ D. Howarth, dz. cyt., s. 73.

Dwie przywołane powyżej kategorie: **śladu** oraz **infrastruktury** warto przenieść teraz z poziomu „intradyskursywnego” na poziom „ekstradyskursywny”⁷⁵. W tym celu należy przywrócić się modelowi, który zakładałby, że wspomnianym pojęciom z poziomu konstytuowania się znaczeń językowych danych wypowiedzi odpowiadają właściwe kategorie z poziomu kognitywnego. Mianowicie tak jak **ślad** z uwzględnieniem swego funkcjonalnego charakteru mieści się w obrębie **infrastruktury**, tak pojęcie rozumu transwersalnego – z uwzględnieniem swej „estetycznej”, refleksyjnej proveniencji – lokuje swą aktywność w parergonalnych obszarach poszczególnych sektorów racjonalności⁷⁶.

Jednakże ten odśrodkowy ruch rozumu to jeszcze za mało. Gdy spróbujemy sobie to wyobrazić, otrzymamy przedstawienie, które potwierdzi sugestię Zygmunta Baumana, że „geometria jest pierwowzorem nowoczesnego umysłu. Siatka czy krata jest jego wiodącą metaforą”⁷⁷. Adekwatną, chociaż wciąż bardzo schematyczną wizualizację stanowić może obraz Pieta Mondriana z późnego, amerykańskiego okresu jego twórczości – *New York City I* (1941)⁷⁸. Co istotne, nie sposób wśród asymetrycznej struktury wyróżnić centrum obrazu. Przecinające się pod kątami prostymi czerwone, żółte, niebieskie oraz czarne linie dokonują z jednej strony delimitacji przestrzeni pikturalnej oraz tworzą przenikające się kombinacje prostopadłościennych figur, z drugiej strony zdają się wybiegać poza przestrzeń malarskiego przedstawienia w niekończącym się akcie iteracji. Owo napięcie między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne, powinno zwrócić naszą uwagę. Malarz w jednym z programowych tekstów poświęconych neoplastycyzmowi poruszony problem postawił w samym sercu sztuki, która jego zdaniem winna być

⁷⁵ D. Howarth, dz. cyt., s. 107.

⁷⁶ Warto przypomnieć w tym miejscu Foucaultowską regułę dotyczącą zewnętrzności badania dyskursu. Francuski autor napomina: „nie podążać w kierunku wewnętrznego i zakrytego jądra dyskursu, nie dążyć do serca myśli ani znaczenia, które się w nim ujawniają, lecz wychodząc od samego dyskursu, od jego zjawiania się i jego regularności, iść w kierunku jego zewnętrznych warunków możliwości, w kierunku tego, co prowadzi do przypadkowej serii jego zdarzeń i ustala dla nich granicę” (M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, dz. cyt., s. 38).

⁷⁷ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 29.

⁷⁸ Nieprzypadkowo wybrany został obraz, który nigdy nie doczekał się ukończenia.

wytworem obdarzonej kulturą zewnętrznosci oraz pogłębionych i bardziej uświadomionych cech wewnętrznych. Sztuka jako czysta reprezentacja ludzkiego umysłu wyrażać się będzie w estetycznie oczyszczonej, innymi słowy – abstrakcyjnej formie⁷⁹.

Nieodzownym elementem owej formy jest kąt prosty, który zdaniem Mondriana „w sposób doskonale harmonijny wyraża relację między dwoma czynnikami przeciwstawnymi [które uznaje za manifestację tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne – K.H.] i zawiera wszystkie relacje pozostałe”⁸⁰.

Jak staje się to widoczne, przestrzeń sztuki okazuje się konkurencyjną wobec sfery racjonalnej i dyskursywnej przestrzeni opisu oraz doświadczania rzeczywistości „poza totalnością rozumu”. Jest to możliwe m.in. dlatego, że

pewność siebie klasycznego europejskiego rozumu ma swój rewers: strach przed tym, co nie-rozumne, i przemoc jako remedium na własną niepewność. [...] To, co inne, różnica, ów rewers racjonalności staną się nieodłącznym obiektem zmagania współczesnej myśli filozoficznej⁸¹.

W tym kontekście pojawia się właśnie kwestia realności „myślenia ponad totalnością rozumu”, która ewokuje pytanie o to, czy możliwa jest „metafizyka nowego typu [...]”, czerpiąca z praźródła logosu, a zarazem będąca mową, będąca dyskursem⁸². Jak zauważa Iwona Lorenc, współczesny **mit estetyczności** zawdzięcza swą genezę „demistyfikacji klasycznego racjonalizmu i żywi się poszukiwaniem formuły nowej metafizyki”⁸³. Staraliśmy się ukazać nie zawsze na pierwszy rzut oka oczywiste relacje pomiędzy sferą *ratio*, dyskursem i estetyką, ponieważ służyć one mogą rekonstrukcji (być może tylko holograficznej) utraconych metafizycznych struktur późnej nowoczesności. Będzie to już jednak „metafizyka nowego typu” – wykorzystanie kategorii, której Gianni Vattimo użył w odniesieniu do religii podczas współprowadzonego

⁷⁹ P. Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie*, przeł. W. Juszcak [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 394.

⁸⁰ Tamże, s. 396.

⁸¹ I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, dz. cyt., s. 74.

⁸² Tamże, s. 75.

⁸³ Tamże.

z Derridą seminarium, nie będzie chyba nadużyciem – stanowiąc **śląd śladu**. Będzie ona

obecnym odtwarzaniem się czegoś, o czym, jak sądziliśmy, ostatecznie zapomnieliśmy, ponowną aktualizacją zatartego śladu, ponownym otwarciem rany, ponownym wypłynięciem fali, objawieniem, że to, co braliśmy dotąd za *Überwindung* (przezwycięzenie), stanie się swoją prawdą i wynikające z tego odsunięcie na bok jest jedynie *Verwindung*, długą rekonwalescencją, która musi znaleźć nową równowagę z nieusuwalnymi śladami choroby⁸⁴.

Dyskurs estetyczny można więc uznać za medium zdające sprawę z owego kroczenia po śladach i jako takiemu przyznać mu parergonalny względem myślenia o późnej nowoczesności charakter⁸⁵.

„Czymże jest **parergon** i jaka jest jego rola?” – możemy zapytać za Kantem oraz Derridą. Pierwszy z filozofów termin **parerga** wprowadza do swego wywodu w *Krytyce władzy sądzenia, nomen omen* niejako na marginesie, w paragrafie czternastym, w którym szuka egzemplifikacji dla empirycznych i czystych sądów estetycznych. Owo pojęcie ma oznaczać „to, co do całego wyobrażenia przedmiotu nie należy wewnętrznie jako jego część składowa, lecz tylko zewnętrznie jako dodatek, i zwiększa upodobanie [przejawiane przez smak]...”⁸⁶.

Derrida z wielką sprawnością i determinacją podejmuje wskazany przez Kanta kierunek i z intencją wyzyskania do cna obiecującej kategorii pyta o to, co nie jest ani dziełem (ergon), ani tym, co sytuuje się poza nim; co równocześnie wymykając się wszelkim opozycjom, samo „nie pozostaje nieokreślone i daje początek dziełu”⁸⁷. Chodzi więc autorowi *Pisma i różnicy* o tę newralgiczną przestrzeń „pomiędzy tym, co obramowuje, a tym, co jest obramowane – figurą i tłem, formą

⁸⁴ G. Vattimo, *Ślad śladu*, przeł. E. Łukaszyk [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris [et al.]*, przeł. M. Kowalska [i in.], Warszawa 1999, s. 99.

⁸⁵ Przy czym, tak jak w przypadku tworzących wiele małych ram linii przebiegających na omawianym obrazie Mondriana, nie będziemy mieli nigdy pewności, jaki obszar – tzn. całość czy fragment – on obejmuje.

⁸⁶ Wśród podanych przez Kanta przykładów znajdują się: „oprawy malowideł”, „szaty na posągach” i „kolumnady dookoła wspaniałych budowli” (I. Kant. *Krytyka władzy sądzenia*, dz. cyt., s. 99–100).

⁸⁷ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 16.

i treścią, elementem znaczącym i elementem znaczonym...⁸⁸, której emblemat stanowić może istotnie parergonalne *passé-partout*. Ono właśnie pozwala pośród ram intencjonalności naszej percepcji stworzyć dodatkowy kadr, który sprawia, że „to, co się wtedy ukazuje, zazwyczaj pod szybą, obywa się pozornie bez *passé-partout*, choć przecież to dzięki niemu zyskuje głębię”⁸⁹. Otóż właśnie ów estetyczny parergon wraz z „szybą teorii” pozwala ująć doświadczenie późnej nowoczesności, która – jak diagnozował Nietzsche oraz zadłużeni w jego myśli filozofowie – zyskuje charakter estetycznego wytworu. Nie trzeba przypominać sześciu kroków, których potrzebował twórca *Zaratustry*, by w *Zmierzchu bożyszcz* przedstawić „jak «świat prawdziwy» stał się w końcu bajką”⁹⁰, warto jednak wspomnieć na konsekwencję takiego działania, gdyż „wraz ze światem prawdziwym pozbyliśmy się także świata pozornego!”⁹¹. Istotą pozoru jest bowiem realizująca się w akcie negacji więź z tym, co niefikcjonalne. Wydaje się, że w obliczu dyferencjacji czy – jak woli Baudrillard – „procesji symulaków”, a więc systematycznego oddalania się od tego, co kiedyś stanowiło rzeczywistość *in crudo*, rozumiana parergonalnie sfera estetyczności stwarza swego rodzaju kadr, pozwalający w aspektowy sposób ująć to, co z innej perspektywy jawi się jedynie jako zbiór niezależnych fenomenów. Derrida widzi w nim „akcesorium, które zmuszeni jesteśmy przyjąć u brzegu, na brzegu, a nawet już na pokładzie. Nade wszystko jest pomostem na pokład, dostępem”⁹². A jest ono tym istotniejsze, że – jak dowodzi wspomniany autor – pozwala dostrzec braki pojawiające się wewnątrz ergonu⁹³ – tego, co obramowane.

⁸⁸ Tamże, s. 19.

⁸⁹ Tamże, s. 20.

⁹⁰ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. P. Pieniążek, Kraków 2004, s. 25–26. Przy tej okazji przywołania godna jest również konstatacja Nietzschego z *Narodzin tragedii*, „że istnienie i świat ukazują się usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne” (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 104).

⁹¹ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz czyli jak filozofuje się młotem*, dz. cyt., s. 26.

⁹² J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, dz. cyt., s. 65.

⁹³ Warto przytoczyć fragment, w którym Derrida odnosi się do paradygmatycznych zdaniem Kanta parergonów: „To, co czyni z nich parergony, nie sprowadza się po prostu do ich zewnętrzności jako tego, co przypada dziełu, ale stanowi strukturalny związek wewnętrzny, który przywiązuje je do braku usytuowanego wewnątrz ergonu. I właśnie ów brak byłby konstytutywny dla jedności tegoż ergonu. Bez tego braku nie potrzebowałby on parergonu” (tamże, s. 71).

Brak widać dopiero w pewnej wydzielonej całości, w kontekście tego, co obecne w postaci jakiejś struktury:

Obramowanie jest przyzywane i scalane jako suplement od strony braku – pewnego rodzaju „wewnętrznego” niedookreślenia – w tym właśnie, co dopiero skadrowało. Ów brak, który nie może być określony, zlokalizowany, usytuowany, zatrzymany wewnątrz lub na zewnątrz, zanim dojdzie do obramowania, jest zarazem [...] produktem oraz produkcją obramowania⁹⁴.

Idąc tropem Derridy, można powiedzieć, że estetyczny ogląd rzeczywistości (już Nietzsche chciał widzieć świat jako zjawisko estetyczne) ewokuje założenie – o ile przystaniemy na język fenomenologiczny – istnienia w niej „miejsz niedookreślenia”, które faktycznie łączą się ze swego rodzaju prywatnością.

W ten sposób dotykamy drugiej kwestii, wiążącej się z zarysowaną powyżej problematyką, a mianowicie „widzenia aspektowego” czy też, jak określił ten rodzaj percepcji Wittgenstein w swoich *Dociekaniach filozoficznych*, „widzenia jako”. Chodzi o wszelkie sytuacje, w których odczytanie tego, co postrzegane, bywa różne dla wielu patrzących, a nawet „zmienia się” w akcie odbioru u jednego i tego samego perceptora. Sztandarowym przykładem jest tu Wittgensteinowski „kaczko-zając”, na którego sylwetkę parząc, „widzę, że się nie zmienia; a jednak widzę ją inaczej”⁹⁵. Zazwyczaj akt percepcji przebiega równolegle z czynnością interpretacji tego, co percypowane – postrzeganie staje się swego rodzaju interpretacją. Zdarza się jednak tak – np. w omawianym przez autora *Traktatu logiczno-filozoficznego* przypadku – że interpretacja postrzeżenia (czy mówiąc szerzej: doświadczenia) nie następuje od razu bądź też ulega daleko idącej modyfikacji za sprawą zmiany aspektu. Wittgenstein wyróżnia dwie możliwości: „stałe widzenie aspektu” oraz jego „rozbłyśnięcie”. Drugi przypadek jest bardziej interesujący, ponieważ przy niezmiennych danych doświadczenia (niezmiennym przedmiocie postrzeżenia) nagle zmienia się nasze jego doznanie. Pozostaje jednak pytanie, „co jest teraz inne: moje wrażenie? moje nastawienie? [...] Wyraz zmiany aspektu jest wyrazem nowego postrzeżenia, a jednocześnie

⁹⁴ Tamże, s. 85.

⁹⁵ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2005, s. 270.

jest to wyraz postrzeżenia niezmiennego⁹⁶. Ponadto za sprawą „roz-
błyśnięcia aspektu” przysłonięta niejako zostaje możliwość widzenia-
doznania tego, co jeszcze przed chwilą (a dla osób niedostrzegających
aspektu – nadal) jawiło się jako jedyne, oczywiste i nieproblematyczne
spostreżenie. Symultaniczność doświadczenia zostaje tu wykluczona, co
nie znaczy jednak, że powrót do pierwotnego doznania jest niemożliwy.
Mechanizm jest taki sam jak podczas postrzegania figury dwuaspek-
towej: na tym samym rysunku możemy widzieć raz kaczkę, raz zającą,
jednak nigdy obu równocześnie. Co istotne, „rozbłyśnięcie aspektu”,
które „przedstawia się nam na w pół jako doznanie wzrokowe, na w pół
jako myślenie⁹⁷, nie pozostaje bez wpływu na postrzeżenie pierwotne.
Wittgenstein powie, że „kto w jednej figurze szuka drugiej i następnie ją
tam znajduje, ten tym samym widzi pierwszą figurę w nowy sposób⁹⁸”.
To jednak nie wszystko, gdyż tzw. **aspekty organizacji** wpływać mogą
na odbiór całej percypowanej struktury: „ze zmianą aspektu zaczynają
przynależeć do siebie fragmenty obrazu, które przedtem do siebie nie
przynależały⁹⁹”.

Widzenie aspektowe – na co wskazuje Małgorzata Anna Szysz-
kowska – staje się wymogiem, który doświadczenie estetyczne stawia
przed odbiorcą. Na ten typ postrzegania składają się m.in. szczególnie
rodzaj uwagi i nastawienia percepcyjnego oraz swoista modyfikacja
wyobrażeniowa (według Wittgensteina pojęcia aspektu i wyobraże-
nia są pokrewne¹⁰⁰), która pozwala na wykroczenie poza to, co dane
bezpośrednio w percepcji¹⁰¹. Badaczka powołuje się na stanowisko
Virgila C. Aldricha, który polemizując z poglądami George’a Dickiego
dotyczącymi irrelevancji pojęcia nastawienia estetycznego, podejmuje
w artykule *Back to aesthetic experience*¹⁰² próbę rewaloryzacji wspomnianej
kategorii. Amerykański filozof dowodzi szczególnej roli, jaką pełnią
odpowiednie nastawienie oraz szczególnie ukierunkowana uwaga

⁹⁶ Tamże, s. 274.

⁹⁷ Tamże, s. 276.

⁹⁸ Tamże, s. 278.

⁹⁹ Tamże, s. 291.

¹⁰⁰ Tamże, s. 298.

¹⁰¹ M.A. Szyszkowska, *Kilka uwag na temat „widzenia aspektu” w estetyce współ-
czesnej*, „Sztuka i Filozofia” 2007, nr 31, s. 13–22.

¹⁰² V.C. Aldrich, *Back to aesthetic experience*, „Journal of Aesthetics and Art
Criticism” 1966, t. 24, nr 3, s. 365–371.

podmiotu w akcie percepcji. To one właśnie – zdaniem Aldricha –
w przeciwieństwie do potocznego sposobu postrzegania, umożliwiając
dostrzeżenie w przedmiocie jego aspektów estetycznych¹⁰³, a więc ujęcie
go w sposób pełniejszy.

Problematyka „rozbłyśnięcia aspektu”, pozwalającego w akcie wykra-
czania poza rutynowe *modi* postrzegania dojrzeć w danej rzeczywistości
„coś więcej”, nieprzypadkowo budzi skojarzenia z rozległą i chętnie dziś
podejmowaną przez badaczy kwestią epifaniczności oraz doświadczenia
w nowoczesnej literaturze. Tak zbliżyliśmy się do problemu, który
pozwole – mam nadzieję – na scalenie poruszonych dotychczas wątków,
a tym samym usprawiedliwi przyjęty porządek wywodu.

Epifania i doświadczenie rzeczywistości

Powszechne, lecz wciąż intrygujące pozostaje spostrzeżenie, że rudymen-
tarne kategorie filozoficzne czy antropologiczne, które z powodzeniem
przenikają do naszego języka codziennego, należą do najbardziej pro-
blematycznych i ewokujących teoretyczne aporie. Pojęcie doświadczenia,
którego genealogię w interesujący sposób zrekonstruował Martin Jay,
bez wątpienia do nich należy.

Otwierając konferencję poświęconą „nowoczesności jako doświad-
czeniu”, Ryszard Nycz, sięgnąwszy do źródeł leksykograficznych, w tym
również etymologicznych, dokonał analizy pola semantycznego pojęcia
„doświadczenie”, która pozwoliła mu na zaprojektowanie klasycznej
(czyli takiej, która jest dystynktywna, identycznościowa, konotacyjna
i realna równocześnie) definicji. Doświadczenie jest wedle niej:

efektem „poddania się próbie”, narażającego na ryzyko nieprzewidywalnego
kontaktu podmiotu ze światem, zachodzącego poprzez zmysłowe uczestnictwo
(„doznanie”) z pozycji widza, który zdobytą w ten sposób wiedzę („dowód”
wynikający „z bycia przytomnym przy”) „oświadcza” – objawia, publicznie

¹⁰³ Oto odnośny fragment: „My suggestion is that the two concepts, of aesthetic
object and aesthetic experience, are correlatives that illuminate one another, logically
going together, serving us nicely in the full account of how **ordinary things** and
their characteristics take on aesthetic values, in a kind of aspersion that occurs in
the aesthetically relevant mode of perception” (tamże, s. 70).

okazuje, także (lecz nie tylko) językowo utrwała oraz przekazuje – i zarazem sobą (własną tożsamością świadka) poświadcza (gwarantuje) jej prawdziwość¹⁰⁴.

Właśnie ów dynamiczny, zmysłowy i nieschematyczny charakter procesu doświadczenia czyni zeń – co przyznaje za Stephenem E. Toulminem Nycz – „rywala i kontrpartniera scjentyistycznej racjonalności”¹⁰⁵. Konstatacja ta jest o tyle istotna, że odsyła nas do rozważań Charlesa Taylora na temat agonistycznych nurtów: instrumentalizmu (rozumu niezaangażowanego) oraz sprzeciwiających się mu romantyzmu i modernizmu¹⁰⁶, które doprowadziły do uformowania się nowego, specyficznego modelu doświadczenia epifanicznego związanego ze sztuką, a w sposób szczególny z poezją. Refleksja nad tego rodzaju doświadczeniem stanowi jeden z nurtów krytycznego namysłu nad współczesnymi konsekwencjami niektórych aspektów „niedokończonego projektu” oświecenia i nie bez racji można by było szukać powinowactw tego typu myślenia z projektami Adorna, Horkheimera czy późnego Heideggera.

Należy więc ze szczególną uwagą przyjrzeć się doświadczeniu sztuki, które w swej estetycznej naturze, łącząc się ze szczególnym rodzajem nastawienia, otwiera przestrzeń momentalnego wglądu w labilne struktury rzeczywistości i niesie z sobą możliwość (często pojmowaną jako obietnica) utrwalenia danego doznania, mogącego następnie zyskać intersubiektywną postać za sprawą siatki kategoryjnej wypracowanej przez dyskurs estetyczny. Innymi słowy, podjęte starania zmierzać mają do próby odczytania estetycznej artykulacji pewnych doświadczeń, które dzięki takiej właśnie modalności uznają za adekwatne i właściwe opisowi współczesnej rzeczywistości. Tym bardziej że w sytuacji, gdy nie mamy już kontaktu z realnie przeżywanym doświadczeniem i staramy się z pomocą różnych konstruktów kulturowych je utrwalić oraz przekazać, odkrywamy – co podkreśla wyraźnie Jay – jak często sięgamy do swoich słowników po słowo „doświadczenie”,

¹⁰⁴ R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 14.

¹⁰⁵ Tamże, s. 9.

¹⁰⁶ Por. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński [i in.], oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001, s. 916–922.

[...] by wskazać coś, co wykracza poza ogólne pojęcia, a nawet poza sam język [...], dla zasygnalizowania czegoś, co pozostaje niewypowiedziane i jednostkowe [...], czego w ramach konwencjonalnej komunikacji nie można przekazać innym, którzy tego nie posiadają¹⁰⁷.

W takim przypadku model doświadczenia estetycznego oraz będącego jego następstwem sądu przybiera – dzięki swemu refleksyjnemu i heautonomicznemu charakterowi, który nakłada na podmiot obowiązek każdorazowej reaktualizacji reguł sądenia – postać paradygmatyczną względem innych rodzajów doświadczenia. Konsekwencją tego są liczne interakcje, w jakie z innymi rodzajami dyskursów doświadczeniowych wchodzi dyskurs estetyczny. „Doświadczenie to bowiem nie tylko może wykraczać poza odbiór i kontemplację, obejmując twórczość, lecz może też stać się modelem dla całości przeżywanego doświadczenia”¹⁰⁸. Myśli tej wtóruje inny, wychodzący od przesłanek pragmatyzmu, teoretyk problematyki doświadczenia – John Dewey, który podkreśla, że „doświadczenie estetyczne nigdy nie jest wyłącznie estetyczne. Obejmuje bowiem cały zespół treści i znaczeń, które wprowadzie same nie są estetyczne, lecz stają się takimi przez włączenie w ład rytmicznego dążenia do spełnienia”¹⁰⁹. I właśnie tego typu świadome doświadczenie, które ukazuje zależność pomiędzy działaniem a doznawaniem, pozwala na zrozumienie związku występującego między sztuką, postrzeganiem i ocenianiem¹¹⁰, a co może jeszcze istotniejsze – podobnie jak w przypadku widzenia aspektowego – przyczynia się do modyfikacji postrzeżenia¹¹¹. Dlatego też zdaniem amerykańskiego filozofa konieczne jest przywrócenie ciągłości pomiędzy życiem codziennym, jego przejawami a zintensyfikowanymi i wysubtelnionymi formami doświadczenia w postaci dzieł sztuki¹¹². Istotną rolę w tym procesie pełnić ma teoria, a więc filozofia sztuki, estetyka i antropologia kultury, które – co w kontekście prac m.in. Welscha,

¹⁰⁷ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 19.

¹⁰⁸ Tamże, s. 214.

¹⁰⁹ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 400.

¹¹⁰ Zob. tamże, s. 59.

¹¹¹ „[...] widzenie, słyszenie i smak stają się estetyczne, kiedy ich stosunek do wyraźnego sposobu działania modyfikuje to, co postrzegane” (tamże, s. 62).

¹¹² Zob. tamże, s. 6.

Shustermana czy Danto brzmi bardzo aktualnie – prowadzić mają do zrozumienia danych zjawisk również „drogą okrężną, przez zwrócenie się z powrotem do tego, co powszechne, powszednie, przeciętne, aby w ten sposób dotrzeć do estetycznych jakości zawartych w zwykłym doświadczeniu”¹¹³.

Otóż, jak się wydaje, literatura właśnie czyni zadość przedstawionym wymogom i za sprawą teorii¹¹⁴, będąc „zaszyfrowanym zapisem rzeczywistości”, ujawnia swój status „dyskursu granicznego, dążącego do usytuowania się na prymarnym poziomie ludzkiego doświadczenia”¹¹⁵. Szczególnie godny uwagi w tym względzie, nie bez powodu uprzywilejowany przez wielu romantyków i modernistów rodzaj literatury stanowi poezja. Jest ona bodaj jednym z najczystszych wytworów tego, co Heidegger w *Gelassenheit* zwie **myśleniem kontemplacyjnym** (*besinnliche Denken*), które równoważąc **myślenie rachujące** (*rechnende Denken*) – ze swoistym dla niego nieustannym liczeniem się z okolicznościami, działaniem przez wzgląd na określone cele i instrumentalnym, stechnicyzowanym stosunkiem do otoczenia – pomaga współczesnemu człowiekowi stawiać czoła płynącej z ducha epoki groźbie utraty zakorzenienia (*Bodenständigkeit*)¹¹⁶. W sytuacji, gdy „świat jawi się teraz jako przedmiot, atakowany przez **rachujące myślenie**”¹¹⁷, skłonne sprowadzać otaczające nas rzeczy do miana **zasobu poręcznych narzędzi**, „**myślenie kontemplacyjne** wymaga od nas, byśmy nie obstawali jednostronnie przy jakimś wyobrażeniu”¹¹⁸, lecz „zapuszczali się w to, co na pozór zupełnie nie jest spójne”¹¹⁹. Innymi słowy, tworzy parergonalną przestrzeń, swoiste pole sił chroniące nas przed jednostronnym i zubożonym oglądem rzeczywistości. W jej ramach pracują m.in. spowinowacane ze sobą mechanizmy percepcji estetycznej i poetyckiej.

¹¹³ Tamże, s. 14.

¹¹⁴ „[...] wyjaśniająca moc teorii polega na dostarczeniu opisu, który dociera głębiej i wyjaśnia więcej niż inne (bo nie tylko sens dzieła, ale i naturę związków literatury z rzeczywistością)” (R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 42).

¹¹⁵ Tamże, s. 12.

¹¹⁶ Zob. M. Heidegger, *Wyzwolenie*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001, s. 8–11.

¹¹⁷ Tamże, s. 12.

¹¹⁸ Tamże, s. 16.

¹¹⁹ Tamże.

Wspomniany już Taylor, analizując genealogię oraz sam fenomen dwudziestowiecznej sztuki epifanicznej, poezji przypisuje miejsce kluczowe i aprobatywnie przytacza pogląd Thomasa Ernsta Hulme’a, wedle którego „poezja przywraca żywy kontakt z rzeczywistością”¹²⁰. Dzięki niej realizowana być może potrzeba poszukiwania „przeciwwagi dla świata zniekształconego przez światopogląd mechanistyczny i postawy utylitarystyczne”¹²¹, pozwalająca dążyć do bogatszych form doświadczenia, bywając równocześnie – na co zwrócił uwagę Nycz – zapisem, jak i miejscem wydarzania się epifanii. Przez tę ostatnią Taylor rozumie objawienie się za sprawą obrazów poetyckich czegoś wyższego, co nie pozwala na obojętność i jest przy tym niesprowadzalne ani do reakcji na dzieło, ani do tego, co w nim przedstawione¹²². Jednakże w przeciwieństwie do romantycznych epifanii bytu, które otwierały wgląd w niedostępną inaczej, esencjalną rzeczywistość, będącą wyrazem „czegoś, co stanowi jednoznacznie dobre źródło moralne”¹²³ i duchowe, nowoczesne epifanie nie są ontofaniami, poczynając od epifanii modernistycznych („międzyprzestrzennych”, „porządkujących”), które – podobnie jak w przypadku opisanego już mechanizmu postrzegania **aspektu organizacji** – ustanawiają pewną nową przestrzeń i „łączą ze sobą jako coś bliskiego, co inaczej byłoby nieskończenie od siebie odległe”¹²⁴, aż po nowoczesne epifanie negatywne, odsłaniające puste miejsce po trwałym, substancjalnym bycie, wokół którego gromadzą się znaczenia. Nieodzowne staje się więc zastąpienie ontologii bytu nową ontologią doświadczenia. Autor i badacz koncepcji nowoczesnych

¹²⁰ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, dz. cyt., s. 845.

¹²¹ Tamże, s. 839.

¹²² Tamże, s. 871, 874.

¹²³ Tamże, s. 885. Zob. również: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, dz. cyt., s. 46–47. Warto w tym miejscu przytoczyć początek *Najstarszego programu systemu niemieckiego idealizmu* z końca XVIII wieku – młodzieńczego manifestu będącego owocem studenckich dyskusji trzech przyjaciół: Hegla, Schellinga i Hölderlina: „[...] – etyka. Ponieważ w przyszłości cała metafizyka będzie należeć do moralności – czego Kant swymi obydwojema postulatami praktycznymi dał tylko przykład, niczego nie wyczerpując – przeto etyka ta będzie niczym innym jak całkowitym systemem wszystkich idei, czy też, co na jedno wychodzi, wszystkich postulatów praktycznych” (G.W.F. Hegel, *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu* [w:] tenże, *Pisma wczesne z filozofii religii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1999, s. 275).

¹²⁴ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, dz. cyt., s. 883.

imaginariów społecznych w „poezji czystej i surowej” dostrzega jedno z narzędzi adekwatnego zapisu zachodzących zmian. Jako egzemplifikację – co znamienne – przywołuje on m.in. lirykę Różewicza i Herberta. W pierwszym przypadku w poezji autora *Czerwonej rękawiczki* widzi Taylor próbę znalezienia określeń właściwych dla „świata, który uległ destrukcji”¹²⁵, umożliwiającą taką transfigurację opisywanej rzeczywistości, która pozwoliłaby podmiotowi na zmierzenie się z nią – „na osiągnięcie epifanii przekraczającej wszelkie negacje”¹²⁶. Z kolei w poezji Herberta dostrzega Taylor „powrót do źródeł klasycznych [...], sięganie poza chaos współczesności [...] do doskonałości tego, co nieożywione”¹²⁷. Ten pozornie antyepifaniczny, „realistyczny odruch” – według autora *Źródeł podmiotowości* – prowadzi do odnowy „żywego doświadczenia” i sytuuje podmiot na granicy epifanii¹²⁸.

Zdaje się więc, że współczesna poezja dysponuje potencjałem pozwalającym we właściwy sobie sposób być dla prób rejestracji rozproszonego doświadczenia rzeczywistości atraktorem, który dzięki swej dynamicznej strukturze dobrze oddaje charakterystyczne dla późnej nowoczesności poczucie „lekkości bytu” oraz konweniuje z fenomenalizmem i wydarzeniowością nadającym rytm współczesnemu życiu oraz sztuce. A język estetyki filozoficznej stanowi – jak można mniemać – sprawne narzędzie aspektowego reaktualizowania i odczytywania kryjących się za poetyckimi zapisami, leżących u ich genezy stanów rzeczywistości oraz postaw skonfrontowanego z nimi podmiotu. Z oglądu łączącego wskazaną problematykę, z którego niniejsza praca ma ambicję częściowo zdać sprawę, wyłonić się winien zarys imaginariów estetycznych właściwych poezji Różewicza i Herberta.

¹²⁵ Tamże, s. 893.

¹²⁶ Tamże, s. 896.

¹²⁷ Tamże, s. 895.

¹²⁸ Rzecz jasna kanadyjskiemu filozofowi twórczość Herberta i Różewicza znana jest fragmentarycznie z anglojęzycznych przekładów i omówień, stąd też jego osąd w tej kwestii traktować należy bardziej jako wymagającą weryfikacji hipotezę badawczą niż końcową kategoryzację.

Herbert i Różewicz – ku źródłom estetycznej wrażliwości

Podjęta i rozpowszechniona przez Charlesa Taylora w obrębie nauk społecznych kategoria **imaginarium**¹²⁹ wykazuje możliwość implementacji w obręb dyskursu estetycznego. Jej wartość wynika z newralgicznej pozycji, jaką zajmuje pomiędzy ogólnością oraz normatywnością teorii a jednostkowymi przeświadczeniami, wyobrażeniami i realizacjami wyznaczającymi drogę praktyki. Warto ją przywołać w kontekście towarzyszących jej w filozoficznych rozważaniach pojęć **tła percepcyjnego** oraz **porządku moralnego**.

W wyniku wskazanej transpozycji imaginarium estetyczne wykraczać będzie poza teoretyczne modele – lepiej bądź gorzej – ujmujące praktykę artystyczną w abstrakcyjną, idealizującą siatkę pojęć. Stanowi ono kolektywny zbiór *modi* ludzkich wyobrażeń dotyczących sztuki, jej doświadczenia, wartości, funkcji, miejsca w społeczeństwie, ale też rozumienia i stosowania podstawowych, tradycyjnych, chociaż wciąż ewoluujących kategorii estetycznych (piękna, wzniosłości, smaku, nowości itp.). Na imaginarium to składają się nie tylko elementy o charakterze doraźnym i receptywnym, lecz również wybiegające w przyszłość oczekiwania żywione względem „sfery estetyczności” oraz zakorzenione w przeszłości normatywne koncepcje, stanowiące punkt odniesienia dla owych wyobrażeń¹³⁰.

Jak każdy stan świadomościowy, którego intencjonalność można wskazać, również imaginarium estetyczne posiada swój **profil aspektowy** (J. Searle) uwzględniający perspektywę, punkt widzenia, oraz doświadczenia powiązane z nim podmiotu. Mówiąc krótko, jest w pewien sposób ustrukturuwane i jako takie daje się opisać niczym figura na danym tle, które wpływa na jej rozumienie. Zbieżność z tezami gestaltystów dotyczącymi doświadczeń percepcyjnych nie jest bynajmniej przypadkowa. W obręb wskazanego tła wchodzi m.in. wiedza lub lepiej samowiedza o naszym położeniu, a więc – w omawianym przypadku – refleksyjna świadomość relacji, w jakiej się znajdujemy wobec zjawisk

¹²⁹ Zob. Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puchejda i K. Szymaniak, Warszawa 2010.

¹³⁰ Zob. Taylorowską definicję imaginarium społecznego. Tamże, s. 37.

oraz przedmiotów estetycznych (zarówno tych z, jak i spoza „świata sztuki”), a także procesów, które doprowadziły do zaistniałego stanu rzeczy. Jak dowodzi Taylor:

wiedza ta nie ma wyraźnych granic. [...] To w dużej mierze nieustrukturyzowane i niewyartykułowane rozumienie całej naszej sytuacji, w ramach którego poszczególne cechy naszego świata ujawniają nam swoje sensy¹³¹.

Nieokreślona i nieograniczona natura tła wymaga jednak pewnych warunków brzegowych, które bliższe są raczej figurze horyzontu niż granicy. John Searle dostrzega w nich wszystkie elementy sytuacji, które są jej niejako *implicite* przypisane, a których istnieniem w normalnych warunkach świadomość się nie zajmuje. Każdorazowo są to „składniki czasowego, przestrzennego, biologicznego i społecznego położenia moich obecnych stanów świadomych”¹³², stanowiące ich podłoże. To właśnie wspomniane tło wraz z jego warunkami brzegowymi pozwala na uporządkowanie naszych świadomych doświadczeń. Za jego sprawą możemy mówić o zjawisku **aspektu znajomości** – posiada on charakter skalarny i pozwala na taką kategoryzację nowych doznań, która w różnym stopniu sprowadza to, co w nich nowe, do tego, co już znajome¹³³.

Zarówno nasze rozumienie **tła percepcyjnego**, jak i występujące w jego obrębie imaginarium estetyczne wymagają jeszcze jednego elementu: Taylor mówi tu o **porządku moralnym**, który dla potrzeb dalszych rozważań można nazwać ładem normatywnym. Nie jest to jedynie zbiór norm, do których się odnosimy, ilekroć chcemy zyskać przekonanie, że stworzone przez nas imaginarium osadzone jest na aksjologicznym fundamencie. Ów normatywny ład łączy się z „komponentem ontycznym, określającym te właściwości świata, które umożliwiają wprowadzenie norm w życie”¹³⁴, przy czym w dobie późnej nowoczesności w dużo większym stopniu odnosi się on do nas, ludzi, jako prawodawców, niż – jak to było kiedyś – do Boga czy innych ponadnaturalnych instancji.

Jednakże to, co w normalnych warunkach – jak dowodzą obserwacje Searle’a i Wittgensteina – funkcjonuje, umożliwiając naszą codzienną

praktykę, może w określonych okolicznościach ulegać zaburzeniu, a nawet zniesieniu. I z taką właśnie sytuacją skonfrontowani zostali poeci, którym poświęcone są te rozważania. Zarówno właściwe ich estetycznym imaginariom tło (które współtworzyły: pojęcia, przekonania i postawy wyniesione z domu oraz z edukacji w przedwojennych gimnazjach wraz z pogłębianymi już na poziomie akademickim studiami dawnej kultury oraz sztuki), jak również normatywny ład zostały drastycznie zakwestionowane i zniesione. W pierwszym przypadku zostało to spowodowane przez nabierający tempa w początkowych dekadach XX wieku pochod awangardy w sztuce, a przez hekatombę wojny – w drugim. Zanim więc możliwa stanie się próba wyodrębnienia, zbadania i dyskursywnego opisanie imaginariów estetycznych Różewicza i Herberta, konieczne jest krótkie zarysowanie tła, zgodnie z przedstawionym rozumieniem tego terminu.

Dwóch z pokolenia

Obaj poeci urodzeni w pierwszej połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia metrykalnie przynależą do jednego pokolenia. Otwiera to pole licznym dyskusjom poświęconym historii i socjologii literatury. W świetle celu i założeń towarzyszących całości pracy nie ma konieczności ani miejsca, aby przeprowadzać pogłębione studia poświęcone biografii bohaterów niniejszego omówienia. Wystarczające – jak się zdaje – dla ukazania tła percepcyjnego właściwego kształtującej się w młodości wrażliwości obu pisarzy będzie przybliżenie jedynie kilku znaczących faktów biograficznych, wraz z odnoszącymi się do nich komentarzami dokonywanymi później po wielokroć przez samych twórców.

Już od najmłodszych, gimnazjalnych lat wspomniani autorzy, również dzięki staraniom i za przykładem rodziców oraz rodzeństwa, wykazywali zainteresowanie dostępnymi im wówczas przejawami życia kulturalnego.

Młody Różewicz zaczytywał się w prenumerowanych przez starszego brata¹³⁵ czasopismach: „Pionie”, „Kuźni Młodych” czy „Wiadomościach

¹³¹ Tamże, s. 39.

¹³² J.R. Searle, *Umysł na nowo odkryty*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999, s. 189.

¹³³ Zob. tamże, s. 182–186.

¹³⁴ Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, dz. cyt., s. 20.

¹³⁵ Janusz Różewicz, który miał już za sobą pierwsze literackie próby, kilka opublikowanych wierszy, a z czasem nawiązał nawet korespondencyjny kontakt

Literackich”¹³⁶. Janusz przynosił do domu również „Skamandra”, „Okolicę Poetów”¹³⁷ oraz „Prosto z mostu” i „Sygnały”¹³⁸, z którymi jego młodszy brat miał również okazję się zapoznać. Będąc w gimnazjum, Tadeusz publikował już swoje pierwsze wiersze w miesięczniku *Sodalicji Mariańskiej* „Pod znakiem Marii”¹³⁹ oraz w redagowanych przez Stanisława Leopolda „Czerwonych tarczach”, gdzie młody poeta zamieścił swój pierwszy tekst teoretycznoliteracki (*Poezja jadalna czy niejadalna*¹⁴⁰), w którym przepowiadał zwycięstwo poetyki awangardowej nad skamandrycką.

Nie sposób pominąć zdobywającego wówczas coraz większą popularność nowego medium, jakim był film, toteż z niemalą ekscytacją chodzono do jedyne go czynnego w owym czasie w miasteczku kina. Poeta po latach wspomina:

Tam nie było teatru, ale było kino. Do miejscowego kina o nazwie „Kinema” sprowadzano wiele głośnych filmów, choć naturalnie z opóźnieniem. Zobaczyłem wszystko, co tylko było na ekranie „Kinemy”. Na początku były to filmy nieme,

z Kazimierzem Wierzyńskim, Józefem Czechowiczem i Ludwikiem Fryde, wprowadzał sumiennie młodszego brata w świat literatury i teoretycznoliterackich dyskusji.

¹³⁶ Po latach w rozmowie z Kazimierzem Braunem Tadeusz Różewicz będzie wspominał: „Brat prenumerował «Pion». Więc ja czytałem każdy numer. Mając szesnaście, piętnaście lat. Czytałem młodzieżowe pisma literackie, takie jak «Kuznia Młodych», z której wyszło całe pokolenie, łącznie z księdzem Twardowskim – «Janek» Twardowski, tak się wtedy mówiło, pisał wiersze z «Wojtkiem» Żukrowskim, z «Rysiem» Matuszewskim, z «Jankiem» Kottem. To było pokolenie wychowane przez Adama Skwarczyńskiego, duchowego opiekuna «Kuzni Młodych», lewicującego; można powiedzieć «piłsudczyzna lewicująca». Zamierzchłe dzieje. [...] Czyli do prasy literackiej miałem dostęp, bo był łatwiejszy, gorzej było ze sztuką...” (JT 124). Edmund Gehring – gimnazjalny kolega Janusza Różewicza – po latach będzie wspominał: „Było jeszcze inne znane pismo literackie «Wiadomości Literackie»; czytaliśmy je, by się orientować w literaturze i także prenumerowaliśmy” (NSB 213).

¹³⁷ Zob. Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 49.

¹³⁸ T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 40.

¹³⁹ Zob. *Dużo czystego powietrza*, ws 19 oraz *Jestem tu, pod ręką*, ws 180.

¹⁴⁰ Zob. *Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, ws 8. Należy za Tadeuszem Drewnowskim odnotować, że już wtedy młody Różewicz dokonuje zniuansowania praktyk awangardowych i wobec niektórych z nich pozostaje krytyczny, pisząc: „Często w swym zapale metaforotwórczym popadają w przesadę, tworząc różne cudenka i dziwolągi, dla których istnieje uczona nazwa «hipertrofia (przerost) metafory». Poezja ich nie jest niejadalna, jest wprost niestrawna” (T. Drewnowski, dz. cyt., s. 46).

m.in. z Chaplinem, Flipem i Flapem, kowbojskie. Ale i *Quo vadis*. Gdzieś od 1932 lub 1933 roku, a więc gdy skończyłem 10 lat, zaczęły się pojawiać filmy dźwiękowe. Początki były skromne: tętent galopującego konia, gwizdy – to już kino dźwiękowe. Dialogów mówionych niewiele. Ale przeżycia dla dziesięcio-, dwunastoletniego chłopca ogromne (*Życie w starych i nowych dekoracjach*, ws 277).

W przedwojennym Radomsku działał, jak w wielu mniejszych miejscowościach, teatr amatorski (Teatr Dobroczyńności – zob. JT 9), lecz nie było mowy o profesjonalnych spektaklach. Dopiero tuż przed wojną udało się młodemu adeptowi poetyckiego rzemiosła zobaczyć sztukę wystawioną przez zawodowych aktorów. Było to doświadczenie na tyle istotne, że pozostało w pamięci pisarza przez kilkadziesiąt lat.

Przyjechali do Radomska aktor i aktorka z teatru w Częstochowie i dali w „Kinemie” spektakl, i ja oczywiście, przełamując wszystkie przeszkody materialne i obyczajowe, poleciałem i zobaczyłem. To byli, podobno, prawdziwi aktorzy zawodowi z Częstochowy, a może z Łodzi? Ale wiem, że sztuka miała ten tytuł *Świt, dzień i noc*¹⁴¹.

Regularnym bywalcem sal teatralnych oraz muzealnych ekspozycji stanie się Różewicz dopiero w czasach studenckich.

W naturalny sposób utrudniony był również dla mieszkańców prowincji dostęp do galerii sztuki i muzeów. Tadeusz Różewicz zetknął się z prawdziwym malarstwem, które wcześniej znał jedynie z pocztówek oraz innych reprodukcji, w wieku 17 lat, kiedy miał okazję odbyć swoją pierwszą dalszą podróż i wraz z kolegą odwiedził Kraków. Znaczenie tamtej wizyty w mieszczącym się w gmachu Sukiennic muzeum doskonale podkreśla stwierdzenie samego poety: „zobaczyłem prawdziwe obrazy” (JT 124)¹⁴². Wśród nich były przywołane we wspomnieniu owej wizyty prace: Matejki, Chełmońskiego, Malczewskiego, Fałata czy Podkowińskiego – esencja XIX-wiecznego malarstwa polskiego. Nie bez przyczyny wyzna Różewicz w rozmowie z Kazimierzem Braunem: „my jesteśmy z formacji, która jeszcze wiele wysłała z piersi «matki-estetyki» dziewiętnastowiecznej” (JT 121).

Wymienione źródła pierwszych kulturalnych i estetycznych doświadczeń nie zmieniają faktu, że podstawowa w tym względzie edukacja

¹⁴¹ Tamże, s. 11.

¹⁴² Zob. również: *Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte...*, ws 214.

odbywała się w gimnazjum¹⁴³ oraz w domu, gdzie – jak u większości szanowanych przedwojennych rodzin – dbano o bibliotekę odpowiednio zaopatrzoną w literaturę piękną. Poeta z dużym sentymentem wspomina swojego polonistę Feliksa Przyłubskiego¹⁴⁴ ze Społecznego Gimnazjum im. Feliksa Fabianiego, który przygotowywał go do „małej matury”. Warto przy tej okazji zauważyć dwie kwestie. Po pierwsze – czemu trudno się dziwić – program nauczania literatury na poziomie gimnazjalnym w owym czasie kończył się na Młodej Polsce i poezji Staffa, stwarzając dla co wnikliwszych uczniów konieczność podjęcia literackich poszukiwań na własną rękę. Różewicz przywołuje swoje ówczesne, podejmowane często za namową brata lektury Czechowicza, Miłosza, Przybosia czy Gombrowicza¹⁴⁵. Ten element samokształcenia, otwartości umysłu na to, co najnowsze i nowatorskie, pozostanie już odtąd istotną dominantą osobowości poety. Po drugie, należy pamiętać, że mówimy o przedwojennym gimnazjum nowego typu, w którym zgodnie z założeniami reformy szkolnictwa z 1932 roku (tzw. reformy jędrzejewiczowskiej) nie tylko obowiązkowo nauczano języka łacińskiego, ale również kładziono duży nacisk na wychowanie państwowe i patriotyczne. W jego ramach, zgodnie z założeniami ministra Jędrzejewicza:

[...] wysuwa się na czoło określenie obowiązków obywatela względem Państwa [...]. W wychowaniu państwowym trzeba mówić przede wszystkim nie o prawach, a o obowiązkach wobec Państwa, opartych o zasady wytworzone u nas na podłożu etyki chrześcijańskiej¹⁴⁶.

Tak więc już na tym etapie edukacji właściwa gimnazjalistom ciekawość świata i chęć podążania za nowymi trendami współczesnej kultury

¹⁴³ Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Stanisława Różewicza z jego wspomnieniowego szkicu *Przypominali szarą płaskorzeźbę*: „Wychowywał nas dom i szkoła. Szkoła w tamtym okresie myślała nie tylko o wpajaniu wiedzy teoretycznej – chodziło o ogólne wykształcenie. Żyliśmy w świecie stałych wartości. O miłości do Ojczyzny nie mówiło się. Była to sprawa tak oczywista jak życie” (NSB 155).

¹⁴⁴ Zob. *Z Tadeuszem Różewiczem nie tylko o Norwidzie*, ws 344.

¹⁴⁵ Zob. *Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte...*, ws 229.

¹⁴⁶ *O nauczycielstwie. Przemówienie p. ministra WRIOP J. Jędrzejewicza w komisji Senatu*, „Głos Nauczycielski” 1932, nr 22, s. 396; cyt. za: Z. Osiński, *Janusz Jędrzejewicz – pilsudczyk i reformator edukacji (1885–1951)*, Lublin 2008, s. 155.

i sztuki równoważona była w szkole przez odpowiednio rozbudowany program nauczania historii oraz łaciny¹⁴⁷.

Nieco inaczej wyglądała sytuacja młodego Herberta w oddalonym o kilkaset kilometrów Lwowie. Dawna stolica Królestwa Galicji i Lodomarii (a przed wojną trzecie co do wielkości miasto Rzeczypospolitej) z całą swą wielonarodowościową i multikulturową atmosferą otwierała przed swoimi mieszkańcami różnorodne możliwości. Młody Herbert nie miał więc kłopotów zarówno z dostępem do szerokiego wyboru literatury pięknej, jak również do licznych tytułów prasowych. Co więcej, rodzice, dbając o kulturalny rozwój swych dzieci, korzystali z oferowanych przez miejskie instytucje atrakcji. Nie brakowało więc wspólnych wizyt w muzeach, galeriach i teatrach. W Teatrze Wielkim bywał mały Zbyszek na tzw. „porankach”, kiedy to wystawiano spektakle dla dzieci¹⁴⁸.

Wizyty w kinie również nie należały do rzadkości. Po wielu latach, w 1958 roku, przebywający na stypendium w Paryżu poeta wspomni jedną z nich w liście do rodziców:

Chodzę teraz więcej do teatru niż do kina, ale szczególnie wzruszył mnie ostatnio film *Nibelungi* (niemy film z roku 1930), na który zaprowadził mnie Tata, kiedy miałem 6 lat. Właściwie cały film pamiętałem dość dokładnie i po seansie ze wzruszenia poszedłem na duże wino i kupiłem dużą torbę *heise mårónów* (KR 80).

Jak łatwo zauważyć, Bolesław Herbert dobierał ambitny repertuar – obraz, o którym mowa, należy dziś do klasycznych arcydzieł niemieckiej kinematografii. Nic dziwnego, że osnuty na kanwie średniowiecznego germańskiego eposu, zrealizowany w estetyce ekspresjonistycznej film wywarł na młodym chłopcu duże wrażenie.

Przyszły poeta poddawany był także – z dyskusyjnym rezultatem, jak się okaże po latach – edukacji muzycznej i zgodnie z przekazami

¹⁴⁷ O randze, jaką przyznawano temu ostatniemu przedmiotowi w Gimnazjum im. Fabianiego, zaświadcza relacja wspomnianego już Feliksa Przyłubskiego: „Dyrektor na przykład był fanatykiem łaciny, a raczej gramatyki łacińskiej, wyrazy układające się w delikatne wiersze Owidiusza traktował jak rekrutów. Pełne czaru słowo «kocham» uczeń musiał prezentować w pełnym rynsztunku form gramatycznych: «*amo, amare, amavi, amatum*»” (NSB 181–182).

¹⁴⁸ Zob. R. Żebrowski, *Zbigniew Herbert. „Kamień na którym mnie urodzono”*, Warszawa 2011, s. 256.

rodzinnymi od zatrudnionej w tym celu nauczycielki otrzymać miał lekcje podstaw gry na pianinie¹⁴⁹.

W 1937 roku rozpoczął Herbert naukę w VIII Gimnazjum im. Kazimierza Wielkiego. Poeta zamieścił doskonały opis panujących wówczas uczniowskich realiów w eseju *Lekcja łaciny* z tomu *Labirynt nad morzem*. Poziom kształcenia w tym matematyczno-przyrodniczym gimnazjum faktycznie był wysoki. Skądinąd wiadomo, że wielu nauczycieli szkół średnich w miastach akademickich łączyło swe posady z pracą naukową na uniwersytecie, a wśród nich nie brakowało ciekawych osobowości¹⁵⁰. Rysunku uczył na przykład Józef Pieniążek – malarz pejzażysta oraz grafik, uczeń Pankiewicza i Wyczółkowskiego, przyjaciel Emila Zegadłowicza i członek założonej przez niego grupy „Czartak”.

Po latach w rozmowie z Wojciechem Wiśniewskim lwowski poeta z sentymentem wspominać będzie swoją szkołę:

[...] jestem szczęśliwy, że nauczyła mnie ona stosunkowo dużo, i to z dziedzin, które pozornie nie były mi potrzebne w późniejszym życiu. Znacznie później uświadomiłem sobie, że do pisania wierszy potrzebna jest nie tylko znajomość literatury, ale i nauki przyrodnicze, ślęczenie nad zawiłym tekstem w języku obcym, rozwiązywanie równań. Poezja to nie rozpasana wyobraźnia, ale dyscyplina myślenia (*Poezja to nie rozpasana wyobraźnia, ale dyscyplina myślenia*, WYW 68).

A o swoich ówczesnych preceptorach doda:

Profesorów miałem wymagających, surowych, nieubłaganych. Do dzisiaj wspominam ich z serdeczną wdzięcznością, chociaż wówczas, kiedy byłem w ich władzy, buntowałem się. Zastanawiałem się często, dlaczego moi preceptorzy są tak niezapomniani. Myślę, że przede wszystkim dlatego, że każdy z nich był potężną indywidualnością (*Poezja to nie rozpasana wyobraźnia, ale dyscyplina myślenia*, WYW 68).

Gimnazjum to działało również zgodnie z ramami wyznaczonymi przez wspomnianą reformę szkolnictwa, jednak można zaryzykować stwierdzenie, że jej wytyczne związane z wychowaniem państwowym i patriotycznym uczniów były tu szczególnie akcentowane. Wciąż żywa i pielęgnowana była we Lwowie – jedynym mieście II Rzeczypospolitej,

które otrzymało Order Virtuti Militari – pamięć bohaterskich Orląt Lwowskich i obrony miasta przed oddziałami ukraińskimi w 1918 roku oraz przed bolszewikami w wojnie roku 1920. Jak się wkrótce miało okazać, nie był to koniec prób, na jakie wystawieni zostali mieszkańcy miasta nad Pełtwią.

Nakreślony pobieżnie, znajdujący swe przejawy w opisanych instytucjonalnych strukturach katalog „kulturalnych i duchowych form istniejących w czasie, kiedy pokolenie zaczyna się kształcić i kształtować”¹⁵¹, stanowi według Diltheya jeden z istotnych czynników formujących duchowy charakter danej generacji. Drugim elementem oddziałującym na dane pokolenie są różnorakie warunki życia. Wszystkie te składowe oraz samą problematykę pokolenia i generacyjnej sukcesji opisuje Kazimierz Wyka w klasycznej już dziś książce – *Pokolenia literackie*. Spośród referowanych tam teorii socjologicznych warto w tym miejscu odwołać się do dwóch: autorstwa Karla Mannheim’a oraz Juliusa Petersena. W pierwszym przypadku, co podkreśla Wyka, istotne było wprowadzenie do dyskursu pojęć **położenia pokoleniowego** oraz **związku pokoleniowego**. Chodzi mianowicie o różnicujący je moment intencjonalności: „[...] związek pokoleniowy na tym polega, że jednostki przynależne do tego samego położenia pokoleniowego świadomie biorą udział we wspólnym losie i wspólnych pokoleniu treściach”¹⁵², przez co możliwe staje się ukonstytuowanie **jedności pokoleniowych**, opartych na wzajemnych celowych działaniach w danym kierunku. Z kolei drugi badacz w rozprawie *Die literarischen Generationen* posłużył się, szybko podchwyconym i rozpowszechnionym przez historyków literatury, terminem **przeżycia pokoleniowego** dla nazwania wielkich wstrząsów duchowych, które „przypadając na lata młodości, stają się wspólnym dziedzictwem młodych, systemem bodźców, na jakie młodzi z natury reagują najżywiej, czyniąc z tych bodźców moment wyróżniający młodych od tych, którzy (z racji różnicy wieku) nie przeżyli danego wstrząsu w sposób równie decydujący”¹⁵³.

Herbert i Różewicz nie tylko dzielili wspólne położenie pokoleniowe, ale też można w ich przypadku mówić o pewnym pokoleniowym związku, który scementowany został przez przeżycie pokoleniowe,

¹⁴⁹ R. Żebrowski, dz. cyt., s. 293–295.

¹⁵⁰ Zob. interesujący rozdział: *Gimnazjum, czyli nie tylko lekcja łaciny* w książce autorstwa siostrzeńca poety (tamże, s. 298–340).

¹⁵¹ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 26.

¹⁵² Tamże, s. 47.

¹⁵³ Tamże, s. 50.

jakim bez wątpienia było doświadczenie wojny. W momencie jej wybuchu Różewicz miał osiemnaście lat i świeżo zdaną małą maturę, kończącą okres nauki w gimnazjum. Herbert natomiast ukończył II klasę gimnazjum i jako piętnastolatek stanął wobec wojennych realiów okupowanego Lwowa. Do tej chwili losy biegnących równolegle biografii pozostają w znacznej mierze podobne. Być może dlatego w roku 1965 w wywiadzie udzielonym Krystynie Nastulance, Tadeusz Różewicz będzie się wzdragał przed narzucaną mu nieraz rolą reprezentanta swego pokolenia, twierdząc, że jest to „urząd określony, ze sprecyzowanym zakresem obowiązków, z którego trzeba się wywiązać” (*Dużo czystego powietrza*, ws 18), podczas gdy jego życie „przebiegało tak, jak życie wszystkich ludzi urodzonych w 1921 roku. Szkoła powszechna, harcerstwo, sodalicja... itd. Wszystko zupełnie przeciętne. Bez odchyień” (*Dużo czystego powietrza*, ws 18). Jednakże wojna skutecznie zapętlila i pogmatwała poszczególne ludzkie historie.

Zmieniły się całkowicie ramy funkcjonowania na każdym poziomie, od państwowo-społecznego po najbardziej indywidualny, a życie ze swą dynamiką wymuszało dostosowanie się do nowych sytuacji: przerwanie nauki i wstąpienie w 1942 roku do podchorążówki AK przez Różewicza bądź jak w przypadku Herberta – kontynuowanie edukacji najpierw w zrusyfikowanej szkole, a później na tajnych kompletach. Ponadto obaj poeci, co stanowiło istotną życiowo kwestię, również ze względu na możliwość otrzymania odpowiednich dokumentów musieli podjąć pracę. Różewicz zatrudniony został w urzędzie miejskim, a następnie w fabryce mebli Thonet w Radomsku, z kolei przyszedł autor *Pana Cogito* znalazł zajęcie w sklepie, gdzie sprzedawano śruby i inne elementy żelazne, by później podjąć pracę w Instytucie prof. Rudolfa Weigla¹⁵⁴ jako karmiciel wszy.

Należy jednak odnotować, że bohaterowie tych rozważań, stając wobec przeżyć wojennych, które objęły całe pokolenie, mieli wyraźną świadomość indywidualnych różnic oraz idiosynkrazji losów każdego z nich. Najoczywistszym przykładem, rzutującym równocześnie na ich powojenne wybory i resentymenty¹⁵⁵, będzie uzmysłowienie sobie

¹⁵⁴ Prowadzono w nim prace m.in. nad szczepionką przeciw tyfusowi.

¹⁵⁵ Ten mniej lub bardziej okazywany publicznie spór obu poetów posiada ciekawą historię, w której nie brakuje gwałtownych oskarżeń oraz protekcyjnych złośliwości (włącznie z zarzutami „prostytuowania się kolaboracją” i epigoństwa). Antagonizm

uwarunkowań związanych z miejscami, w których zastał ich wojenny kataklizm. Przebywający na terenie Generalnej Guberni Różewicz zdawał sobie z tych dyferencji doskonale sprawę. Po latach w rozmowie z Robertem Jarockim przyznał:

Inne były doświadczenia moich rówieśników z obszarów Polski przyłączonych do Reichu, jeszcze inne z terenów, które znalazły się pod okupacją radziecką od 17 września 1939 roku. Przez dłuższy czas my, ze swymi przeżyciami z Generalnej Guberni, i oni, ze Związku Sowieckiego, nie potrafiliśmy się dogadać. Muszę powiedzieć, że my z GG nie mieliśmy jasnego wyobrażenia o zasięgu strasliwego terroru na Wschodzie. [...] Tak więc obraz tego, co się działo na Wschodzie i czym jest naprawdę „ojczyzna światowego proletariatu”, przez dłuższy czas po wojnie był skrzywiony, zamazany i pozbawiony ostrości oraz tych wszystkich okrutnych rzeczy, które nam były znane z doświadczeń okupacji niemieckiej (*Życie w starych i nowych dekoracjach*, ws 291)¹⁵⁶.

Z kolei dla Herberta przetrwanie okupacji sowieckiej w 1939 roku było wręcz stygmatyzujące – dzielił on Polaków na „prawobrzeżnych i lewobrzeżnych” (*Wypluć z siebie wszystko*, WYW 119), przy czym linię graniczną stanowił Bug. W wywiadzie udzielonym Jackowi Trznadłowi podawał przesłanki takiej klasyfikacji:

Ci, którzy przeżyli okupację sowiecką od trzydziestego dziewiątego do czterdziestego pierwszego roku we Lwowie czy Wilnie, mieli po prostu pojęcie o systemie sowieckim, jego pokaz *in nuce*. Tacy jak ja uważali, że rok czterdziesty

ów miał swe umocowanie zarówno w sferze ambicjonalnej (liczne głosy o wtórności poezji Herberta wobec twórczości Różewicza), jak i – co ważniejsze – w różnicach światopoglądowych obu poetów (chodziło głównie o kwestię prezentowanych w okresie stalinizmu postaw oraz poglądów). Nie ma potrzeby przywoływania w tym miejscu kolejnych odsłon wspomnianego sporu oraz licznych głosów krytyków i badaczy literatury, które mu towarzyszyły (dość wymienić takie nazwiska jak: Wyka, Błoński, Kwiatkowski, Trznadel, Lam, Drewnowski, Szaruga...). Zagadnienie to w interesujący sposób omówiła w swojej książce Joanna Adamowska. Zob. J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 9–46.

¹⁵⁶ O różnorodności czynników determinujących wojenne losy naszych bohaterów świadczy również wypowiedź Różewicza dotycząca możliwości kształcenia się podczas okupacji: „Byłem po wojnie człowiekiem, którego uniwersytetem było pięć lat okupacji, partyzantka, konspiracja. Nie miałem czasu się uczyć, choć były tajne uniwersytety i część moich rówieśników – na przykład Borowski i inni – studiowała na uniwersytetach tajnych. Ale to nie mogło dotyczyć małego miasteczka Radomska. Owszem – Kraków, wielkie ośrodki. A w małych miasteczkach byliśmy skazani na siebie” (*Ufajcie obcemu przechodniowi*, ws 191).

piąty to nie jest żadne wyzwolenie, tylko po prostu najazd, dalsza, dłuższa, znacznie trudniejsza do przeżycia moralnego okupacja. Ja miałem doświadczenie lwowskie. Była to lekcja pogładowa, po której nie pozostawały właściwie żadne wątpliwości co do zamiarów, koloru władzy i jej intencji (*Wypluć z siebie wszystko*, WYW 119).

Doświadczenie wojny niewątpliwie było dla całej generacji kluczowe i nie bez przyczyny badacze zajmujący się twórczością obu poetów szczególną wagę przywiązują do tego faktu, traktując go niejednokrotnie jako *terminus a quo* ich literackiej drogi. Przy zachowaniu wszelkich różnic¹⁵⁷ zarówno Różewicz, jak i Herbert są zaskakująco zgodni w krytyce bezrefleksyjnego, taksonomicznego etykietowania pokolenia, do którego należą.

Autor *Ech leśnych* wypowiadał się w tej kwestii wielokrotnie zarówno w licznych wywiadach, jak też ustami bohaterów swoich utworów prozatorskich. Protestował przeciw określaniu siebie i rówieśników mianem „porażonych śmiercią”. Termin ten uznawał za „oczywisty nonsense [...] ukuty *ex post* przez krytykę” (*O poezji, teatrze i krytyce z Tadeuszem Różewiczem*, ws 88) i wskazując jego proveniencję oraz swoje odczytanie, skutecznie go dezawuował. W szkicu *Pokolenie „zarażone śmiercią”?* poeta napisze: „Czas, żeby etykietkę odlepić. Sprawa jest prosta. W czasie wojny i okupacji kochaliśmy życie, walczyliśmy z faszyzmem o życie i płaciliśmy życiem. W samej istocie tej walki o godność człowieka, o życie tkwił optymizm, nie pesymizm i nihilizm [...]” (*Przygotowanie*

¹⁵⁷ Przede wszystkim Tadeusz Różewicz od końca czerwca 1943 do początków listopada 1944 roku walczył z bronią w ręku w leśnych oddziałach Armii Krajowej (służył w kompanii „Buk”, batalionu „Las”, 74. Pułku „Chrobry”, 7. Dywizji Piechoty Częstochowa), podczas gdy w przypadku młodego Herberta (również z racji kontuzji, jakiej doznał zimą przełomu roku 1940/1941) jego związki z AK, o których niejednokrotnie wspominał, pozostają owiane tajemnicą i są przedmiotem dyskusji badaczy. Można dopuścić sformułowaną przez Rafała Żebrowskiego tezę (która w jakimś stopniu jednoczyłaby wykluczające się na pierwszy rzut oka ustalenia, wnioski i domniemania Joanny Siedleckiej, Bohdana Urbankowskiego i Zdzisława Najdera), że jeśli poeta miał czynny udział w działaniach Armii Krajowej, to musiało to mieć miejsce w lecie 1944 roku (gdy wraz z rodziną przebywał już w podkrakowskich Proszowicach) i było związane z epizodem powstania tzw. Republiki Partyzanckiej: Rzeczypospolitej Proszowsko-Kazimierskiej (zob. T. Drewnowski, dz. cyt., s. 47–61; R. Żebrowski, dz. cyt., s. 547–551; J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbertcie*, Warszawa 2002, s. 77–95; B. Urbankowski, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbertcie*, Radom 2004, s. 42–61).

do wieczoru autorskiego, PRIII 292), a w udzielonym trzy lata później wywiadzie doda:

termin „porażony śmiercią” narodził się bodaj z opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego *Buty*. Potem to krytycy przejęli¹⁵⁸. „Porażony śmiercią”, a więc nihilista, obezwładniony, skazany na śmierć, żyjący śmiercią. To określenie przeradzało się w paskudną historię; oznaczało żywienie się śmiercią, sprzedawanie cudzych śmierci. Tymczasem nasze pokolenie stanowiło coś wprost przeciwnego. Było to pokolenie zarażone życiem. Myśmy poszli do walki przeciw śmierci, którą niósł z sobą hitleryzm, walczyliśmy o życie swoje, swoich najbliższych, o godność, o wartość życia. To samo pokolenie stanęło przecież po wyzwoleniu do pracy i w tej pracy tkwi całe trzydzieści lat... (*O poezji, teatrze i krytyce z Tadeuszem Różewiczem*, ws 88)¹⁵⁹.

W podobny, ambiwalentny sposób odnosi się Różewicz do określenia „pokolenie Kolumbów” i tutaj również podaje kilka argumentów. Pierwszy natury semantyczno-logicznej, kiedy mówi:

„Kolumb” to odkrywca nowych lądów. Tymczasem nasze pokolenie nic nie odkryło. Zostało wrzucone w zawiązanym worku w mętną czarną wodę faszystowskiej nocy. To „starsi bracia” odkryli przed nami nowe, groźne lądy... Manipulowali naszymi ciałami, emocjami, mózganiami. To były raczej „ślepe szczeniaki” (*O poezji, teatrze i krytyce z Tadeuszem Różewiczem*, ws 88).

Jeśli jednak historycy literatury i krytycy od czasu powieści Bratnego posługują się chętnie tą porządkującą etykietą, to – twierdzi poeta przy innej okazji w rozmowie ze Stanisławem Beresiem i Joanną Kiernicką – muszą pamiętać, że odkrycia dokonywane przez tę generację nie mają nic wspólnego z budzącymi podziw podbojami odległych krain geograficznych. Wprost przeciwnie, łączą się one z najmroczniejszą prawdą skrywaną pod głębokimi osadami cywilizacji, kultury oraz edukacji wyniesionej z domu i szkoły: „Odkryliśmy bowiem, że *Homo sapiens* jest jakimś nieobliczalnym monstrum, potworem! [...] Byliśmy «Kolumbami» o tyle, o ile odkryliśmy na ziemi piekło...” (*Poeta po końcu świata*, ws 326). Jest jednak jeszcze jeden niezwykle istotny, szczególnie z punktu widzenia obecnych rozważań, argument, na który Różewicz także zwraca uwagę. A mianowicie fakt, że ci, do których nazwa bywa

¹⁵⁸ Chodzi o poświęcony twórczości Jana Józefa Szczepańskiego szkic Kazimierza Wyki *Zarażeni śmiercią*, opublikowany w 1947 roku w 7. numerze „Odrodzenia”.

¹⁵⁹ Zob. *Poeta po końcu świata*, ws 324 oraz *List do Karla Dedeciusa*, MA 97.

najczęściej odnoszona, żyli krótko i ginęli tragicznie, ale odbywało się to w zupełnie innym, różnym od dzisiejszego świecie:

Nie wiedzieli, co to telewizja, co to manipulowanie środkami masowego przekazu, co to są dwudziestomilionowe metropolie, kryzysy paliwowe itp. *Żyli w świecie przedłużonych dziewiętnastowiecznych kanonów moralnych* [podkr. moje – K.H.], etosu walki, partyzantki (raczej model powstania styczniowego niż Legionów Piłsudskiego). Byłem ich rówieśnikiem, ale fakt, że żyję czterdzieści lat dłużej niż oni, musi mieć swoje konsekwencje i w formie, i treści wierszy (*Uniknąć szufladkowania poezji*, ws 201–202).

Dotykamy w tym momencie nerwu Różewiczowskiej argumentacji skierowanej przeciw stereotypowemu traktowaniu jego pokolenia, a fraza o „przedłużonych dziewiętnastowiecznych kanonach moralnych”, które w zmieniającym się świecie szybko ulegają dezaktualizacji i nie przystają do nowych realiów, odsłania ważny, a w przypadku podjętego porównania z Herbertem wręcz różnicujący rys postawy autora *Śmierci w starych dekoracjach*.

W stronę wartości

Różewicz problem moralności – czy ogólniej tego, co można nazwać zaburzeniami aksjologicznej tożsamości podmiotu w II połowie XX wieku – podejmował wielokrotnie w noszących mniej lub bardziej widoczne znamię biograficzne prozach oraz w licznych wywiadach i rozmowach. Ważne są one uwagi z racji kontekstu, jaki stanowią dla operujących w innym rejestrze form liryków autora *Zostawcie nas*.

Pokolenie poety, które – jak sam mówił w rozmowie z Elżbietą Królikowską-Avis – poddane zostało niezwykle „przyśpieszeniu” (*Uniknąć szufladkowania poezji*, ws 201) na skutek gwałtownego działania olbrzymich sił historii, uznać możemy za formację graniczną, a więc taką, która zyskawszy pewien stopień samoświadomości w procesie swego przeobrażania, władna jest owe przemiany tematyzować dzięki możliwości bezpośredniego odniesienia do stanu sprzed ich wystąpienia. Mówiąc inaczej, gwałtowność, siła oraz skala „przesunięcia” (przyśpieszenia), dokonanego niewątpliwie za sprawą wojny (czy innych wielkich historycznych przeobrażeń) w obrębie uniwersum stanowiącego przedmiot ludzkiego doświadczenia, były na tyle duże i ekspansywne,

że na zasadzie kompensacji wywoływać mogły kontraktywną w swym charakterze pracę pamięci. Tak jak fizyczna „pamięć kształtu” właściwa pewnym materiałom, również owa praca pamięci pozwala na powrót do stanu wyjściowego, który automatycznie zyskuje status jednego z punktów odniesienia dla opisu aktualnej kondycji nowego uniwersum.

Wspomnianej tematyzacji zachodzących przeobrażeń dokonuje Różewicz m.in. w prozie *Róża*, gdzie czytelnik, wprowadzony w niezwykle bliską autorowi scenerię wieczoru autorskiego, skonfrontowany zostaje z monologiem wewnętrznym bohatera, traktującym o niepoddającej się niwelacji różnicy pokoleniowej między nim a młodymi poetami:

Jeszcze moje pokolenie rozmnażało się i tworzyło w organizmie żywym. Był to organizm chory, częściowo sparaliżowany, ale żywy. A oni, ci biedni, zagnieździli się w tym monstualnym kadawerze i zaczynają pisać jakieś sonety. Organizm się rozkłada. [...] Czy nikt nie ma świadomości, w jakich to obrzędach bierzemy udział? Przecież my już żyjemy w czymś nowym (*Róża*, PRI 380).

Z podobnym zabiegiem, tyle że dotyczącym tak dla Różewicza istotnej sfery aksjologii, mamy do czynienia w *Tarczy z pajęczyny*, gdzie czytamy:

Należę chyba do ostatniego pokolenia, które jeszcze „grzeszyło”. Które rozróżniało dobro i zło i było gotowe pokutować za „grzechy”. Pokolenia, które idą po nas, nie znoszą pokuty, ponieważ nie wiedzą, co to jest grzech. [...] My byliśmy ostatnim pokoleniem, które poznało drzewo wiadomości, owoc dobrego i złego. Oni nie odróżniają smaku i wszystkie owoce są dla nich tylko owocami, które się zjada (*Tarcza z pajęczyny*, PRI 234–235).

Trudno się jednak dziwić tak sformułowanym poglądom, gdy zaaprobuje się radykalne w swej wymowie stwierdzenia padające w *Norwej szkole filozoficznej*, a mianowicie, że „mylą się ci, którzy mówią, że teraz, po wojnie, narosło wiele ciężkich problemów moralnych. Jest tylko życie, a ono nie zna moralności. Są jakieś resztki, ogryzki, wspomnienia o dawnej moralności, ale żyje się obok” (*Nowa szkoła filozoficzna*, PRI III).

Cóż wobec tego – możemy zapytać za poetą – pozostaje człowiekowi współczesnemu, który wprawdzie wyniósł swe ciało „z głodu ognia i wojny”¹⁶⁰, lecz musiał zaprzeć się siebie, tzn. tych wszystkich elementów, które wcześniej zdawały się konstytutywne dla jego

¹⁶⁰ Zob. *Ciało*, PO, PII 30.

bycia w świecie jako podmiotu? W tej sytuacji dotychczasowe normy, ich kanony oraz związane z nimi uzusy dotyczące funkcjonowania i działania w społeczeństwie, których asymilacji służyły różnorodne procesy wychowawcze, edukacyjne i kulturowe, zostały w zmienionych warunkach w radykalny sposób podważone, zrelatywizowane czy wręcz unieważnione. Tego m.in. dotyczy dramatyczne wyznanie z cytowanej już *Nowej szkoły filozoficznej*: „W chwili próby walczyłem z bronią w rękę, «przelewałem krew»; jestem w porządku wobec siebie, ludzi, ojczyzny. Ale nie uratowałem sensu życia” (*Nowa szkoła filozoficzna*, PRII 116). Różewicz formułuje tu poważną w swych konsekwencjach tezę, że realizacja powinności etycznej nie musi nieść ze sobą gwarancji teleologicznego wymiaru podjętych działań w perspektywie życia jako ich całości. Daleko poecie do Kantowskiej apodyktyczności sądu moralnego z *Uzasadnienia metafizyki moralności*, zwłaszcza że – jak sam przyznał w jednym z wywiadów – opowiedział się raczej po stronie wysiłków zmierzających bardziej do zrozumienia współczesności niż jej osądzania. To, co kiedyś kusiło swą jednoznacznością, z czasem stało się problematyczne:

[...] podczas wojny i tuż po niej, „racje” conradowskie: „wymierzyć sprawiedliwość widzialnemu światu” – było motywem pisania... [...] Jednak z latami doszedłem do wniosku, że wymierzanie sprawiedliwości w świecie, który się od czasów conradowskich bardzo skomplikował, a także i od czasów mojej młodości, od lat okupacji – nie może być głównym zadaniem pisarza, poety szczególnie. [...] Bo bardzo często wymierzanie sprawiedliwości łączyło się z jednostronnością widzenia, z jednoznacznością... (*Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*, WS 126–127).

Postawiony zostaje więc wymóg każdorazowo podejmowanego od nowa i w gruncie rzeczy nieustannego wysiłku, zmierzającego do wartościowego poznawczo opisu aktualnej rzeczywistości, który stanowić winien jedną z przesłanek wyborów moralnych. Uchylenie się od tej powinności, cedowanie jej na innych lub też wymawianie się obowiązywaniem zewnętrznych norm bez ich wewnętrznej autoryzacji prowadzić może do bolesnych konsekwencji. Tak też rozumieć można słowa bohatera ze *Śmierci w starych dekoracjach*, gdy mówi on, że „nie pomoże, ani dziedzictwo kultury, ani piętno chrztu świętego, ani przynależność do narodu poetów i muzyków, każde pokolenie musi we wielkim trudzie i mozole kształtować swe własne człowieczeństwo” (*Śmierć w starych dekoracjach*, PRII 167), bowiem „w każdej chwili [...] tak jednostki, jak

i całe narody narażone są na utratę człowieczeństwa, swego ludzkiego oblicza” (*Śmierć w starych dekoracjach*, PRII 167). Co więcej, należy podjąć próbę nauki życia w nowych warunkach¹⁶¹ (chciałoby się powiedzieć – nowych dekoracjach), w sytuacji gdy – co podkreślał poeta – „wszyscy jesteśmy podejrzani” (*Nowa szkoła filozoficzna*, PRII 111), a więc z trwogą wracający do własnej przeszłości i z niepewnością dotyczącą naszych zachowań i wyborów patrzący w przyszłość.

Różewicz wielokrotnie nawiązywał do trudnego zadania przełamania owych podejrzeń i w swych prozach (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PRIII 321), i w wywiadach (zob. *Ufajcie obcemu przechodniowi*, WS 190), a także w wierszach (*Ocalony*, NIE, PI 21; *W środku życia*, PO, PII 53; *** [*I znów zaczyna się...*], SZS, PIV 141; *nauka chodzenia*, W, PIV 250). Dążenia poety wpisują się tu również w szerszy problem ustrukturyzowania i zhierarchizowania pamięci zarówno własnego, jak i kolejnych pokoleń. Na tym niezwykle wrażliwym obszarze ścierają się przynajmniej dwie dyrektywy, które Różewicz formułuje następująco: „[...] nigdy nie wolno zapomnieć okropności tamtych złych czasów, nie należy jednak tym żyć. Trzeba żyć z życiem i z nadzieją, a nie ze wspomnieniami” (*Poezja – forma milczenia*, WS 154). Literacki zapis, który stanowi próbę przełamania powstałej aporii, zamieszcza autor w przejmującym wierszu *Zostawcie nas* z wydanego w 1956 roku zbioru *Poemat otwarty*. Utwór odczytywany być może, wraz z powstałym w 1946 roku wierszem *Oczyszczenie* z tomu *Niepokój*, jako niezwykle poetycki dyptyk, w którym dotkliwa przeszłość ściera się z oczekiwaniami przyszłości, odsłaniając egzystencjalną sytuację wielu młodych ludzi w tużpowojennej rzeczywistości¹⁶². Przy tym nadmienić trzeba, że

¹⁶¹ Do połowy roku 1940 poeta wierzył jeszcze w możliwość powrotu do dawnych form życia społecznego oraz katalogu wartości, w oparciu o który funkcjonowały. Wymowną i niepozabawioną symbolicznego znaczenia ilustracją owych nadziei jest umowa, jaką wzajemnie zawarli bracia Różewiczowie. Ustalili, na wypadek gdyby wojenne losy ich rozdzieliły, że spotkają się w Paryżu pod pomnikiem Mickiewicza. „Przyrzekliśmy sobie, że takiego to a takiego dnia i miesiąca, o godzinie 12 w południe będziemy na siebie czekali... po skończeniu wojny będziemy tam przez trzy kolejne lata przychodzili na spotkanie, będziemy dążyli wszelkimi środkami na umówione spotkanie...” (NSB 146). Trzeba przy tym dodać, iż Paryż dla pokolenia lat dwudziestych „był symbolem kultury światowej i stolicą [...] niezwyčajzonego mocarstwa europejskiego” (*Życie w starych i nowych dekoracjach*, WS 290).

¹⁶² Różewicz przyzna nawet, że *Oczyszczenie* (NIE, PI 59) „jest to jeden z kluczowych wierszy dla moich lat powojennych [...]. Jeśli można porównywać te rzeczy, to

zanim dyptyki zyskały w średniowieczu funkcje sakralne i dewocyjne, służyły w starożytności, przybierając postać niewielkich połączonych tabliczek, jako medium pamięci, gdzie zapisywano na przykład imiona zmarłych. W tym znaczeniu można o utworach Różewicza mówić jako o poezji pamięci, rzucającej na rzeczywistość swój wyraźny cień, który skierowany jest jednak ku przyszłości i nie rozmywa się jedynie wśród wspomnień minionych zdarzeń¹⁶³.

Innego rodzaju, lecz równie wymagającym wyzwaniem stała się konieczność wypracowania nowych form wyrazu, pozwalających na wypowiedzenie nabrzmiewających w trakcie wojny i po niej treści w odmienionej rzeczywistości, w której „słowo przestało się dziwić słowu. Metafora przestała rozkwitać” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 41) – dotychczasowy awangardowy gorset okazał się zbyt ciasny.

W przypadku Herberta – by zacząć od tego, co w jego postawie stykne z przedstawionymi poglądami Różewicza – sprzeciw wobec płytkiego, jednowymiarowego, nieuwzględniającego motywów dokonywanych wyborów oraz leżących u ich podstaw wartości opisu fenomenu pokolenia lat dwudziestych artykułowany był nieco rzadziej, lecz równie stanowczo. Chodzi mianowicie o fragment wypowiedzi przygotowanej na swój wieczór poetycki, który odbył się na dwa miesiące przed śmiercią poety, 25 maja 1998 roku w Teatrze Narodowym. Ciężko schorowany Herbert, co zresztą uniemożliwiło mu spotkanie ze zgromadzoną przy ul. Wierzbowej publicznością, miał doskonałą świadomość wymowy utworów wybranych do odczytania przez aktorów oraz wagi komentarzy, którymi je opatrzył. Przywołując wiersze Gajcego i Baczyńskiego, poeta zaznaczył, że chodzi o „pokolenie głupio nazwane pokoleniem Kolumbów¹⁶⁴. Chociaż nie jest żadnym odkryciem – i o tym właśnie pisali – banalne odkrycie śmierci, gdy ich dusze pragnęły życia, przygody,

dla mnie po wojnie, po okupacji, *Oczyszczenie* było odpowiednikiem *Ody do młodości*” (*Ufajcie obcemu przechodniowi*, ws 189).

¹⁶³ W *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”* znajdujemy odnośny zapis: „Umarli są ciągle ze mną. [...] «Kord»... «Wentura»... «Zapora»... «Warszyc»... najbliżsi z konspiracji. Janusz. Są tak obecni jak żyjący. Lecz łączy mnie z nimi coś silniejszego niż z żywymi. Śmierć. Zamknięci w mojej pamięci. Czy to ja mam być tym narzędziem?” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 317).

¹⁶⁴ Wnikliwego omówienia wczesnej poezji Herberta na tle twórczości poetów pokolenia Armii Krajowej dokonuje Mateusz Antoniuk w swojej monografii *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009.

Boga i prawdy” (*Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, WG 98).

Trzeba pamiętać, że pojęcie pokolenia okupacyjnego jest u Herberta równoznaczne z pojęciem pokolenia Armii Krajowej¹⁶⁵. Samą kategorię trafnie zdefiniuje autor *Epilogu burzy* w swoim liście do Jerzego Zawiejskiego jako „[...] związek ludzi, w których bił ten sam czas, którzy doznawali tych samych pokus, radości, klęsk”, po czym doda: „to bardzo wielkie słowo i bardzo wielka solidarność” (ZHJZ 59). W rozmowie ze Zbigniewem Taranienką poeta nadmieni jeszcze, że owa wzajemna relacja znajduje również swój wyraz we wspólnych kompleksach i niepowodzeniach (zob. *Za nami przepaść historii*, WYW 40), które ułatwiają znalezienie wspólnego języka. Co ciekawe, w przywołanym liście do autora *Męża doskonałego* mówi poeta, że to śmierć jest jednym z cementujących pokoleniowy związek czynników. Tym samym wspomniana solidarność stanowi również karmiące się pamięcią zobowiązanie reprezentowania, kontynuowania oraz świadczenia o wspólnym dla danej formacji generacyjnej etosie (dla potwierdzenia przywołać wystarczy wezwanie do wierności z zakończenia *Przesłania Pana Cogito* (PC 439) czy wiersz *Datem słowo* (EB 644)). Ten bezkompromisowo pojmowany obowiązek – który ma wiele z Elzenbergowskiego rozumienia kategorii powinności jako jednego z kluczowych pojęć etyki perfekcjonistycznej – determinuje wiele spośród ideowych wyborów autora *Pana Cogito*. Stąd również wypływa znana z wiersza *Życiorys* (HPG 143) deklaracja:

¹⁶⁵ Właśnie na tle różnie pojmowanego etosu tej organizacji zasadzać się będzie wiele spośród późniejszych sporów, jakie o powojenne postawy prowadził Herbert z rówieśnikami. Zob. również wypowiedź Herberta zamieszczoną przez J. Trznadla w *Hańbie domowej*, gdzie poeta ostro krytykuje zachowanie przedstawicieli pokolenia okupacyjnego (określonych emblematycznie zbiorczym imieniem *Tadzio*) w pierwszym dziesięcioleciu po wojnie. Zamykająca wywód, apodyktyczna w swym brzmieniu konkluzja jest następująca: „Trzeba było zdobyć się na gest. Każdy gest moralny w czasach terroru jest połączony z ryzykiem, to jasne, ale także, o dziwo, wydaje się nieskończenie śmieszny. Na scenę współczesnego dramatu wchodzi facet w pełnej zbroi. Gwarantowany huragan śmiechu. Nawet teraz, kiedy zgodzimy się, że należało wówczas opowiedzieć się po stronie prawdy i wolności, brzmi to jakoś żenująco. Ale innej rady nie było i nie ma. Wolność jest zawsze tragiczna, człowiek wolny jest człowiekiem samotnym, człowiekiem marginesu, jak ciężko chory, obłąkaniec, anachoreta” (*Wypluć z siebie wszystko*, WYW 143).

poezja córka jest pamięci
stoi na straży ciał w pustkowiu
szelesty wierszy tyle warte
ile jest w nich oddechu tamtych

Imperatywne traktowanie konieczności „dania świadectwa” sprawia, że sam akt zaświadczenia oscylować może u Herberta w przestrzeni, której granice wyznaczają: *páthos* oraz *expiatio*. Oba liminalne dla wskazanego pola stany wiążą się z silnie emocjonalną postawą podmiotu, a także z koniecznością zmierzenia się z bólem i przewyciężenia cierpienia¹⁶⁶, które ewokują jako swój konstytutywny warunek. Dobrym przykładem, tłumaczącym postępowanie oraz stanowiącym kontekst dla wielu z wierszy Herberta, może być jego wypowiedź z początku lat osiemdziesiątych, w której wyjaśnia:

Każde pokolenie ma kogoś „na sumieniu”, ja mam moich kolegów z AK, których nie chcę oddać za darmo, a także ofiar z Katynia. To nie są wcale porachunki z mocarstwami czy siłami historii. Chcę także, żeby wszyscy ci, którzy zginęli w 11 korpusie generała Andersa czy u Maczka — byli w małym sanktuarium polskich serc. Bo oni też szli do Krakowa, Warszawy, Torunia, Gdańska, a także do innych miast. To wszystko (*Psychicznie nigdy z Polski nie wyjeżdżałem...*, WYW 251).

Herbert – w przeciwieństwie do Różewicza – bezzwłocznie zinternalizował „obowiązki” wynikające z bycia reprezentantem i depozytariuszem uczuć oraz pragnień tych wszystkich ze swojego pokolenia, „którym odebrana została niewyczerpana wspaniałość świata” – „którym się nie udało” (zob. *Duszyczka*, LNM 90). Niezręcznością byłoby powiedzieć, że o status ten zabiegał, ale bez wątplenia świadomie go przyjął, co poświadczają może fragment z eseju *Duszyczka* zamieszczonego w *La-biryntie nad morzem*:

¹⁶⁶ Akt ekspiacji zazwyczaj idzie w parze z którąś z form żalu bądź poczucia winy. Zob. odnośny fragment listu Z. Herberta do S. Barańczaka, gdzie poeta wyzna m.in. „[...] moje życie było przeciętne, zbyt przeciętne jak na moje doświadczone pokolenie (to prawie kompleks)” (ZHSB 14). Patos natomiast (w rozumieniu, które Kant rozważa w *Analytyce wzniósłości*, a Lyotard podejmuje w *Lessons on the Analytic of the Sublime*) łączy się ze specyficzną odmianą cierpienia wynikającą z konfrontacji idei z formą. Nie bez powodu więc w wierszu *Pan Cogito i wyobrażenia* (ROM 462) poeta pisze: „wyobrażenia Pana Cogito / ma ruch wahadłowy / przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia”.

Skoro zostałem wybrany [...] i to bez szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. [...] To znaczy sprostac wyborowi i uczynić go wyborem moim (*Duszyczka*, LNM 90).

To, co autora *Czerwonej rękawiczki* wręcz odstręczało swą „urzędowością”, a także arbitralnością, które pociągają za sobą konieczność rezygnacji z części siebie – przewyciężenia w sobie wiele z tego, co indywidualne, jedyne w swoim rodzaju, na rzecz tego, co wspólnotowe i właściwe wielu, z którymi się utożsamia – dla Herberta stało się sprawą naczelną. Wartość jego pism – co sam postulował oraz czego wymagał od siebie i od innych – wyznaczana być miała przez stopień, w jakim stanowiłyby one odpowiedź na moralny „obowiązek kontynuacji oraz wierności”. Chce więc lwowski poeta ponad licznymi wirami, zwrotami i cięciami historii budować wątlą kładkę ufundowaną na pewnych stałych, niedających się uzmiennić wartościach, umożliwiającą zachowanie ciągłości. Biegnie ona od Gilgamesza, Hektora, Rolanda, aż po współczesnych. Dzięki temu ów „człowiek wieczny i zmieniający się jednocześnie” (*Sztuka empatii*, WYW 174), o którym opowiadał Renacie Gorczyńskiej, nie musi wyzbywać się jeszcze nadziei na możliwość zadomowienia się w dziejach, które poprzez dodatkowe odniesienie do działających integrująco elementów kulturowego uniwersum nie byłoby narażone na utratę sensu. Stąd także wypływa niezwykła atencja, jaką darzył Herbert ponadjednostkowy i ponadczasowy wymiar mitycznych opowieści. W ich reaktualizacji dostrzegał jeden ze sposobów zapobieżenia groźbie zerwania międzypokoleniowego dialogu, wynikającej z daleko idących przemian natury ludzkiej oraz transformującego pod presją procesów współczesności – habitusu¹⁶⁷.

Upór i trwanie – jak w wierszu *Do rzeki* (ROM 451) – to atrybuty dobrze określające postawę autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*; nadają one również ton całej jego poezji, która – jak sam mówił – „[...] jest o wierności, w ogóle o pewnej nocie trwałości, o potwierdzeniu bytu

¹⁶⁷ Kwestię tę postawi poeta w rozmowie z Renatą Gorczyńską: „To bardzo podstawowe pytanie, fundamentalne — czy człowiek zachowa swoją naturę, czy tak się będzie zmieniał, że zatraci możliwość komunikowania się z innymi pokoleniami? Zawsze była groza przemiany stylów, filozofii. A jednak, przynajmniej w granicach kultury europejskiej, istnieje pewna ciągłość. Więc wynajęłem sobie to mitologiczne poddasze i tam się umieściłem, nikt mnie stamtąd nie wygania” (*Sztuka empatii*, WYW 174).

w całym jego skomplikowaniu” (*Sztuka empatii*, wyw 180). Właśnie dlatego stara się Herbert przyjąć szerszą niż tylko sprowadzoną do pokoleniowych sporów poszczególnych poetek perspektywę, która ma być rezultatem sięgania w głąb tradycji i wypracowania względem niej własnego, „aktywnego stosunku”, gdzie nie zabrakłoby miejsca również dla Homera, Dantego czy Shakespeare’a (zob. *Rozmowa o pisaniu wierszy*, wyw 25). Jest to dla poety – jak można wnosić po ułtymatywnym tonie wypowiedzi – sprawa najwyższej wagi, „być albo nie być” dla kultury oraz zanurzonego w niej człowieka, i dlatego:

każde pokolenie pod groźbą zawiśnięcia w próżni musi zdobyć się na dialog z przeszłością, na wyszukanie związków i pokrewieństw z tym, co było. Jest błędem sądzić, że wszystko, co było, jest martwe i beużyteczne. Trzeba wykopać z bogatej i różnorodnej tradycji ludzkości potrzebne nam także dzisiaj wzory odwagi, męstwa, tolerancji, obrony słabszych, poczucia sprawiedliwości (*Zbigniew Herbert*, wyw 51).

Postulat Herberta niesie z sobą obecne *implicite* przeświadczenie o istnieniu pewnych podstawowych i uniwersalnych wartości, które jego zdaniem stanowią odpowiedź na niezbywalną, charakterystyczną dla rozumnej istoty ludzkiej potrzebę ładu. Tak więc „upór i trwanie” mają w tym przypadku charakter konsekwentny, gdyż zakorzenione są znacznie głębiej – w przyjmowanej przez poetę aksjologii.

Autor *Powrotu prokonsula* krytykował „[...] aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów (zarówno estetycznych, jak i moralnych), bo rzekomo nasza sytuacja w świecie jest wyjątkowa i nieporównywalna z niczym” (*Duszycka*, LNM 91). Widać wyraźne opowiedzenie się za pewnymi niezmiennikami posiadającymi niezależny walor normatywny i poznawczy. Tym samym poddane w wątpliwość zostają postawy skrajnie subiektywistyczne w estetyce oraz emotywi-styczne w etyce, a otwarte zostaje intersubiektywne pole dla aktów wartościowania i konfrontacji ocen.

W referacie wygłoszonym w 1972 roku podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej zawarł Herbert niezwykle istotną dla poruszanej tu problematyki deklarację:

Sferą działalności poety – mówił autor *Potęgi smaku* – [...] nie jest współczesność, przez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, [...] kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji. A przede

wszystkim – budowanie wartości, budowanie tablic wartości, ustalanie ich hierarchii, to znaczy świadomy, moralny ich wybór z wszystkimi życiowymi i artystycznymi konsekwencjami, jakie z tym są związane – to mi się wydaje podstawową i najważniejszą funkcją kultury (*Poeta wobec współczesności*, wyw 242–243).

Owo budowanie tablic wartości oraz ich hierarchizacja, a więc dokonywanie przez podmiot aktów oceny i wartościowania, stanowi zdaniem Herberta – co przyzna w jednym z wywiadów – obronę przed nihilizmem (zob. *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ksiądz Janusz S. Pasierb*, wyw 58). W pełni podziela więc poeta pogląd swojego mistrza, Henryka Elzenberga¹⁶⁸, dla którego „budowanie systemów wartościujących” było „jedną z naczelných, nieodzowných funkcji kultury”, co uważał „nie tylko za jej podstawowy warunek, ale za połowę niemal całej jej treści”¹⁶⁹.

Relacja pomiędzy tradycją kulturową oraz wartościami jest w rekonstruowanych poglądach (zarówno Elzenberga, jak i Herberta) kwestią kluczową i wymaga krótkiego uporządkowania. Syntetyczny, ale też niezwykle obrazowy wgląd w tę problematykę daje maksyma Elzenberga, którą odnotował w swoim dzienniku w początkach roku 1957: „Kultura jest próbą zmuszenia dziejów, żeby służyły wartości”¹⁷⁰. Wymaga ona postawy aktywnej, ciężkiej pracy (o której niejednokrotnie pisali zwolennicy kulturalizmu: Znaniecki i Brzozowski), stanowiąc powołanie i obowiązek człowieka. Jest więc kultura w tym ujęciu rozumiana jako kwantum zrealizowanych przez człowieka wartości i w tym sensie jej tworzenie, ochrona oraz przekazywanie kolejnym pokoleniom stają się dla nas obowiązkiem. Dbałość o nią jest wobec tego dla nas, pod względem swej mocy, takim samym zobowiązaniem jak dążenie do urzeczywistnienia wartości w świecie – jego aksjologizowanie. Herbert traktuje kwestie dotyczące kultury i tradycji z najwyższą powagą, tak jak wszystkie te, w których stawką są pewne wartości. Postawa ta doskonale widoczna jest w zakończeniu eseju *Siena* (opublikowanego w wydanym w 1962 roku tomie *Barbarzyńca w ogrodzie*), w którym autor

¹⁶⁸ O wzajemnych relacjach Herberta i Elzenberga pisali m.in. Leszek Kleszcz (*Nietzsche – Elzenberg – Herbert*) oraz Mirosław Tyl (*Elzenberg i Herbert*) w tomie *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.

¹⁶⁹ H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, oprac. L. Hostyński, Lublin 1999, s. 33.

¹⁷⁰ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 460.

występuje przeciwko utożsamianiu pojęcia tradycji z akademizmem i tradycjonalizmem. Dla podkreślenia swej niezgody przywołuje aprobatywnie fragmenty znanego eseju Thomasa Eliota¹⁷¹ *Tradycja i talent indywidualny*¹⁷², w których pojawiają się integralne dla omawianej postawy elementy. Dla ich wskazania warto ów nieco przydługi *passus* przywołać:

Nie można jej [tradycji] odziedziczyć, kto jej pragnie, musi ją wypracować ogromnym wysiłkiem. Po pierwsze, wymaga poczucia historycznego, które uznać należy za niemal konieczne dla każdego, kto chciałby nadal być poetą po przekroczeniu dwudziestu pięciu lat życia; historyczne poczucie wymaga dostrzegania nie tylko przeszłości przeszłej, ale i teraźniejszej, poczucie historyczne nakazuje poecie, by pisząc nie miał we krwi wyłącznie własnego pokolenia, lecz świadomość, że całokształt literatury Europy od Homera, w jej zaś ramach całokształt literatury jego własnego kraju, istnieje równocześnie i tworzy równoczesny porządek. [...] Żaden artysta w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki nie ma sam w sobie pełnego znaczenia. Jego znaczenie, jego uznanie jest uznaniem w stosunku do zmarłych poetów i artystów. Nie można oceniać go w oderwaniu, trzeba umieścić go, dla porównania i przeciwstawienia, wśród zmarłych (*Siena*, BO 112–113).

Należy uczynić precyzujące dopowiedzenie: tradycja kulturowa, która stanowi depozyt zrealizowanych wartości i wzorców, stawia chcącym czerpać z jej zasobu zasadniczy warunek: muszą posiadać oni „zmysł historyczny”¹⁷³ (u Eliota *historical sense*). Tylko on bowiem – będąc

¹⁷¹ Opisu oraz porównawczej analizy struktury poetyckiej wyobraźni Herberta i Eliota dokonuje Jolanta Dudek w swojej książce *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008 (rozdz. *Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota*).

¹⁷² Warto nadmienić, że Herbert opiera się na angielskiej wersji *Tradition and the Individual Talent*. Polskie tłumaczenie ukazało się w PAX-owskim wydaniu esejów angielskiego poety w 1963 roku. Różnica jest o tyle ciekawa, że tam, gdzie Herbert zgodnie z oryginałem mówi o czuciu „we krwi własnego pokolenia”, przekład Heleny Pręczkowskiej oddaje to jako potrzebę, aby autor „czuł w kościach własną współczesność”. Oczywiście słowo „pokolenie” niesie z sobą cały semantyczny i emocjonalny – chciałoby się rzec: personalny – ładunek, o którym już mówiliśmy. Zob. T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [w:] *Modernism: an Anthology*, red. L. Rainey, Malden, MA, s. 152; T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska [w:] tenże, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 3.

¹⁷³ Herbert używa tego terminu w rozmowie z Markiem Oremusem, tłumacząc swoje uwrażliwienie na historyczne przemiany: „Proszę jednak zrozumieć, że w ciągu mego życia (dobiegam sześćdziesiątki), nie ruszając się właściwie z miejsca, cztero-

„odczuciem tego, co ponadczasowe, i tego, co przemijające oraz ponadczasowe i przemijające zarazem”¹⁷⁴ – wzbogacony o pewną dozę empatii pozwala mimo trudności dostrzegać ciągłość przemian, reaktualizować wspomniane wzorce i urzeczywistniać nowe wartości. Staje się to niezbędne – jak dowodzi Eliot – dla uświadomienia sobie „swojego miejsca w czasie i własnej swojej współczesności”¹⁷⁵ – „jest to zasada krytyki estetycznej, nie tylko historycznej”¹⁷⁶.

To właśnie swoista panaksjologiczna postawa Herberta wraz z omawianą już „cnotą uporu” kryje się za wieloma spośród pryncypialnych wypowiedzi poety oraz sporów, jakie niezłomnie toczył „w obronie wartości, dla których warto żyć i za które można umrzeć” (*Płyńcie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie*, WYW 76). Rzecz jasna znajduje ona swoje rozwinięcie w poglądach dotyczących sztuki i szerzej – estetyki, kształtując stosunek poety do przemian późnonowoczesnego świata, dla których oceny pozostaje jednym z istotnych punktów odniesienia. W tej aż nazbyt ważnej kwestii nie dopuszcza on żadnych kompromisów ani nawet żartobliwego dystansu. Głos Herberta współbrzmi tu wyraźnie z mocnym stwierdzeniem jego mistrza:

[...] jeżeli ma być kultura (której sercem serca jest sztuka), to może ona mieć tylko (w swej istocie, bo oczywiście nie w każdym poszczególnym objawie) uroczystą powagę religii. Innej kultury znać nie chcę: odrzucam obniżenie ambicji i postawę – jak gdzieś mówi Adrian – „nie uroczystą”¹⁷⁷.

Wobec tego, co zostało powiedziane, widać wyraźnie, że Herbert nie tylko – posługując się przywoływanym już sformułowaniem Różewicza – „żyje w świecie przedłużonych dziewiętnastowiecznych kanonów moralnych” (*Uniknąć szufladkowania poezji*, ws 201), lecz porusza się w przestrzeni moralnej stanowiącej kontinuum kanonów antycznych,

krótko zmieniałem obywatelstwo. Byłem obywatelem II Rzeczypospolitej, potem przyłączono Lwów do zachodniej Ukrainy (do dziś mam w paszporcie adnotację, że urodziłem się w ZSRR), następnie byłem w Generalnej Guberni obywatelem z kenkartą, a w końcu znalazłem się w Polsce Ludowej. Przeżyłem cztery bardzo różne systemy polityczne. To zagęszczenie wytworzyło u mnie zmysł historyczny, pewną empatię, a może nawet zdolność rozumienia ludzi odległych epok” (*Poeta sensu*, WYW 99–100).

¹⁷⁴ T.S. Eliot, *Szkice literackie*, dz. cyt., s. 3.

¹⁷⁵ Tamże.

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, dz. cyt., s. 460.

a znaczy to ni mniej, ni więcej, że jest to obszar wartości według niego uniwersalnych. Autor *Przesłania Pana Cogito* ma przy tym świadomość, że w oczach jemu współczesnych może to budzić śmiech, niedowierzanie oraz irytację, tak jak wtedy, gdy „na scenę współczesnego dramatu wchodzi facet w pełnej zbroi” (*Wypluć z siebie wszystko*, WYW 143). Paradoksalnie jednak owa staroświecka „zbroja” staje się dla poety nie tylko ciężarem, ale co wielokroć ważniejsze – obroną, jaką stanowić może sztywny, aksjologiczny pancerz, zapośredniczający kontakt podmiotu z wariabilistyczną rzeczywistością. Jest to nieustająca, nierówna, o z góry przesądzonym wyniku walka, którą podejmować musi każdy, komu zależy na zachowaniu podmiotowej integralności oraz obronie swoich przekonań – czyli określonej tożsamości – w obliczu tego, co egzogeniczne. Poetycki zapis tego egzystencjalnego nastawienia daje Herbert w dedykowanym swemu nauczycielowi wierszu *Do Marka Aurelego* (sś 26) z debiutanckiego tomu:

więc lepiej Marku spokój zdejm
i ponad ciemność podaj rękę
niech drży gdy bije w zmysłów pięć
jak w wątłą lirę ślepy wszechświat

W całą twórczość poety wpisana jest silna świadomość niepopularności takiej postawy oraz konieczności jej majoryzacji, wynikających z faktu, że nieuchronność porażki tego egzystencjalnego projektu przynależy do jego istoty. Stąd m.in. obecna w pismach Herberta sympatia dla wszystkich pokonanych, jego predylekcja do poglądów Pascala¹⁷⁸, zabarwione gorzkim profetyzmem deklaracje z *Przesłania Pana Cogito* czy cytowane we wstępie do niniejszych rozważań zakończenie wiersza *Do Marka Aurelego*. Nietrudno doszukiwać się w takim ujęciu filiacji z myślą Elzenberga, starającego się (przy zachowaniu swego pesymistycznego nastawienia wobec świata)¹⁷⁹ nadać ludzkim dążeniom

¹⁷⁸ Zob. wiersz *Trzcina* (UR 103); ZHHE 18; *Czym byłby świat*, WYW 55; *Sztuka empatii*, WYW 176.

¹⁷⁹ Postawę tę dostrzec można w jednym z autokomentarzy, jaki do swoich pism uczynił filozof: „I pod wpływem niewątpliwie stoickim wyłoniła mi się koncepcja mniej więcej taka: dobrze, świat sam w sobie nie ma sensu i wszelkiemu sensowi jest wrogi, ale można przecież tak ukształtować siebie i, w szczególności, treść swą wewnętrzną, by móc mu ją przeciwstawić jako coś, co będzie zawsze sensowne i zawsze zachowa swą cenę. Etyka w tym ujęciu to była wojna wydana światu przez podmiot”

pewien aksjologiczny sens, dla którego można by było znaleźć i wskazać pewne obiektywne punkty odniesienia. Chodziłoby więc o swoisty – jak określał to sam autor – „aksjologiczny egoizm”¹⁸⁰, który rozgrywać się może w następujących przejściach: „Naprzód jest uznanie pewnych wartości, potem wybór wartościowych celów, a potem sens”¹⁸¹. Herbert postępuje zgodnie ze znaną sentencją swego mistrza, głoszącą, że nie sam wynik bitwy (gdyż ten zdaje się przesądzony) się liczy, lecz również to, jak wiele sił trzeba, aby dojść tam, gdzie bitwy się przegrywa¹⁸². Interesujący – niepozabawiony pewnej dozy ironii – autokomentarz do przedstawionych poglądów dodał poeta w rozmowie z Krystyną Nastulaną, przyznając: „Lubię pływać pod prąd, a nawet przegrywać z prądem, bo to przynajmniej wyrabia mięśnie. Wymyśliłem sobie taką praktyczną, prywatną, moralną dyrektywę: jeśli masz dwie drogi do wyboru, wybieraj zawsze drogę trudniejszą dla siebie” (*Jeśli masz dwie drogi...*, WYW 47–48).

Dotychczasowe dociekania doprowadziły nas do momentu, w którym czas przejść do zagadnienia, jak się wydaje, fundamentalnego dla aksjologicznych przekonań Różewicza oraz Herberta, a mianowicie ich stanowiska w kwestii kryzysu wartości¹⁸³. Autor *Hamleta na granicy milczenia* dobrze zdaje sobie sprawę z tej *differentia specifica* – w wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Taraniencie wyznał:

[...] coś mnie różni od generacji „wojennej”. Wydaje mi się, że wyszedłem z wojny bez akceptacji upadku dawnej moralności; jest ona dla mnie nadal pociągająca [podkr. moje – K.H.] przede wszystkim dlatego, że odczuwam dotkliwie brak

(H. Elzenberg, *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Kraków 1966, s. 130; cyt. za: H. Elzenberg, *Pisma etyczne*, oprac. L. Hostyński, Lublin 2001, s. VII).

¹⁸⁰ H. Elzenberg, *Pisma etyczne*, dz. cyt., s. 188.

¹⁸¹ H. Elzenberg, *Ethica*, МНЕ, teczka 54 (5); cyt. za: H. Elzenberg, *Pisma etyczne*, dz. cyt., s. XXIX.

¹⁸² Zob. H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem...*, dz. cyt., s. 114.

¹⁸³ Samo pojęcie kryzysu – na co zwrócił uwagę m.in. Stefan Morawski – obciążone jest pewną dwuznacznością i odnosić się może zarówno do zmierzchu jakiegoś zjawiska, oznaczać jego fazę schyłkową bądź też wskazywać na jego nieadekwatność wobec dokonujących się w otaczającym świecie przemian. W powyższym kontekście termin użyty został w drugim znaczeniu. Przy czym jako taki suponuje on, „że rozkładowi dotychczasowych struktur cywilizacyjnych i norm kulturowych towarzyszy wykuwanie się nowej rzeczywistości społecznej” (S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, red. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 11).

tablic wartości we współczesnym świecie [...]. Nie chodzi mi też o to, by istniała jednorodna moralność w społeczeństwie, to mało możliwe, ale by była integrująca tabela wartości, którą akceptujemy i której przekroczenie z jakimikolwiek wykrętami moralno-filozoficzno-politycznymi niesłoby zdecydowanie określone skutki (*Za nami przepaść historii*, wyw 40).

Nie znaczy to oczywiście, że poeta pozostał niewzruszony w obliczu wojennego kataklizmu lub nie doświadczył, tak jak jego starszy kolega, towarzyszącej mu degeneracji ludzkich potrzeb i zachowań. Przeciwnie, wszak mówił on wielokrotnie o towarzyszących wojnie „śmierci kultury” oraz procesie rozpadu dawnego ładu, który określał mianem „końca swojego Rzymu” (*Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie*, wyw 77). Opowiada się więc Herbert za kontynuacją i ewolucyjnym konstruowaniem przejrzystych kanonów wartości¹⁸⁴, a przeciw nagłym i głębokim cięciom w obrębie aksjologicznej struktury postrzeganego świata, których radykalnie nowy charakter doprowadzić może do nieprzewidzianych rezultatów.

Inaczej rzecz widzi Tadeusz Różewicz. Oczywiście nie można czynić z niego wroga wszelkich wartości – o tym, że tak był wielokrotnie postrzegany, mówi poeta w rozmowie z Kazimierzem Braunem (zob. JT 105). Jest on jednak autorem podejmującym uparcie w całej swej twórczości problem upadku wartości¹⁸⁵ i jeśli nawet nie chodzi o wszystkie, to te, których agonia zarejestrowana została w jego utworach, okazują się na tyle istotne, że życie bez nich w nowoczesnym świecie podlegać musi daleko idącej reorganizacji, a niegdysiejszy ład aksjologiczny winien zostać zredefiniowany (o ile jest w ogóle jeszcze osiągalny). Dla Różewicza w wyniku wojny „rozpadły się wartości życia” (*Poezja – forma milczenia*, ws 153). Poezja natomiast, przyjmując nowe, nieobecne wcześniej formy, rejestruje ów proces rozpadu i równocześnie kompensuje go poprzez utrzymywanie łączności z innymi (często nowymi) wartościami humanistycznymi. W ten sposób zdaniem poety poezja znajduje rację dostateczną dla swej obecności w czasach „po

¹⁸⁴ Zob. wypowiedź poety z początku lat 70., w której twierdził: „A poza tym 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” (*Jeśli masz dwie drogi...*, wyw 48).

¹⁸⁵ „Ja pisałem i piszę o upadku pewnych wartości, nie «wszystkich wartości». Cała moja poezja, twórczość teatralna, opowiadania [...] mówią o tych problemach” (*Poezja to tajemnica*, ws 150).

Oświęcimiu” i sprawia, że możliwy się staje „powrót do życia, powrót do nowych narodzin” (*Poezja – forma milczenia*, ws 153).

To jedna z zasadniczych różnic między oboma twórcami; Różewicz skłania się ku budowaniu od nowa, docieraniu do nowych wartości oraz antywartości (zob. *Poezja po końcu świata*, ws 338) i konstruowaniu ich nietradycjonalistycznego porządku, podczas gdy Herbert jawi się jako zwolennik restauracji dawnej wiary w powszechności, który w razie potrzeby jakiejś radykalnej zmiany dostrzega w niej raczej okazję do podjęcia mozolnego procesu odbudowy czynionej na starym, mocno posadowionym fundamencie. Stąd też początek swój bierze znane Herbertowskie dążenie, żeby „opukać stare idee ludzkości, aby ustalić, czy i gdzie brzmia pustym dźwiękiem”¹⁸⁶. Z kolei postawę autora *Uśmiechów* dobrze opisuje jeden z jego postulatów, aby przejmując pewne tradycje, nie stać się tradycjonalistą (zob. JT 22).

Zarysowane różnice, szczególnie te mające wpływ na podejmowanie aksjologicznych wyborów, transponowane są do przestrzeni dokonywanych przez omawianych poetów rozstrzygnięć estetycznych. Pozwala to na postawienie hipotezy – której weryfikacją lub dewaluacją zajmować się będziemy w drugiej części pracy – o istotnych różnicach zachodzących pomiędzy imaginariami estetycznymi Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza. Ich dyskursywna rekonstrukcja wskazać winna – jak wolno domniemywać – ciężenie pierwszego z nich ku „estetykom klasycznym”¹⁸⁷, wraz z dowartościowaniem właściwych im kategorii oraz zweryfikowanych historycznie ustaleń, oraz daleko idącą koekstensywność drugiego z imaginariów z polem „estetyk współczesności” (określenie Marii Gołaszewskiej). W obu przypadkach, *toutes proportions gardées*, chodzić będzie o estetykę *sensu largo*, „estetykę uniwersalną”, czyli – jak definiuje ją krakowska badaczka – „uwzględniającą wszelkie możliwe aspekty wiedzy estetycznej”¹⁸⁸, która „za

¹⁸⁶ J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2002, s. 135.

¹⁸⁷ Na potrzeby pracy termin ten swoim zakresem obejmować będzie estetyki wyrosłe ze wspólnego korzenia antycznej refleksji nad sztuką, które w przeważającej mierze pozostały wierne doktrynie panestetyzmu, co zgodnie z rozumieniem Marii Gołaszewskiej oznacza dostrzeżenie w pięknie nader istotnego i doniosłego składnika-wartości funkcjonującego w rzeczywistości i będącego w stanie transcendować ku innym wartościom.

¹⁸⁸ M. Gołaszewska, *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, Kraków 2005, s. 73.

przedmiot badań uznaje [...] swoisty konstrukt teoretyczny, «sytuację estetyczną»¹⁸⁹.

Wspomniana już druga część pracy zyska charakter rekonstrukcyjny i poświęcona zostanie obecnej w poetyckiej twórczości¹⁹⁰ omawianych autorów estetyce *implicite*. Termin ten, wprowadzony przez Władysława Tatarkiewicza, definiowany zwykle bywa jako pozostający w opozycji do tradycyjnej estetyki *sensu stricto*, czyli estetyki jednoznacznie określonej, kierującej się teoretyczną poprawnością, tworzącej zamknięty i konsekwentny system. Chodzi więc o dziedzinę wykraczającą daleko poza ograniczone pole teoretycznych sądów osób zajmujących się estetyką filozoficzną i obejmującą swym zakresem również wypowiedzi artystów, krytyków czy odbiorców dotyczące zagadnień estetycznych. Przy tym – na co zwrócił uwagę autor *Dziejów sześciu pojęć* – trzeba mieć na uwadze fakt, że

z dzieł sztuki można wyprowadzić tezy estetyczne, które nie są w nich zapisane, ale są w nich zawarte, bo stanowią ich punkt wyjścia i założenie. Do dziejów szeroko rozumianej estetyki należą nie tylko twierdzenia wypowiedziane przez estetyków *explicite*, lecz także zawarte *implicite* w smaku epoki czy w dziełach sztuki. Należy do dziejów tych nie tylko sama teoria estetyczna, ale także praktyka artystyczna, która te teorie ujawnia¹⁹¹.

¹⁸⁹ M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 10.

¹⁹⁰ Podejmowane analizy ograniczone zasadniczo zostaną do korpusu tekstów poetyckich zamieszczonych w przypadku Herberta w tomie *Wierszy zebranych* wydanych nakładem Wydawnictwa a5 w 2008 roku (zawierającym wszystkie utwory przeznaczone przez poetę do druku w tomach poetyckich); w wypadku Różewicza podstawę dla materiału badań stanowić będą cztery tomy *Poezji*, które ukazały się w ramach edycji *Utworów zebranych* poety wydanej nakładem Wydawnictwa Dolnośląskiego w 2006 roku, oraz wydany dwa lata później tom *Kup kota w worku* (*work in progress*). Kryterium doboru ogranicza korpus tekstów do utworów wybranych i przeznaczonych do druku w tomach poetyckich przez samych autorów. Tym samym pozostałe teksty, również te poetyckie, ale zgromadzone w archiwum bądź ogłaszane w czasopiśmie lub w edycji *Utworów rozproszonych*, o ile pojawią się w toku rozważań, stanowić będą ich kontekst, a nie zasadniczy przedmiot. Metodologiczna rzetelność wymaga również odnotowania swoistej asymetryczności dotyczącej natury obu tekstowych zbiorów. O ile w przypadku wspomnianych tekstów Herberta mamy do czynienia z całością zamkniętą, a więc uformowaną oraz niezmienną, o tyle twórczość Różewicza ma wciąż charakter otwarty, przez co w jej dynamicznej strukturze teoretycznie dopuszczalne są dalsze zmiany, a nawet radykalne przewartościowania.

¹⁹¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. 1, Warszawa 1985, s. 17.

Przedmiotem estetyki *implicite* są więc „treści estetyczne, poglądy, tezy czy system estetyczny, który da się zrekonstruować w języku estetyki na podstawie danych pozaestetycznych”¹⁹².

W zgodzie z przedstawionym rozumieniem zorientowanej empirycznie „estetyki eksplikacji”¹⁹³ – korzystającej zarówno z założeń teorii filozoficznych, jak i uwzględniającej zjawiska sztuki w ich aksjologicznym aspekcie – podjęta zostanie próba odczytania twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza wedle porządku kategoryjnego, ze szczególnym uwzględnieniem twierdzeń dotyczących kluczowych elementów sytuacji estetycznej¹⁹⁴ oraz estetycznego wartościowania.

¹⁹² M. Gołaszewska, *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, dz. cyt., s. 80.

¹⁹³ Zob. tamże, s. 73–145. Tak pojmowane dociekania estetyczne, według autorki *Poetyki idei ogólnych*, dopuszczają wiele technik wyjaśniających; są to m.in. eksplikacje: zwięzająca, rozszerzająca, *per analogiam*, kumulująca, nominalna, statystyczna, kontekstualna, eksponująca, przez stosowanie zamienników słownych, przez redukcję, a także reinterpretację analityczną i syntetyczną oraz modelującą rekonstrukcję systemu, ujednoznaczenie i analizę związków wynikania.

¹⁹⁴ W obręb sytuacji estetycznej wchodzi: artysta, dzieło, odbiorca oraz wartości estetyczne.

Trudne piękno – Herbertowska kallistyka

Piękno jest rzeczą trudną¹

Platon, *Hippiasz większy*

Oto jest moje piękno niepoważne
a kruche jest jak włosy i jak szkło
[...]
to będę niósł jak chleb i miłość
mijając ciałem tor żelaza

oto jest moje kruche piękno²

Z. Herbert, *Niepoprawność*

Rozpoczynając rekonstrukcję Herbertowskiej estetyki *implicite*, winno się za punkt wyjścia obrać problem nie tylko kluczowy dla pojmowania przez poetę zagadnień estetycznych, lecz równocześnie otwierający drogę do rozważań o kwestiach zależnych, których pełniejszą analizę warunkuje. Twierdzenie ogólne głoszące, że piękno leży w sercu estetyki, po doświadczeniach awangard XX wieku i rewizjach, jakie dokonały się w obrębie samej estetyki jako dyscypliny naukowej, brzmi anachronicznie. Jednakże zachowa ono bez wątpienia swą wartość tetyczną w odniesieniu do uniwersum Herbertowskiej poezji.

Nieprzypadkowo przywołane zostały na początku: zakończenie najważniejszego – obok *Uczty* – z Platońskich dialogów poświęconych kwestii piękna oraz późniejszy o ponad dwa tysiąclecia fragment wiersza Herberta. Zarówno ta, jak i wiele spośród kluczowych, uniwersalnych kwestii poruszanych w poezji lwowskiego autora domaga się ukazania

¹ Platon, *Hippiasz większy* [w:] tenże, *Dialogi*, t. 1, przeł. W. Witwicki, Kęty 2005, s. 199, 304 E.

² *Niepoprawność*, HPG 110.

na tle wielości swych historycznych ujęć, które ostatecznie pozwoliły na takie jej rozumienie, z jakim spotykamy się obecnie. Historycy sztuki i estetycy doskonale świadomi są faktu ewolucji kategorii, którymi zwykli się posługiwać, jednakże od czasów Hegła (a w odniesieniu do sztuki współczesnej, dzięki podążającemu tropem autora *Fenomenologii ducha* Arthurowi Danto) dobitniej niż kiedykolwiek ukazują się nam mechanizm dialektycznych przemian, a nawet całkowitej negacji poszczególnych pojęć, który możliwy jest dzięki uhistorycznieniu struktury ich rozumienia. Tym samym cytowane fragmenty z jednej strony wyznaczają zewnętrzne granice ewolucji fenomenowi piękna, o którym chcemy mówić, z drugiej jednak, co zdawać się może paradoksalne, wskazują na pewną ciągłość oraz idącą na przekór panującym modom stałość w jego pojmowaniu. Stanowisko poety w tym względzie faktycznie nazwać możemy „niepoprawnym”, a więc odbiegającym od powszechnie obowiązujących³ w drugiej połowie XX wieku praktyk rozumienia piękna w kręgach autorów poddających go refleksji filozoficznej.

Przedmiot sporu prowadzonego przez Sokratesa z sofistą Hippiaszem zachował swą aktualność, zmianie uległy jednak realia, w których spór o status piękna toczy się dzisiaj, a rewizje dokonujące się w obrębie jego pojmowania odsyłają do całej siatki kategorii, z którymi przyjdzie się dopiero zmierzyć.

W końcu roku 1955 podczas głośnej prapremiery pięciu poetów na łamach „Życia Literackiego” Jan Błoński, czyniąc krótkie wprowadzenie mające zaznajomić czytelników z twórczością i sylwetką debiutującego w znamienitym gronie Herberta, przyznał z właściwą sobie celnością: „cechą piękna – piękna się ten poeta bynajmniej nie wstydzi... – pozostaje bezinteresowność”⁴. Warto zwrócić uwagę na wypowiedź krakowskiego krytyka, gdyż suponuje ona kilka istotnych faktów, które stanowić mogą kontekst interpretacyjny dla naszych rozważań. Po pierwsze odsyła do estetycznej kategorii bezinteresowności, łączącej się z myślą Kanta, dzięki któremu w złotym wieku estetyki udało się wskazać na podmiotowo-przedmiotowy charakter piękna. Po drugie pociąga ona za sobą taki możliwy stan historycznie ujętej rzeczywi-

³ Co nie oznacza oczywiście, że nie znajdziemy wśród współczesnych filozofów i ich teorii sprzymierzeńców dla takiego stanowiska.

⁴ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [w:] *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 56.

stości, w którym piękno jako takie bywa fenomenem niepożądanym, a nawet ewokującym poczucie wstydu. Wobec tego niech wolno nam będzie sformułować tezę, której weryfikacji poświęcimy ten rozdział: Herbertowskie „niepoprawne” rozumienie piękna, zajmującego jedno z naczelných miejsc w jego panteonie wartości, z jednej strony głęboko zakorzenione jest w tradycji estetycznej, z drugiej – rozmija się z dominującym współcześnie ujęciem tego fenomenu.

Przytoczmy dwie symptomatyczne wypowiedzi: w mowie wygłoszonej po śmierci Josifa Brodskiego ([*O Josifie Brodskim*], MD 184) powiedział Herbert, że wielcy poeci mają szczególnie dar pozwalający im wskazywać pozostałym drogę do miejsc

gdzie piękno łączy się z dobrem
zachwyty z dziękczynieniem
cierpienie z nadzieją

Z kolei w rozmowie z Renatą Gorczyńską napominał stanowczo:

[...] odbudowanie wiary w piękno – nazwijmy to patetycznie, bo jak inaczej nazwać – w wartości estetyczne, jest warunkiem i szczęścia człowieka, i dobra – i tego nie należy się wstydzic. Myślimy zbyt łatwo upadli w brzydotę nas otaczającą, w brzydotę moralną wszystkich totalitaryzmów (*Sztuka empatii*, wyw 170).

W obu fragmentach uwagę zwraca wyraźnie zarysowana i poddana dodatniej waloryzacji szczególna relacja między pięknem a dobrem. Jej wyjaśnienia szukać możemy w słowach poety stanowiących autokomentarz do enigmatycznego wersu wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM 464), w którym mowa o utracie wiary w ocalającą moc piękna. Nawiązując do tego fragmentu i ubolewając nad degradacją statusu piękna w XX wieku, dokonał Herbert istotnej deklaracji z pogranicza ontologii i estetyki:

[...] ja nadal poszukuję. Mój mistrz, profesor Henryk Elzenberg, poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna. W końcu brzydotą to jest zło w dziedzinie piękna, zło to jest brzydotą moralną. W języku potocznym tych dwóch słów – „brzydkie” i „złe” – używamy zamiennie. To nie przypadek. [...] zakładałam, że istnieje związek między dobrem i pięknem, że ludzie, którzy służą pięknu, czynią dobrze. W naszych czasach istnieje tendencja do unikania piękna. Piękno stało się równoznaczne z estetyzmem, stało się rzeczą wstydliwą (*Sztuka empatii*, wyw 170)⁵.

⁵ Warto jeszcze dodać, że oba pojęcia nie są dla Herberta pozbawionymi desygnatów abstraktami, lecz tak jak dla krytycznego wobec naturalizmu Elzenberga „na

Należy pamiętać, że owe spekulatywne w znacznym stopniu poszukiwania, o których mowa, prowadził nie tylko Herbert-poeta, ale również Herbert-filozof, ponadto, co nie jest bez znaczenia, podążał on drogą wytyczoną przez jednego z zasłużonych dla polskiej kultury myślicieli.

Pewna biograficzna dygresja zdaje się w tym miejscu wskazana. Herbertowie opuścili okupowany Lwów w ostatnich dniach marca 1944 roku i przenieśli się do Krakowa, gdzie mieli dalszą rodzinę⁶. Poeta, zdawszy na tajnych kompletach we Lwowie maturę, mógł po przyjeździe do Krakowa zapisać się na studia. Podjął naukę na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie rozpoczął studia prawnicze oraz w Akademii Handlowej, którą zdołał ukończyć jeszcze przed wyjazdem do Torunia. Ponadto, korzystając z praw przysługujących studentowi uniwersytetu, chodził również na wykłady z filozofii⁷ oraz te odbywające się

coś wskazują” w otaczającym nas świecie. W tym kontekście godny odnotowania jest zapis z dziennika filozofa, w którym czytamy: „Właściwie nie wątpię, że w sprawach aksjologicznych mam słuszość, że słuszny jest ten perfekcjonizm, który – nie bez nawiązania do licznych rasowych myślicieli – wyznaję, i że te aksjologiczne terminy («dobro», «piękno» itp.) rzeczywiście na coś wskazują i nie dadzą się wyrugować, jak by tego chcieli naturaliści...” (H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, dz. cyt., s. 277).

⁶ Warto przytoczyć wrażenia poety z pierwszych tygodni pobytu w historycznym mieście, które relacjonował w liście z 29 III 1944 roku swemu lwowskiemu przyjacielowi Zdzisławowi Ruziewiczowi: „Samym miastem jestem zdumiony, jak objawieniem, i do dziś nie mogę sobie z nim dać rady. [...] Otóż zastanawiający jest tu spokój (w zestawieniu z ruchem we Lwowie), a przez Starowiślną (jedną z głównych ulic) w ciągu całego dnia nie przejeżdża tyle pojazdów, ile przez Łyczaków w ciągu 1 godziny. Nastrój miasta, od którego wojna toczy się [o] 1000 km, atmosfera odmienna niż u nas, rozpanoszone burżujstwo, wypoczęte twarze, elegancki tłum (przed kinami), coś, co nas od nich zasadniczo różni. Wieczór, miasto jasno oświetlone, znów elegancki tłum (ci ludzie nie widzieli bolszewików), bardzo dużo sklepów, powaga zapięta na ostatni guzik, coś przedwojennego, ale dla nas bardzo dziwnego i śmiesznego zarazem. [...] gryzie mnie, jak weszł śp. Weigla, tęsknota za Lwowem naszym kochanym. [...] Jeden plus, i to olbrzymi, to to, że jest się między swoimi w Polsce, wśród Polaków, których się rozumie i z którymi się można dogadać” (cyt. za: R. Żebrowski, dz. cyt., s. 528–529).

⁷ Na wykładach tych, jak dowodzi Katarzyna Wojtkowska, zapoznał się z metodą fenomenologiczną w dociekaniach filozoficznych, przy czym „jedynie przez Ingardena mógł on dotrzeć do fenomenologii jeszcze w 1945 czy 1946 roku” (K. Wojtkowska, *Stolek. Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta [w:] Pojęcia kielkujące z rzeczy...*, dz. cyt., s. 57). Jest to o tyle istotne, że przy uwzględnieniu poglądów Ingardena i Elzenberga dotyczących możliwości

w gmachu Akademii Sztuk Pięknych. Gdy rodzice poety przenieśli się do Sopotu, on podjął decyzję o kontynuacji studiów w Toruniu i w październiku 1947 roku zapisał się na wydział prawno-ekonomiczny tamtejszego uniwersytetu. Herbert poznał Elzenberga w związku ze swoimi studiami prawniczymi na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, gdzie profesor prowadził wykłady z historii filozofii. Zarówno sam przedmiot, jak i zapewne sposób, w jaki był wykładany, na tyle zainteresowały poetę, że już jako magister praw zdecydował się podjąć studia filozoficzne, które rozpoczął od października⁸ 1949 roku. Znajomość Herberta z Elzenbergiem przerodziła się z czasem w serdeczną przyjaźń (choć poeta do końca zachował relację uczeń–mistrz) której wyrazem są zarówno bogata i interesująca korespondencja, jaką od roku 1951 przez szesnaście lat (do śmierci profesora) prowadzili obaj mężczyźni, jak również dwa dedykowane filozofowi przez poetę wiersze: *Do Marka Aurelego* z debiutanckiego tomu *Struna światła* oraz *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* (R 585). Fragment tego ostatniego utworu potwierdza rolę, jaką w biografii duchowej Herberta odegrał jego preceptor:

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku
Do którego po raz pierwszy zwracam się po imieniu
Z pietyzmem czią jaką należy się – Wysokim Ceniom

Byłbym do końca życia śmiesznym chłopcem
Który szuka
Zdyszany małymownym zawstydzonym własnym istnieniem
Chłopcem który nie wie

istnienia czynności poznawczych, które równocześnie nie muszą być czynnościami językowymi (co stawiało ich w sporze np. z poglądami Ajdukiewicza), zroszczyły się staję resentment, jaki przejawiał Herbert względem filozoficznych poglądów szkoły lwowsko-warszawskiej.

⁸ W podaniu złożonym do Dziekanatu Wydziału Humanistycznego UMK prosił poeta o wpisanie go na listę studentów drugiego roku filozofii, co uzasadniał w dołączonym życiorysie następująco: „W Krakowie wstąpiłem na U. Jagielloński, gdzie przez dwa lata studiowałem prawo, poczem przenieśliem się do Torunia, zdając w 1949 roku końcowe egzaminy. W czasie studiów interesowałem się żywo filozofią słuchając wykładów i odbywając w charakterze hospitanty ćwiczenia” (Archiwum UMK w Toruniu, Akta studenckie, sygn. 1166; cyt. za: C. Dobies, *Herbert w Toruniu. Przewodnik po latach 1947–1951 dla turystów poezjojęzycznych*, Toruń 2008, s. 15).

Do końca roku akademickiego 1950/51, kiedy również w Toruniu rozpoczęły się tzw. rugi profesorskie⁹, zdołał Herbert ukończyć trzeci rok studiów filozoficznych i jeszcze przed przeniesieniem się na Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie od października 1951 roku jako student czwartego roku kontynuował studia filozoficzne, zaczął uczestniczyć w tzw. *privatissimach* – prywatnych seminariach filozoficznych prowadzonych w domu przez odsuniętego od dydaktyki uniwersyteckiej Elzenberga. O jednym z takich spotkań pisał w liście z 8 maja 1951 roku do Haliny Misiołkowej:

A raz w tygodniu [...] idę do mego Mistrza, mówimy do późnej nocy, jemy razem kolację, czasem czytamy razem. Mistrz jest uroczy, kiepsko zaparza herbatę, ale cudownie dyskutuje, każdą myśl bierze w ręce, obraca, patrzy pod światło. Mistrz nazywa się, jak wiesz, Henryk Elzenberg i jest rzadkim połączeniem uczonego i artysty. Co za rozkosz taki intelektualny kontakt z człowiekiem, który trafia w to, o co nam chodzi (ZHMM 43).

Wpływ, jaki toruński filozof wywarł na dojrzewającą myśl i twórczość Herberta, pozostaje nie do przecenienia. Trzeba przy tym nadmienić, że Elzenberg – w przeciwieństwie do profesorów Tatarkiewicza i Czeżowskiego – nie sądził, by filozofowanie w poezji było czymś

⁹ Po latach tak będzie poeta opisywał i oceniał owe zdarzenia: „Zacznijmy jednak od początku, choćby dla tych, którzy twierdzą, że uwertura była piękna. Przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych to rewolucja kulturalna na uniwersytetach, inaczej mówiąc, likwidacja całej bez mała naszej humanistyki. Nie ma o tym żadnych świadectw bezpośrednich. Co najwyżej suche fakty. Sprawcy milczą, ofiary wymarły. Biała plama. A działo się to nie w Pekinie, ale na Krakowskim Przedmieściu. Nowi generałowie napoleońscy, tacy jak Kołakowski, nie zajmowali się fizycznie tym brudnym procederem, kierowali ogniem ideologicznym, a do brudnej roboty przydzielona była hurma aktywistów, którzy potem łądownali na wysokich stanowiskach w aparacie partyjnym. W efekcie tego trzęsienia ziemi zniknęli uczeni reprezentujący różne kierunki, o wielkim dorobku, autorytecie naukowo-moralnym: Ajdukiewicz, Ossowsky, Elzenberg, Ingarden, Tatarkiewicz... Lista długa i piękna. Żaden z nich nie zaczął mówić nowomową, nie pokajał się, że błędził jako fenomenolog czy neo-pozytywista. Więc oni mogli, a inni nie? Nikt nie przemówił w ich obronie. Na placu została jedynie słuszna filozofia marksistowska i tak jak u literatów zaczął się cyrk pcheł” (*Wypluć z siebie wszystko*, WYW 152). Zob. również fragmenty korespondencji na temat ostatnich miesięcy na UMK (ZHJT 12 i 24–25) oraz związane z rozczarowaniem studiami filozoficznymi w Warszawie (ZHHE 10 i 32–33 oraz ZHCM 55–56).

ułomnym¹⁰, czym zjednał sobie młodego adepta sztuki poetyckiej. Herbert uważał bowiem, że „filozofowanie w poezji» przypomina refleksję pierwotną, jak na przykład wczesnych myślicieli jońskich. W tych wypadkach aparat pojęciowy nie jest rozbudowany, natomiast większa jest waga intuicji filozoficznej” (*Za nami przepaść historii*, WYW 32). Zakorzeniona w kontemplacji i zdziwieniu nad refleksyjnie uchwytną rzeczywistością – a równocześnie niewyzbyta elementu zmysłowego – myśl presokratyków ujmowała otaczający świat w pełnym heroicznej zgody przeświadczeniu o realnym i obiektywnym istnieniu tego, „co jest”. Właśnie ów moment kontemplacji, który stał się jednym z zasadniczych rysów presokratejskiego namysłu, pozostaje w łączności z postawą towarzyszącą nastawieniu estetycznemu.

Herbertowskie myślenie o sztuce i estetyce zdeterminowane jest w znacznym stopniu, na co już wskazywaliśmy, przyjętą przez niego postawą aksjologiczną. Skłonność poety do obiektywizowania statusu ontologicznego wartości suponuje również określony pogląd na normatywny¹¹ charakter sądów estetycznych. Uprawomocnia on dokonywanie w granicach estetyki wartościowań, które stanowią wynik przeżycia kontemplacyjnego i zgodnie z obiektywistyczno-absolutystycznym pojmowaniem wartości, według Elzenberga oraz dzielającego jego zdanie Herberta, mają status aktów o charakterze poznawczym¹². W przeciwieństwie do estetyk subiektywistycznych (opierając się na przeżyciach podmiotu, traktują one wartość jako fakt psychiczny) uchwycenie w dziele sztuki podmiotu wartości (wartość estetycznie dodatnia stanowi rację dla jego istnienia) wskazywać może na aksjologiczny obiektywizm. Implikuje on postawę esencjalistyczną

¹⁰ Zob. *Za nami przepaść historii*, WYW 32 oraz ZHHE 10–11.

¹¹ Pojęcie to chciałbym rozumieć zgodnie z sugestią Bohdana Dziemidoka jako implikowane przez określone rozumienie istoty sztuki i jej wartości, a więc „polegające na uchwyceniu i wyartykułowaniu norm aktualnie funkcjonujących w twórczości artystycznej” (B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 28).

¹² Zob. H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, dz. cyt., s. 35. Warto odnotować, że wspomniana skłonność do obiektywizacji wartości idzie u Herberta w parze z mocnym – szczególnie uwidocznionym w tekstach eseistycznych poety – podmiotowym przeżywaniem sztuki, które charakteryzuje się każdorazowym „sprawdzaniem sobą” wartości poszczególnego dzieła.

względem sztuki, a więc przeświadczenie o jej uniwersalnej i ponadczasowej istocie¹³.

O ile zgodzimy się, że w twórczości Herberta wiele spośród problemów filozoficznych, z którymi zetknął się w trakcie studiów oraz podczas licznych dyskusji ze swoim mistrzem, poddanych zostało interesującym transpozycjom uwalniającym je od balastu specjalistycznej filozoficznej terminologii i rejestrującym ich istotę w syntetycznych formach języka poetyckiego, o tyle rzetelność wymaga dokonania rekonstrukcji punktu wyjścia, a więc tego, co dało impuls do opisanych przekształceń. We wspomnianym przypadku chodzi o charakterystyczne dla aksjologii Elzenberga, chętnie przez poetę zaakceptowane zbliżenie do siebie dobra oraz piękna, początków którego to zbliżenia szukać należy w szerokim rozumieniu piękna przez starożytnych. Zakres pojęcia obejmował wówczas „nie tylko przedmioty fizyczne, ale także psychiczne i społeczne, charaktery i ustroje, cnoty i prawdy”¹⁴. Właśnie od greckiego terminu *kalokagathia*¹⁵ zwykło się rozpoczynać – co czyni również autor *Historii estetyki* – narrację o Wielkiej Teorii Piękna, która do czasów nowożytnych cieszyła się estetyczną hegemonią.

Charakterystyczną cechą całej aksjologii Elzenberga – przy zachowaniu elementów jej formalnej struktury – jest wymiar praktyczny. Widoczna jest silna dążność do znalezienia racjonalnych¹⁶ fundamentów dla postaw i wyborów życiowych. Autor *Kłopotu z istnieniem* swój projektowany system określał mianem „etyki wartości”¹⁷. Tym różni się ona m.in. od etyki obowiązku Kanta, że za pojęcie podstawowe uznaje swoiście rozumianą „wartość”, wobec której zachodzi właściwa powinność. Ponadto filozof stara się połączyć pojęcie wartości nie

¹³ Por. B. Dziemidok, dz. cyt., s. 26.

¹⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. 1, dz. cyt., s. 116.

¹⁵ Właśnie do tego pojęcia odnosi się Herbert, gdy w rozmowie z Moniką Muskałą przyznaje: „Istnieją dwie podstawowe wartości – piękno i dobro. Mają one u źródeł jedno słowo, którego nie znamy. Pracując usilnie w pięknie, wywołujemy dobro” (*Humanistyka to przygoda*, wyw 221). Pamiętać trzeba, że praktyczna realizacja tego wzorca stanowiła w antycznej Grecji jeden z naczelných elementów paidei, a więc – co w przypadku nawiązań do Herberta nie bez znaczenia – przekładała się na kształtowanie cnot obywatelskich i państwowych.

¹⁶ Jak zobaczymy, nie zawsze będzie to możliwe w obrębie proponowanego przez Elzenberga systemu.

¹⁷ H. Elzenberg, *Pisma aksjologiczne*, oprac. L. Hostyński, A. Lorczyk, A. Nogał, Lublin 2002, s. 101.

tylko z pewnym obowiązkiem, ale również z jakimś uczuciem, przez co zostaje ona uznana zarówno za motywację działania, jak i przedmiot uczuć – nie pozwala więc podmiotowi na pozostanie wobec niej obojętnym. Jak już powiedzieliśmy, Elzenberg próbował oprzeć swoją aksjologię na pewnych niewzruszonych, obiektywnych, łatwo uchwytnych fundamentach. Z tego też względu odrzucił możliwość, by u podstaw systemu położyć wartości w znaczeniu utylitarnym, gdyż te z natury zrelatywizowane są do danego podmiotu i jego pożądań, a jako takie nie mogą ewokować bezwzględnej powinności. Autor rozprawy o Marku Aureliuszu pojęciem podstawowym czyni więc wartość – w rozumieniu aksjologicznym – perfekcyjną. Definitywnie różni się ona od wartości utylitarniej, jest bezwzględna, ewokuje postawę aprobatywną podmiotu oraz uzasadnia powinność¹⁸: „sądy o wartości perfekcyjnej [...] służą za zupełnie wystarczające uzasadnienie dla sądów stwierdzających, że «powinno być tak a tak», że «tak trzeba»”¹⁹ – pisze Elzenberg. Rozpoznanie wartości perfekcyjnej, nakłada na podmiot obowiązek jej urzeczywistnienia, wyboru czy aprobaty, przy czym obowiązek to dla toruńskiego filozofa „powinność zachowania się tak a tak, ciężąca na określonym podmiocie lub zespole podmiotów, terminowa [...] i wymagalna (tzn. taka, że zaniechanie jej pociąga za sobą ujemną ocenę moralną)”²⁰. Warto dodać, że kategoria „zachowania się” jest tu rozumiana szerzej niż tylko w odniesieniu do postępowania i obejmuje również myślenie oraz stany uczuciowe. Wobec tego w odróżnieniu od etyki obowiązku, która „wychodzi od podmiotu i szuka, jakie są jego obowiązki”, Elzenbergowska „etyka wartości [...] zaczyna od przedmiotu – od postawionych zdań przedmiotowych [...]; – a dopiero stąd dochodzi się w końcu do podmiotu”²¹.

Estetyka, która wraz z etyką stanowi w ujęciu toruńskiego filozofa gałąź aksjologii merytorycznej, niejako nadbudowana zostaje na opisanym koncepcie Elzenbergowskiej teorii wartości i pozostaje z nią w nierozzerwalnym związku. Zarówno dobro, jak i piękno stanowią w tym ujęciu dwa aspekty (przedmiotowo identyczne odmiany) wartości

¹⁸ Wartości utylitarne jako podporządkowane pewnym potrzebom, które mogą pozostawać względem siebie w sprzeczności, nie mogą stanowić uzasadnienia powszechnej powinności (tamże, s. 99).

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 109.

²¹ Tamże, s. 105.

perfekcyjnej. Między oboma aspektami wartości perfekcyjnej nie jesteśmy w stanie – zdaniem filozofa – wskazać obiektywnej różnicy, możemy jednak znaleźć czynnik subiektywny; będzie to „[...] nasza własna postawa wobec wartości, w chwili, gdy ją nazywamy «pięknem» lub «dobrem»”²². I tak przedmiot wartościowy nazwiemy pięknym, „kiedy go czy to rzeczywiście, czy to we wspomnieniu, czy przez antycypację kontemplacji albo kontemplację przeżywam”²³, przedmiot, o którym orzekamy, że jest dobry, będzie z kolei apelował do naszej sfery wolicjonalnej, a więc „dobrą jest rzecz wartościowa rozpatrywana jako przedmiot chcenia”²⁴. Mamy więc w przypadku Elzenberga do czynienia z tezą o tożsamości ontologicznej dobra i piękna²⁵ przy ich równoczesnej nietożsamości epistemologicznej. Na pierwsze reagujemy za pomocą woli, na drugie – poprzez kontemplację²⁶. Widać wyraźnie, że twórca etyki wyrzeczenia broni w swojej estetyce kantowskiego warunku bezinteresowności doświadczenia estetycznego, stara się pozostać wierny substancjalnej koncepcji piękna oraz podkreśla z całą mocą konieczną i pierwszoplanową w procesie estetycznego przeżycia, a więc uchwytywania wartości estetycznie walentnej, rolę kontemplacji. Tak rozumiane przeżycie estetyczne ma charakter nie tylko poznawczy, dzięki elementowi wartościowania (orzekania o cesze nadającej wartość jej posiadaczowi), ale także emocjonalny. Zdaniem Elzenberga „powinno się reagować całym sobą na całą wartość przedmiotu. Inaczej nasze obcowanie z wartością traci swój sens życiowy, jakim jest pociąganie nas samych”²⁷.

²² H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, dz. cyt., s. 15.

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ Tamże, s. 18.

²⁵ Trzeba dodać, że z pięknem – w powyższym rozumieniu – tożsame jest jedynie dobro pojęte jako wartość ostateczna, a więc nieuwarunkowana żadną inną wartością. Tak pojmowanej kategorii rzeczy dobrych przysługuje – zgodnie ze znanym podziałem Seneki – nie tylko *pretium*, ale i *dignitas*, o której dobrach utylitarnych czy doraźnych orzec nie możemy.

²⁶ Por. L. Hostyński, *Układacz tablic wartości*, Lublin 1999, s. 105. „«Piękną» tedy nazywamy, jak się zdaje, rzecz jakąś przede wszystkim wtedy, gdy ją oceniamy jako wartościową i gdy ją w tym samym czasie, z wyraźną świadomością jej wartości, kontemplujemy albo kontemplacyjnie przeżywamy” (H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, dz. cyt., s. 16). Uwagę w powyższym cytacie należy zwrócić na – wyrażoną w postaci koniunkcji – nieodzowność momentu oceny i kontemplacji danego przedmiotu.

²⁷ H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, dz. cyt., s. xii.

Kolejnym punktem, w którym spotykają się poglądy mistrza i jego ucznia, jest ich myśl dotycząca kolektywnego charakteru uczestniczenia w kulturze. Jak już mówiliśmy, tradycja – rozumiana przez Herberta jako przestrzeń realizowania się wartości – wymaga od podmiotu postawy czynnej, wzbogacającej własną recepcję o mające międzypokoleniowy charakter: pracę, myśli oraz doświadczenia innych. Z kolei według Elzenberga proces wartościowania, który jest nieodzownym elementem czynnego uczestnictwa w kulturze i wiąże się z rozpoznaniem wartości – co na pozór wydawać się może paradoksalne – posiada przede wszystkim charakter zbiorowy. Indywidualne, i zazwyczaj z racji swej natury niepełne doświadczenia podmiotu podlegają konfrontacji z doświadczeniami pozostałych osób, przez co samo poznanie wartości staje się procesem ponadjednostkowym, „przebiegającym w czasie, ciągle uzupełnianym i czerpiącym z indywidualnych doświadczeń wielu podmiotów”²⁸. Nie znaczy to jednak, że zdani jesteśmy w estetyce na jakieś aprioryczne, uformowane przez wieki kanony oraz powielanie sądów wydanych przez autorów posiadających w danej dziedzinie autorytet. Wręcz przeciwnie, każdorazowa konfrontacja naszych estetycznych sądów z doświadczeniami innych wcale nie zamyka nas na epifaniczne olśnienie odkryciem wartości. Tym bardziej, że zawsze odnosimy się nie do piękna jako wartości *in abstracto* – bo takiej zdaniem Elzenberga kochać nie można – ale do wartości konkretnej, przedmiotu wartościowego czy cechy wartościotwórczej, uchwytej w akcie kontemplacji i mogącej stanowić motyw aksjologicznego działania. Podejście takie, jak zauważył Władysław Stróżewski, pozwoliło Elzenbergowi dostrzec w pięknie, podobnie jak i w dobru, „pewną najwyższą idealną wartość «życiową»”²⁹. Otwiera to rzecz jasna drogę do estetyzacji etyki³⁰ oraz nadaje estetyce pewien walor dyscypliny w życiowej praktyce przydatnej. Doskonałą konkluzję dla owej łączącej dobro z pięknem estetycznej filiacji pomiędzy Herbertem i Elzenbergiem stanowi syntetyczna, acz niezwykle celna definicja piękna, jaką poeta zawarł w swym podziękowaniu za przyznanie mu Nagrody

²⁸ Tamże, s. xvii.

²⁹ Tamże, s. ix.

³⁰ Relacja między etyką a estetyką nie jest w tym przypadku zwrotna – Elzenberg nie był zwolennikiem redukcji zjawisk artystycznych do etycznych. Zbliżenie do siebie obu dziedzin nie pociągnęło za sobą ich deautonomizacji. Zob. tamże, s. 30.

T.S. Eliota w 1995 roku (MD 134): „czym jest piękno – wehikułem pasji i cnoty. I to napełnia mnie spokojem”.

Widoczna w przytoczonej deskrypcji synergia pierwiastka etycznego i estetycznego stanowić może wprowadzenie w Herbertowskie myślenie o praktycznym wymiarze estetyki, którego jednym z przejawów może być teoria działania estetycznego.

„Potęga smaku” – smak wolności.

Zbigniewa Herberta teoria działania estetycznego

Dopóki państwo pozwala sobie mieszać się do literatury, dopóty literatura ma prawo mieszać się do spraw państwa³¹.

J. Brodski, *Przemówienie Noblowskie*

Można by było się spierać o słuszność przytoczonego w charakterze motta sądu, w którego apodyktycznym brzmieniu da się wyczuć intencję nobilitacji literatury czy sztuki poprzez presuponowaną nadzieję na ich moc sprawczą³². Zasadność owego hipotetycznego sporu zakwe-

³¹ J. Brodski, *Przemówienie Noblowskie*, „Zeszyty Literackie” 1988, nr 21, s. 18. Tekst ten jest zmienioną wersją artykułu, który pod tym samym tytułem ukazał się w tomie zbiorowym: *Polityczność literatury i literaturoznawstwa. Gramatyka sprzeciwu*, red. J. Olejniczak, R. Knapiek, M. Szumna, Katowice 2012.

³² Herbert ma świadomość ograniczonych, w przeciwieństwie do ekonomii czy polityki, możliwości bezpośredniego oddziaływania poezji na rzeczywistość. Wystarczy przywołać zakończenie *Trenu Fortynbrasa* (s. 272) („a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książkę”) czy fragment jego wypowiedzi wygłoszonej podczas 1x Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej: „Na szczęście niewiele już jest takich (tak przynajmniej sądzę), którzy by bronili zarozumiałej i skompromitowanej tezy o poezji, która przekształca świat i dokonuje nagłych przewrotów w świadomości społecznej. [...] Historia nie zna ani jednego przykładu, aby sztuka czy artysta kiedykolwiek czy gdziekolwiek zdołały wywrzeć bezpośredni wpływ na losy świata” (*Poeta wobec współczesności*, WYW 241). Autor *Przesłania Pana Cogito* wie jednak, że w określonych okolicznościach poezja, oddziałująca w prymarnej względem polityki czy ekonomii przestrzeni aksjologicznej, jest w stanie współkształtować postawy i zachowania ludzkie, które (choć pozbawione takiego stopnia zorganizowania, jaki cechuje działanie polityczne) wpływać mogą na bieg rzeczywistości.

stionowana zostanie wówczas, gdy odkryjemy, że realność desygnatu cytowanego zdania została przez jego autora określona – by posłużyć się konstrukcją Lyotarda – wraz ze zmianą protokołu ustalania realności i trybunału, mogącego dostrzec w mówiącym poszkodowanego, który zyskał środki do dowiedzenia swojej szkody. Tę abstrakcyjnie przedstawioną sytuację można łatwo ożywić poprzez włączenie w schemat narracji biograficznej, której bohaterem jest Josif Brodski. Nie o to jednak chodzi, by wypełniać ją teraz poprzez wskazywanie po kolei szykan, jakich doświadczał ze strony władz sowieckich, konieczności emigracji czy wreszcie stopniowego odzyskiwania głosu (mowy) z kulminacyjnym momentem 8 grudnia 1987 roku, kiedy to autor wygłosił swoje przemówienie noblowskie, z którego pochodzi przytoczony we wstępie fragment.

Należy raczej zastanowić się nad sytuacją tych wszystkich, którzy – w odróżnieniu od wspomnianego noblisty – nie znajdują się w spluralizowanej, poddanej reżimowi konsensusu przestrzeni życia publicznego, gdzie można, a nawet trzeba deliberować nad projektami proceduralnej teorii sprawiedliwości oraz teorii działania, którym patronowałby *rozum komunikacyjny*. A więc, co mają zrobić, jeśli nie chcą być ofiarami (poszkodowanymi, którzy nie mogą dowieść doznanej krzywdy, gdyż sprawca jest równocześnie przyjmującym świadectwo, a ofiara pozbawiona jest swobody do publicznego świadczenia o swojej szkodzi³³) i o ile, nie uciekając się do użycia przemocy, chcą podjąć działanie? To znaczy wówczas, gdy rozumiana w antycznym duchu jako rozumowo zapośredniczony ogląd rzeczywistości w dystansie *theoria*³⁴ domaga się *praxis*. Możemy pytać dalej również o kryteria i reguły takiego działania, które w obliczu zagrożenia możliwości mówienia nie chce być jedynie milczeniem. Innymi słowy, jak zachować się w sytuacji „poróżnienia”, będącego – jak definiuje je Lyotard – „nietrwałym stanem i chwilą języka, w którym coś, co bezwzględnie powinno dać się ująć w zdania, jeszcze w zdanie ujęte być nie może”³⁵? Dodajmy jeszcze za autorem *Dyskursu, figury*, że „stawką literatury, filozofii, być

³³ Zob. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, dz. cyt., s. 9, 13.

³⁴ Na zaskakującą praktyczno-moralną wartość greckiego *theorein* wskazuje, powołując się na badania Corneli de Vogel, Giovanni Reale. Zob. tenże, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, dz. cyt., s. 485–491.

³⁵ J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, dz. cyt., s. 18.

może polityki, jest świadczenie o poróżnieniach i znajdowanie dla nich idiomów”³⁶.

Jednym z takich świadectw, tym ciekawszym, bo posiadającym wymowną historię swojej recepcji, jest *Potęga smaku* (ROM 523) Zbigniewa Herberta. Wiersz powstał najprawdopodobniej około roku 1980. Z Listu Herberta do Jerzego Turowicza z 29 lutego 1980 roku³⁷ dowiadujemy się, że tekst utworu przesłał poeta redaktorowi „Tygodnika Powszechnego” do publikacji, a w razie gdyby – jak pisał – „z jakichś niepojętych powodów nie ukazał się w druku” (ZHJT 205), prosił o dostarczenie rękopisu³⁸ pani profesor Izydorze Dąmbskiej, której utwór został zadedykowany. *Potęga smaku* faktycznie została zdjęta przez cenzurę i w wielkanocnym wydaniu „Tygodnika” się nie ukazała. Jerzy Turowicz natomiast uczynił zadość prośbie przyjaciela i przekazał wiersz jego adresatce. W druku tekst ten ukazał się dopiero rok później w kwietniowym numerze wychodzącego poza kontrolą cenzury czasopisma „Zapis”, z którym współpracę podjął Herbert tuż po powrocie do Polski w 1981 roku. Wiersz wszedł też do tomu *Raport z obłąkanego Miasta* wydanego w 1983 roku przez Instytut Literacki w Paryżu, a później wielokrotnie w latach osiemdziesiątych wznawianego w Polsce nakładem drugoobiegowych wydawnictw (przynajmniej 8 wydań³⁹).

Potęga smaku jest więc świadectwem „odmowy niezgody i uporu” artykułowanych wobec określonej historycznej rzeczywistości. Jest uczynionym *ex post* zapisem nieugiętości⁴⁰ postaw pewnego kręgu osób na czele z wyróżnioną w dedykacji Panią Profesor, do którego, jak można

³⁶ Tamże.

³⁷ Herbertowie od 1976 do końca 1980 roku (z małymi przerwami) przebywali w Berlinie.

³⁸ Treść rękopisu (zob. faksymile w: *Zbigniew Herbert 1924–1998*, Warszawa 2008, s. 62) różni się od wersji drukowanej w tomie *Raport z obłąkanego Miasta* wydanym przez Wydawnictwo Dolnośląskie czy Wydawnictwo a5. W archiwum poety znajdziemy sporządzoną koło roku 1982 kopię maszynopisu *Potęgi smaku* z naniesionymi odręcznie poprawkami i dopiskiem: „wersja ostateczna”, która stała się podstawą wspomnianych wydań drukowanych. Zob. list do redakcji „Rzeczpospolitej” dotyczący odczytania rękopisu: H. Citko, „Lecz piekło w tym czasie było jakie?”, „Rzeczpospolita” 2005, nr 18, dodatek „Plus-Minus” nr 3.

³⁹ P. Kądziała, *Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna*, t. 1, Warszawa 2009, s. 478–479.

⁴⁰ Sformułowanie to zostało przez Herberta wykreślone i zastąpione w ostatecznej wersji tekstu słowem „odmowa”.

wnosić z użytej w wierszu inkluzyjnej formy zaimka „my”, zaliczał poeta również siebie. Trudno się nie zgodzić z Andrzejem Stoffem, gdy ten lokuje ów moment „próby smaku” w latach rządów Bieruta⁴¹. Wówczas to Herbert zetknął się po raz pierwszy z Izydora Dąmbską⁴² – filozofem, uczennicą Kazimierza Twardowskiego, która w 1945 roku, uciekając przed NKWD, opuściła rodzinny Lwów i przeniosła się na Pomorze, gdzie znalazła zatrudnienie w miejskiej bibliotece w Gdańsku. Mając tytuł doktora habilitowanego⁴³, prowadziła prywatne seminaria filozoficzne, na które przez niedługi czas uczęszczał mieszkający wtedy u rodziców w Sopocie Herbert. Poeta wkrótce podjął studia prawnicze w Toruniu i przeniósł się na seminarium filozoficzne prowadzone na tamtejszym uniwersytecie przez profesora Henryka Elzenberga (który do Torunia trafił, ewakuując się z Wilna), jednakże wraz z rokiem akademickim 1950/1951 zarówno Izydora Dąmbska, która zatrudniona już była jako docent na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, jak i profesor Elzenberg na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu zostali odsunięci od obowiązków dydaktycznych. Podobne zakazy dotknęły również profesorów Ingardena, Ossowskich czy Tatkiewiczza. Powody były podobne. W przypadku Elzenberga zachowane w uniwersyteckim archiwum uzasadnienie decyzji brzmiało następująco: „nie odpowiada wymogom Uczelni ze względu na całkowitą ignorancję metody marksistowskiej – oraz stosowanie metody idealistycznej w prowadzonych przez siebie wykładach”⁴⁴. O zaistniałej sytuacji w początkach roku 1951 Izydora Dąmbska w liście do Marii Obercowej pisała w ten sposób:

U mnie też niewesoło. Należę do ludzi na indeksie i pod obrządem z racji niezależnej filozofii, której służę. Nie mogę już w tym roku wyklądać ani drukować prac; czasem gorzko się robi, gdy człowiek patrzy na stracone najlepsze lata pracy. Trudno. Najważniejsze, aby trwać w zgodzie ze sobą i z prawdą, o resztę nie stojąc⁴⁵.

⁴¹ A. Stoff, *Herbert: Jak nas kuszone? Dwie interpretacje*, Toruń 2008, s. 48.

⁴² Jerzy Perzanowski, przekonująco ustalając chronologię, wskazuje na przełom lat 1947 i 1948. Zob. J. Perzanowski, *Izydora Dąmbska – filozof niezłomny* [w:] *Izydora Dąmbska 1904–1983. Materiały z sympozjum „Non est necesse vivere, necesse est philosophari”*, Kraków, 18–19 grudnia 1998 r., oprac. J. Perzanowski, Kraków 2001, s. 97–99.

⁴³ Habilitowała się 11 maja 1946 roku na Uniwersytecie Warszawskim. Zob. tamże, s. 22.

⁴⁴ Archiwum UMK w Toruniu, sygn. K–8/131; cyt. za: C. Dobies, dz. cyt., s. 19.

⁴⁵ J. Perzanowski, dz. cyt., s. 23.

Po pobieżnym nakreśleniu tła historycznego, a przed bardziej szczegółową analizą tekstu wiersza wraz z jego odniesieniami, należy zarysować pewien schemat teoretyczny, który ukierunkuje podejmowane próby interpretacyjne. W tym celu warto przyjrzeć się zależnościom zachodzącym między trzema obszarami, których schematyczne pole graficznie można przedstawić w postaci płaszczyzny trójkąta. Jego górny wierzchołek stanowi dziedzina działającego podmiotu, a w wierzchołki podstawy wpisane są odpowiednio dziedziny polityki (przynależąca do *praxis*) oraz sztuki (przynależąca do *poiesis*). Układ ten zachowuje względną homeostazę (graficznie dającą się przedstawić w postaci trójkąta równobocznego), kiedy relacje między poszczególnymi dziedzinami zmediatyzowane są poprzez przynależną każdej z nich przestrzeń wolności i autonomii podmiotu. Wówczas, podobnie jak w modelu antycznym (szczególnie greckim), porządki sztuki i życia, sztuki i polityki oraz życia i polityki nie zostają rozdzielone, lecz wzajemnie się przenikając, pomagają w zapewnieniu totalności życia zbiorowego.

Podmiot w nakreślonym schemacie dysponuje dwojaką możliwością odniesienia się do świata⁴⁶: poprzez działanie, kiedy zwracając się w stronę *praxis*, pragnie wytworzyć coś takim, jakim być powinno, bądź też poprzez przedstawienie przedmiotów takimi, jakimi one są – wówczas to kieruje się ku *poiesis*, które nazywa teraz nie tylko posługującą się *techné* czynność wytwarzania czegoś poza podmiotem, lecz (co mocno podkreśla Heidegger⁴⁷) wiąże się również z wy-dobywaniem ku nieskrytości, mówiąc krótko: z *aletheia*.

W relacji podmiot–polityka obywatel *polis* przyjmuje – jakby powiedział Jacques Rancière – postać „podmiotu nadliczbowego”. Jako taki działa, partycypując we wspólnocie, roztropnie współdzieli czas i przestrzeń z innymi w taki sposób, aby możliwa stała się realizacja etycznego celu – wspólnego dobra (rozumianego przez Greków jako życie piękne i cnotliwe).

Z kolei w przypadku skierowania się ku dziedzinie sztuki mamy do czynienia z podmiotem percypującym, wchodzącym w indywidualną, autonomiczną relację z przedmiotem czy zjawiskiem, które w danym

⁴⁶ Zob. J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, t. 1, przeł. A.M. Kaniowski, Warszawa 2002, s. 632–633.

⁴⁷ M. Heidegger, *Pytanie o technikę* [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 14–15.

porządku identyfikacji (jako dzieła sztuki / przedmioty estetyczne) odsyłają poza sferę zmysłowych konieczności. Ponadto egalitarystycznie rozumiana kategoria smaku⁴⁸ uczy, że przestrzeń sztuki jest obszarem demokratycznym, zawieszającym stosunki dominacji.

Hannah Arendt, odwołując się do klasycznego modelu, doświadczenie polityczne utożsamia z działaniem pewnej wspólnoty ludzi. Definiuje je jako „podejmowanie śmiałych przedsięwzięć w mowie i czynie, w towarzystwie równych sobie osób; inicjowanie czegoś nowego, czego owoców nie da się z góry przewidzieć...”⁴⁹. Istotą, a zarazem warunkiem koniecznym tak rozumianej polityki pozostaje wolność, która w swym pozytywnym sensie określona być może jako przestrzeń, gdzie człowiek znajduje się pośród równych sobie i ma prawo do zabierania głosu⁵⁰. Niezbywalnym elementem tego obszaru publicznej aktywności, znajdującym w antycznym świecie konkretyzację w postaci agory czy forum, była wspólnota równych sobie obywateli. Tak więc dyskryminując kogoś w oczach wspólnoty (czyniąc go nierównym pozostałym), odbierając mu możliwość przemawiania⁵¹ czy wreszcie najbardziej rudymenarną możliwość do swobodnego przemieszczania się, pozbawia się taką osobę wolności. Ktoś, kto może pójść tam, gdzie chce, ma możliwość oddalenia się ze strefy przymusu. Decyzja taka – jak dowodzi autorka *Korzeni totalitaryzmu* – wymaga jednak odwagi i wiąże się z ryzykiem. Należy wspomnieć o jeszcze jednym, bardziej wyrafinowanym sposobie wpływania przez władzę polityczną na wolność i swobodę wyborów dokonywanych przez poddanych jej jurysdykcji obywateli. Chodzi o ingerowanie w obszar tradycji⁵² – jej instrumentalną funkcjonalizację, dezawuowanie pewnych jej elementów połączone z ich substytucją bądź też całkowitym zanegowaniem. Odniesienie do tradycji kulturowej w ewidentny sposób wpływa na integrację społeczności,

⁴⁸ Inaczej niż np. u Hume'a. Zob. D. Hume, *Sprawdzian smaku* [w:] tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Kraków 1955, s. 190–215.

⁴⁹ H. Arendt, *Polityka jako obietnica*, red. J. Kohn, przeł. W. Madej i M. Godyń, Warszawa 2007, s. 8.

⁵⁰ Zob. tamże, s. 147–151.

⁵¹ To właśnie mowa odróżnia zdaniem Arystotelesa człowieka od zwierząt, które dysponują jedynie głosem.

⁵² Arendt pisze o „wielkiej rzymskiej trójcy politycznej – religii, tradycji i aurytetycie” (H. Arendt, *Polityka jako obietnica*, dz. cyt., s. 81) – której zachowanie ma kluczowe znaczenie dla przetrwania instytucji politycznych.

funduje konstytutywny element tego, co niemiecka filozofia określa mianem *Lebenswelt*. Ów „świat przeżywany” („świat życia”⁵³) stanowi dla uczestników wspólnoty – jak wskazuje Habermas – „intuicyjnie wiadome, nieproblematyczne i nierozkładalne holistycznie tło”⁵⁴ dla procesów komunikacyjnych⁵⁵; „[...] tworzy horyzont i podsuwa zarazem zasób kulturowych oczywistości, skąd uczestnicy komunikacji czerpią uzgodnione wzory interpretacji”⁵⁶. Wraz z zerwaniem ciągłości tradycji kulturowej, podważeniem norm i wartości integrujących grupy społeczne czy wreszcie ingerencją w proces edukacji oraz socjalizacji dorastających pokoleń można łatwo doprowadzić do poróżnienia. Jego wynikiem będzie próba stworzenia lub narzucenia alternatywnego, dominującego „świata przeżywanego”, który pozwoli zdyskwalifikować jako uczestników procesu komunikacji (życia społecznego) tych wszystkich, którzy przywiązani byli do działań podejmowanych w oparciu o wzorce aktualnie zanegowane. Sytuacja taka sprzyja rzecz jasna rozwojowi procesu utraty wspólnych kryteriów, w oparciu o które można by było osądzać otaczającą nas rzeczywistość. Miałaby ona dla możliwości naszego działania wymiar faktycznie katastrofalny, gdybyśmy dysponowali jedynie determinującą władzą sądenia, a więc taką, która pozwala wyłącznie na subsumcję przypadków szczegółowych pod znane wcześniej prawa i kryteria ogólne⁵⁷.

Jak nietrudno zauważyć, bezpieczny dystans między obywatelem a państwem utrzymywany dzięki domenie wolności podmiotu może być w radykalny sposób zniesiony. Wówczas polityczna *praxis* zatraci swój pierwotny etyczny cel, stając się grą władzy i dominacji. Na szczęście takie kategorie jak refleksyjna władza sądenia oraz *phronesis* pozwalają na zachowanie poczucia autonomii. Lokują ją już jednak w bliskości przestrzeni poietycznej, związanej ze sztuką i wydającą na jej temat sądy estetyką.

Władza sądenia przyjmuje refleksyjny charakter wówczas, gdy – jak poucza Kant – „dane jest tylko to, co szczegółowe, a władza sądenia

53 Praktyka translatorska nie jest tu ujednolicona.

54 J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2005, s. 338.

55 Zob. J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego*, dz. cyt., s. 156.

56 J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, dz. cyt., s. 338.

57 Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 24–26.

ma do tego znaleźć to, co ogólne”⁵⁸. Hannah Arendt przedstawia taką sytuację *expressis verbis*:

Sąd, który nie ma żadnych kryteriów, może odwoływać się jedynie do oczywistości tego, co osądzone, a jego jedynym warunkiem jest władza sądenia, która ma o wiele więcej wspólnego z ludzką zdolnością do rozróżniania niż ze zdolnością do podciągania szczegółu pod ogół. Taki sąd bez kryteriów jest nam dobrze znany z obszaru estetyki i smaku...⁵⁹

Kolejną dyspozycją podmiotu pozwalającą na orientację w zarysowanej powyżej sytuacji jest *phronesis*, który utożsamiony być może ze swego rodzaju rozumem moralnym, roztropnością i rozsądkiem, pozwalającym podejmować w działaniu słuszne decyzje. Wolfgang Welsch⁶⁰, powołując się na zreferowane przez Arystotelesa w *Etyce nikomachejskiej* rozumienie tego pojęcia, podkreśla konstytutywne dla *phronesis* ukierunkowanie na szczegół i jego odrębność od operującej w sferze ogólności wiedzy teoretycznej. Właśnie owa zdolność do koncentracji na rzeczach jednostkowych pozwala podążającemu za terminologicznym rozróżnieniem Stagiryty⁶¹ Welschowi charakteryzować *phronesis* jako *aisthesis* i powiązać go z czynnością postrzegania oraz sferą zmysłowości.

Odsłonięty zostaje tym samym – tak mocno podkreślany przez Jacques’a Rancière’a – jeden z węzłowych punktów „estetycznej» relacji między sztuką a polityką”⁶². Jak dowodzi francuski filozof, między porządkiem reprezentacji i porządkiem działania istnieją liczne możliwości transfakultatywnych przejść⁶³. Zarówno polityka, jak i sztuka stanowią dla wychodzącego w swych rozważaniach od kantowskich

58 Tamże, s. 24.

59 H. Arendt, dz. cyt., s. 132–133.

60 W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, dz. cyt., s. 383–385.

61 Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 2007, s. 202, 1142 a.

62 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 23.

63 Rancière przyznaje: „Artystyczne działanie może [...] stać się polityczne poprzez przemianę sfery widzialności, sposobów postrzegania i wyrażania tej sfery, doświadczania jej jako znośnej lub nie. [...] Polityka ma z kolei wymiar estetyczny: jest ona wspólnym horyzontem tego, co możliwe, zmiennym krajobrazem, a nie serią działań, które wynikają ze «stanu świadomości», osiągniętego gdzie indziej” (J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 150).

apriorycznych danych naoczności Ranciere’a dwie formy podziału zmysłowości, których odróżnienie zależy od przyjętego porządku powiązanych z nimi identyfikacji⁶⁴. I tak „sztuka sprowadza się do konstruowania przestrzeni oraz relacji mających na celu materialną i symboliczną rekonfigurację terytorium tego, co wspólne”⁶⁵. Polityka natomiast „polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzeniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta”⁶⁶. Zarysowana przez autora *Dzielenia postrzegalnego* relacja pomiędzy rozpatrywanymi tu dziedzinami pozwoliła mu na odróżnienie autonomii doświadczenia estetycznego od autonomii sztuki i utożsamienie tej pierwszej z „autonomią formy doświadczenia zmysłowego”⁶⁷. Moment ten jest o tyle istotny, że nawet w przypadku zinstytucjonalizowanej i zależnej od mechanizmów państwa sztuki pozostawia miejsce dla niezależnego, idiosynkratycznego doświadczenia podmiotu, co jest równoznaczne z możliwością choćby tylko czasowego zawieszenia stosunków władzy w przestrzeni doświadczenia estetycznego⁶⁸.

W kierunku tym zdaje się podążać również poparta wieloletnią praktyką i doświadczeniem działania aparatu państwa totalitarnego myśl Josifa Brodskiego, który w cytowanym już przemówieniu dobitnie przyznaje:

Estetyczny wybór jest indywidualny i przeżycie estetyczne zawsze pozostaje przeżyciem osobistym. Każdy nowy fakt artystyczny czyni człowieka przeżywającego osobą jeszcze bardziej prywatną i ten prywatny charakter, przybierający niekiedy formę literackiego (albo innego) smaku, już sam w sobie może się okazać

⁶⁴ Zob. tamże, s. 26.

⁶⁵ Tamże, s. 23.

⁶⁶ Tamże, s. 25.

⁶⁷ Tamże, s. 32. Zob. również: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Kraków 2007, s. 50.

⁶⁸ Warto w tym miejscu nadmienić, że projektowana przez Fryderyka Schillera utopijna idea rewolucji estetycznej, która stanowić miała przeciwwagę dla rewolucji politycznej, wypływa z podobnych intuicji. Piękno definiowane przez niemieckiego myśliciela jako „wolność w zjawisku” (a więc w sferze zmysłowości) stanowiło jeden z fundamentów wychowania estetycznego, mającego pomóc w budowaniu kultury estetycznej – obywatelskiej wspólnoty odczuwania, która nie wymagałaby w swym sprawnym funkcjonowaniu reżimu władzy.

jeśli nie gwarancją, to przynajmniej formą obrony przed zniewoleniem. Gdyż człowiek obdarzony smakiem [...] jest mniej podatny na powtórki i rytmiczne zakłęcia właściwe każdej politycznej demagogii⁶⁹.

Oto moment kluczowy dla zrozumienia Herbertowskiej „sprawy smaku”. W sytuacji radykalnego ograniczenia swobody podmiotu do wolnego działania i wypowiedzania się, gdy próbie podważenia poddane zostają ukonstytuowane przez tradycję aksjomaty wyznaczające ramy postępowania oraz jego ocen, otwarta zostaje przestrzeń dla „etyki smaku”⁷⁰. Pozwala ona – jest to jeden z paradoksów doświadczenia estetycznego – by to, co jednostkowe, przeżywane indywidualnie, prywatnie, identyfikowane być mogło z tym, co powszechne, by sąd smaku zyskał, jak mówi Kant, swą powszechną konieczność dzięki obecnemu w każdym z nas *sensus communis*.

Każda etyka, również ta deontologiczna proponowana przez Herberta, składa się z warstwy normatywnej (systemu wartości) oraz warstwy uzasadnienia (religijnego, metafizycznego, intuicyjnego, kontraktualnego itp.), do której zaliczyć możemy pojęcie smaku. Smak – jego genealogia zostanie skrótowo prześledzona w dalszej części pracy – jest więc jedną z kategorii warunkujących przestrzeń normatywną Herbertowskiej aksjologii, do której odnoszą się kluczowe dla poety pojęcia obowiązku oraz wierności.

Etyka domaga się realności, czemu wyraz wielokrotnie dawał zarówno autor *Przesłania Pana Cogito*, jak i jego nauczyciel – twórca programu etyki perfekcjonistycznej – Henryk Elzberg. Jak twierdzi Mikel Dufrenne, „akt moralny musi się spełnić w świecie, w sytuacjach, w których podmiot jest postawiony wobec rzeczy i spotyka sobie podobnych”⁷¹. Dlatego też zasadne wydaje się pytanie o działanie, za pośrednictwem którego wspomagana „odrobina niezbędnej odwagi” – jak pisze poeta – etyka smaku zyskuje swoją konkretyzację.

W wierszu Herberta kategoria smaku pełni dwojaką funkcję. Realizuje się niejako na dwóch współzależnych płaszczyznach: osądu oraz działania. A więc pozwala na wydanie autonomicznego (moglibyśmy

⁶⁹ J. Brodski, dz. cyt., s. 19.

⁷⁰ Określenie Jana P. Hudzika, który problematyzuje je w swoim artykule: *Etyka smaku i estetyka inności* [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998, s. 163–173.

⁷¹ M. Dufrenne, *O etosie sztuki* [w:] *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Estetycznej, Mogilany, maj 1983*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985, s. 50.

powiedzieć nawet: bezinteresownego) sądu o otaczającej rzeczywistości, która wnikliwie scharakteryzowana została w drugiej i trzeciej strofoidzie utworu. Tischner ze Stróżewskim⁷² powiedzieliby zapewne, że w obliczu sporu aksjologicznego sąd smaku pozwala na usprawiedliwienie bytu przez wartość bądź też – jak ma to miejsce w analizowanym wierszu – na odmowę takiego uprawomocnienia. Jednakże na tym nie kończy się jego rola. W przypadku Herberta sąd smaku ewokuje reakcję, która nie tylko ma swój negatywny aspekt w postaci swoistego dezaprobatywnego odrzucenia pejoratywnie waloryzowanej części otaczającego świata, lecz również posiada swój wymiar pozytywny, realizujący się w postaci działania. A jest to działanie w swej prostocie o tyle szczególne, że lokuje się gdzieś pomiędzy aktem performatywnym a analizowanym przez Arthura Danta działaniem bazowym/podstawowym⁷³ (*basic action*).

„Wyjść, skrzywić się, wycedzić szyderstwo” – wymienia Herbert. Czynności te uznalibyśmy bez wątpienia za performatywy (podążając raczej tropem Judith Butler niż Austina), gdyby nie fakt, że – jak przyznaje Erika Fischer-Lichte w swej analizie estetyki performatywności:

akty performatywne (jako działania fizyczne) należy traktować jako «niereferencyjne» [ewentualnie autoreferencyjne – K.H.], gdyż nie odnoszą się one do czegoś, co istniało wcześniej, czy istnieje wewnątrz, do jakiejś substancji czy istoty, którą winne uzewnętrznić: nie ma żadnej określonej, niezmiennej tożsamości, której mogłyby dać wyraz⁷⁴.

Krótko mówiąc, akty performatywne są czystą wydarzeniowością, która wobec nieadekwatności aktu mowy⁷⁵ ucieka się do procesu ucieleśnienia (*embodiment*) rozumianego jako „sposób czynienia, dramatyzowania i reprodukcji danej historycznej sytuacji”⁷⁶. Z kolei rozpatrywanie

⁷² Zob. J. Tischner, *Dramat wartości* [w:] *Ethos sztuki...*, dz. cyt., s. 135–140; W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981.

⁷³ Zob. rozdział: *Basic Action and Basic Concepts* [w:] A.C. Danto, *The Body/Body Problem. Selected essays*, Berkeley 1999, s. 45–62

⁷⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 37.

⁷⁵ Jak było to już wspomniane, rozpatrujemy sytuację (polityczną), w której podmiot pozbawiony jest „swobody mowy”. Ponadto wziąć pod uwagę należy niemożność jasnego ustalenia warunków fortunności ewentualnego performatywnego aktu mowy.

⁷⁶ Cyt. za: E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 38.

wymienionych (szczególnie dwóch ostatnich) zachowań w kategoriach *basic actions*, które – jak poucza Danto – same niemotywowane innym działaniem wchodzą w skład oraz są warunkiem zaistnienia czynności złożonych, jest o tyle problematyczne, że te opisane przez Herberta, choć równie pierwotne i naturalne co wszelkiego rodzaju paroksyzmy, stanowią jednak wymowną reakcję na określony stan rzeczywistości⁷⁷.

Wymienioną przez poetę sekwencję zachowań, podejmowanych w warunkach ograniczonej swobody działania, można by zaliczyć do zbioru pewnych źródłowych aktów politycznych (w omawianym wcześniej znaczeniu tego słowa), które motywowane są postawą prakseologicznego maksymalizmu, a swoją legitymizację znajdują w sferze etyki smaku.

Sama moralność, pozbawiona wymiaru estetycznego, sprowadzona do spełniania nakazu prawa oraz obowiązku wydaje się kaleka i niepełna. Estetyka nie tylko – jak pisze Herbert – „może być pomocna w życiu”, lecz jest niezastąpiona. Brodski powie, że „estetyka jest matką etyki”, a „im bogatsze jest estetyczne doświadczenie jednostki, [...] tym ostrzejszy jej królewski wybór, tym bardziej jest [ona] wolna...”⁷⁸. Nie tylko jednak o wolność chodzi. Wspomniany już maksymalizm czy perfekcjonizm w podejmowanym działaniu ma właśnie proveniencję estetyczną, nie daje się w pełni sprowadzić li tylko do realizacji prawa. Harold Osborne – założyciel Brytyjskiego Towarzystwa Estetycznego – tak zdaje z tego faktu sprawę:

Istnieją ideały zachowań, które wszyscy uznajemy, choć nie uważamy, że naszym obowiązkiem jest, byśmy sami mieli je stosować przy wszystkich okazjach. Odwaga, lojalność, heroizm, samopoświęcenie [...]. Są „cnotami” spotykającymi się z powszechną aprobatą społeczną, lecz wykraczają one poza zakres nakazów zobowiązania moralnego. [...] jeśli odczuwamy obowiązek, by samemu je realizować, jest to obowiązek wobec nas samych, wobec estetycznego ideału osobowości, który wybraliśmy sobie uprzednio sami jako zasadę, której mamy dorównać⁷⁹.

⁷⁷ „The nature of basic action is the focus of Danto’s second paper of 1965. A person’s basic actions, Danto tells us there, are those which she «cannot be said to have caused to happen». Not, at any rate, by doing anything first” (*A Companion to the Philosophy of Action*, red. T. O’Connor, C. Sandis, Oxford 2010, s. 11).

⁷⁸ J. Brodski, dz. cyt., s. 19.

⁷⁹ H. Osborne, *O wartościach moralnych i estetycznych* [w:] *Ethos sztuki...*, dz. cyt., s. 106.

Dlatego też, co przyznaje angielski filozof w innym miejscu:

Jeśli szuka się uzasadnienia dla najwyższej, najostateczniejszej zasady w dziedzinie moralności, to uzasadnienie to może być jedynie estetyczne. Estetyczne jest to, co akceptujemy z uwagi na to, czym jest, a żadna argumentacja nie może tu niczego ani potwierdzić, ani obalić. Widzimy i aprobujemy⁸⁰.

Właśnie w tym tajemniczym chiasmie etyki i estetyki bije źródło sensów wielu spośród Herbertowskich liryków. Uderzająca, choć nie-przypadkowa jest więc zbieżność znanych aksjologicznych dyrektyw poety z fragmentem dziewiątego z Schillerowskich *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*:

W ciszy swego umysłu z całą skromnością wychowuj zwycięską prawdę, okaz ją i przyoblecz w piękno, aby nie tylko myśl składała jej hołd, lecz także zmysły objęły ją z miłością. Aby jednak uniknąć przyjmowania wzorców od rzeczywistości, której właśnie masz dać wzór, nie waz się dotąd wchodzić w jej niepewne towarzystwo, dopóki w sercu swym nie zapewniłeś miejsca ideałowi. Żyj wraz ze swą epoką, ale nie bądź jej kreaturą; pracuj dla współczesnych, ale rób to, czego potrzebują, a nie zaś to, co pochwalą. Nie dzielając ich winy, ze szlachetną rezygnacją przyjmuj wraz z nimi kary, jakie na nich spadają, i swobodnie poddawaj się jarzmu, którego unikają oni równie źle, jak je znoszą. Przez nieugiętą odwagę, z jaką wzgardliwie odrzucisz ich szczęście, dowiedziesz im, że nie z tchórzostwa poddajesz się ich cierpieniu. [...] Powaga twych zasad oddali ich od ciebie, ale w zabawie jeszcze ją zniosą, ich smak jest czystszy od ich serca: oto miejsce, gdzie musisz pochwycić lekliwego zbiega. Daremnie gromiłbyś ich zasady, na próżno potępiał ich czyny, ale możesz spróbować ukształtować ich, kiedy oddają się próżniactwu⁸¹.

Próżniactwu, czyli literaturze – wypada dodać i w hermeneutycznym geście, naświetlwszy etyczno-estetyczną strukturę, na której wspiera się tekst, wrócić do początku wiersza, by korzystając z poczynionych rozpoznań, wyjaśnić jeszcze kilka zawiłości z tytułową kwestią na czele.

⁸⁰ Tamże, s. 109–110.

⁸¹ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. J. Prokopiuk [w:] tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 74–75.

Smak – etyczna synestezja Herberta

Polityczny kontekst towarzyszący wierszowi Herberta został zasygnalizowany. Czas nawiązać teraz do obecnych w utworze odniesień dotyczących kategorii smaku, jej funkcji oraz roli społeczno-wychowawczej. W tym celu nieodzowne będzie wskazanie historycznych ujęć tego zagadnienia (począwszy od Cycerona, a skończywszy na znakomitych przedstawicielach XVII- i XVIII-wiecznej estetyki smaku⁸²: Shaftesburym, Hutchesonem, Kancie i Schillerze), w których dostrzec można współbrzmienie z myślą Herberta twierdzenia.

Lektura *Potęgi smaku*, jak zresztą większości spośród Herbertowskich utworów, przebiegać musi na kilku przenikających się wzajemnie poziomach, które posłużyły poecie nie tylko do zarejestrowania specyfiki opisywanej rzeczywistości, ale również do wskazania wykorzystanego w tym celu instrumentarium. Już pierwsze spotkanie z tekstem dosyć dokładnie odsłania czytelnikowi autorską wizję realiów panujących w czasie i miejscu, w których rozegrał się wyznaczający dramaturgię utworu akt negacji. Nie ma potrzeby przywoływać tego znanego opisu, warto zwrócić jednak uwagę na kilka jego elementów, wraz z kryjącymi się za nimi sensami.

Po pierwsze istotne jest, że waloryzowana ujemnie pod kątem etyczno-estetycznym, szpetna rzeczywistość materialna sprzyja pojawieniu się równie brzydkich i odpychających sylwetek kolonizujących ją osób. Owi, będący ideowymi spadkobiercami komunistycznych rewolucjonistów z początku wieku, „chłopcy o ziemniaczanych twarzach” oraz „bardzo brzydkie dziewczyny o czerwonych rękach” pozwolą na poruszenie zagadnienia relacji między pięknem postaci ludzkiej, wolnością a kulturą wychowania estetycznego, które stanowią sedno estetycznej myśli Fryderyka Schillera.

Po drugie warto zauważyć, że w trzeciej strofoidzie dotychczasowa krytyka z poziomu ontycznego rozszerzona zostaje również na

⁸² Stanisław Pazura wyróżnił w obrębie XVIII-wiecznej teorii smaku pięć różnych koncepcji: smaku traktowanego jako uczucie, zmysł estetyczny, swoista struktura władz pozaestetycznych, smaku „rozumnego” podporządkowanego sądowi rozumu czy wreszcie refleksyjnego smaku porównawczego. Siłą rzeczy nie będziemy omawiać ich wszystkich, jednakże ich składowe elementy posłużą do rekonstrukcji Herbertowskiego rozumienia tej kategorii (zob. S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981, s. 67–68).

płaszczyznę epistemiczną, dotyczy bowiem języka oraz jego logiki i struktur, które stanowią nieodzowny element opisu oraz poznania rzeczywistości. Jednak nie tylko syntetyczny opis ówczesnej nowomowy jest tu godny uwagi, wprowadzenie bowiem do tekstu nazwy indywidualnej o intencji jednostkowej denotującej postać Cyncerona pozwala na przypisanie jej przynajmniej trzech funkcji semantycznych. Autor *Mowy za Publiuszem Kwincyuszem* przywołany zostaje w utworze jako współtwórca i wybitny przedstawiciel antycznej retoryki⁸³, której antytezą stanowi opisywana nowomowa⁸⁴. Drugim fragmentem wiersza przywołującym na myśl rzymskiego retora jest dwuwers, w którym przeczytać możemy, że „[...] oczy i uszy odmówiły posłuchu / księżęta naszych zmysłów wybrały dumne wygnanie”. Zdawać by się mogło, że owo „wygnanie”, na które udały się zmysły, stanowi dobrowolny wybór podmiotu, jest suwerennym aktem dezaprobaty i odwrócenia się od nieciekawej dla ludzkiego sensorium socjalistycznej rzeczywistości oraz sztuki⁸⁵. Do pewnego stopnia zapewne można mówić tu o akcie

⁸³ Nie sposób zapomnieć o jej znaczeniu dla rozwoju instytucji obywatelskich.

⁸⁴ *Nota bene* „składnia pozbawiona urody koniunktywu” – jak pisze Herbert w odniesieniu do ówczesnego języka dominującego w przestrzeni publicznej – to nic innego, jak składnia nieznosząca sprzeciwu czy wątpienia, niedopuszczająca innego niż obecny stanu rzeczy. *Coniunctivus* w łacinie to jedna z najważniejszych konstrukcji składniowych; tryb warunkowy służy bowiem do wyrażania woli, nadziei, celu czy wreszcie możliwości. Przeróżające uporządkowanie, w którym wszystko posiada określone i niezmiennie miejsce, jest charakterystyczną cechą systemów utopijnych. Wolna wola przestaje w nich być potrzebna, gdyż skoro system jest najlepszy z możliwych, to każda ewentualna zmiana mogłaby być jedynie zmianą na gorsze, a wobec tego należy jej możliwość wykluczyć. W przypadku opisanym w wierszu owo wykluczenie dokonuje się już na poziomie języka (na temat analizy struktur myślenia utopijnego zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2006).

⁸⁵ Herbert w wywiadzie udzielonym Renacie Gorczyńskiej mówi o tym, dając za przykład polską powojenną architekturę: „[...] brzydota jest po prostu uderzająca. Moje oczy, zmysły, ciało tego nie akceptują. To po prostu nie jest na miarę człowieka, brakuje stopy, modułu, tej miary, która istnieje w wielkich katedrach. Nie chodzi mi o gigantyczność, tylko o proporcje. Trzeba zacząć od łokcia, stopy. Przecież stopa w klasycznym budownictwie to jest ludzka stopa” (*Sztuka empatii*, WYW 171). Pewien podstawowy element harmonizujący strukturę postrzeganych zjawisk i przedmiotów okaże się – jak zobaczymy – niezwykle istotny w przypadku proponowanego przez Shaftesbury’ego rozumienia smaku jako „wrodzonej i przynależnej jedynie człowiekowi zdolności osądu piękna [...]” (A. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moralisci*, przeł. A. Grzeliński, Toruń 2007, s. 19).

wolicjonalnym, lecz jak się okaże nie do końca pozostanie on aktem wolnego wyboru. Warto bowiem przypomnieć figurę egzula, która znajduje swe uosobienie w Marku Tuliuszu. Otóż Cynceron, który jako konsul odkrył spisek Katyliny i doprowadził do skazania na śmierć jego uczestników, sam musiał udać się na wygnanie i na ponad rok osiąść w Macedonii. Użyto by bowiem wobec niego uchwalonego w czasach Republiki prawa *Lex Claudia de capite civis Romani*, które karało tego, „kto by skazał na śmierć obywatela rzymskiego i pozbawił go prawa do odwołania się do ludu od tego wyroku”⁸⁶. Przy czym trzeba wiedzieć, że w czasach, o których mowa, nie skazywano obywatela rzymskiego na wygnanie, a zamiast tego na skazańca nakładano (wraz ze ścisłą kontrolą jego respektowania) zakaz używania wody i ognia, co sprawiało, że człowiek taki sam wybierał los egzula⁸⁷. Wobec tego opisana w wierszu banicja zmysłów okazuje się zakamuflowaną koniecznością, mającą chronić je przed atrofią związaną z funkcjonowaniem w przedstawionych w utworze realiach. Warto w tym kontekście przytoczyć fragment z Cyncerońskiej mowy za Aulem Cecyną:

Wygnanie nie jest karą, lecz przytułkiem i schronieniem od kary, [...] kiedy obywatele chcą się uchylić od więzów, od gwałtownej śmierci, od utraty czci prawami postanowionych, idą na wygnanie, jak do jakiego ołtarza⁸⁸.

Dlatego też poeta nie żalił się na swój los, „dumne wygnanie zmysłów” jest tu równoznaczne ze zwróceniem ich ku tradycji, ku wielkiej sztuce europejskiej, która może być dla nich życiodajna. Nie była to jednak nigdy postawa eskapistyczna. „Są pisarze, którzy służą czystemu pięknu. Nie zazdroszczę im, czuję nawet odrobinę odrazy dla takiej postawy. Wiem, co to znaczy piekło estetyków, piekło oderwanych od rzeczywistości” – powie Herbert w jednym z wywiadów (*Jeśli masz dwie drogi...*, WYW 48). On sam swoje „pielgrzymki do świętych miejsc kultury” (*Pana Montaigne’a podróż do Italii*, WG 39), które równocześnie, jak przyzna w jednym z listów do przyjaciół, były „zapasami ze światem” (KZ 225), traktował jako sposobność, będącą również zobowiązaniem wobec

⁸⁶ W. Wołodkiewicz, *Europa i prawo rzymskie. Szkice z historii europejskiej kultury prawnej*, Warszawa 2009, s. 289.

⁸⁷ Zob. Marek Tuliusz Cynceron, *Mowy*, t. 1, przeł. E. Rykaczewski, Paryż 1870, s. 576 [przypis 33].

⁸⁸ Tamże.

tych wszystkich, którzy w Polsce pozostali i wyjechać nie mogli, aby zbudować wartościową przeciwwagę dla krajowej ponurej rzeczywistości. W jednym z wierszy poeta określił się mianem „apostola w podróży służbowej” (*Widokówka od Adama Zagajewskiego*, R 602), być może dlatego, że zawsze po swoich długich wyprawach wracał do ojczyzny, przywożąc z sobą „dobrą nowinę” o sztuce i rzeczywistości Zachodu, niedostępnych dla wielu rodaków zza żelaznej kurtyny.

Kwestią trzecią i dla nas zasadniczą, gdyż scalając dotychczasowe rozważania o wierszu, jest rozpoznanie Cyceroną jako autora *De oratore*. W dziele tym rzymski autor stwierdza:

Wszyscy ludzie choćby nie znali sztuki i jej zasad, umieją sądzić ukrytym jakimś zmysłem, co jest dobrego, co złego w dziełach sztuki i jej zasadach; [...] bo te osądzić się dają wrodzonym wszystkim ludziom czuciem, którego natura nikomu zupełnie nie odmówiła⁸⁹.

Jest to zapis jednej z pierwszych teoretycznych refleksji nad problematyką smaku jako zmysłu estetycznego, która po stuleciach doprowadziła do powstania „estetyki smaku”. Z oczywistych względów nie możemy omówić całości zagadnienia, zresztą doczekało się ono monograficznego ujęcia w książce Stanisława Pazury⁹⁰. Skoncentrujemy się więc jedynie na koncepcji smaku jako zmysłu estetycznego towarzyszącego spontanicznej i bezpośredniej percepcji.

We Francji przełomu XVII i XVIII wieku o rozwoju estetyki smaku decydowały głównie salonowo-dworskie formy życia towarzyskiego oraz dynamiczny wzrost publiczności artystycznej związany z awansem społecznym mieszczaństwa. Dlatego też ówczesny ideał smaku – jak pisze Pazura – zyskiwał uniwersalną funkcję i obejmował nie tylko sztukę, ale również obyczaje i całą kulturę umysłową⁹¹. Warto przytoczyć definicję tak rozumianego smaku pióra francuskiego jezuita Dominika Bouhoursa:

Smak jest uczuciem naturalnym, które tkwi w duszy i jest niezależne od wszelkiej wiedzy, jaką można zdobyć... Dobry smak jest pierwszym odruchem lub, rzecz można, rodzajem instynktu prawego rozumu, który szybko pociąga rozum

⁸⁹ Cyceron, *De oratore* III 50, 195; cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. I, dz. cyt., s. 203–204.

⁹⁰ Zob. S. Pazura, dz. cyt.

⁹¹ Tamże, s. 28.

i kieruje nim z większą niezawodnością, niżby to mogło zrobić jakiekolwiek rozumowanie⁹².

Do tego na kontynencie dość powszechne było traktowanie smaku jako „uczucia”, którego nie sposób bliżej określić. Wpisywało się ono doskonale w rozległą tradycję formuły *nescio quid* z jej znanym francuskim odpowiednikiem *je ne sais quoi*⁹³. Z kolei po drugiej stronie kanału La Manche, gdzie z charakterystycznym nachyleniem empirystycznym myśl estetyczna ujmowała kategorię smaku w szerokim kontekście naturalizmu⁹⁴, emocjonalizmu i spontaniczności, dostrzegano w nim przejaw szczególnego zmysłu, który nie daje się sprowadzić do zbioru innych uzdolnień podmiotu.

W omawianym wierszu Herbert podejmuje niełatwą próbę określenia fenomenu smaku. Czyni to w dwóch krokach; w pierwszym, już na początku utworu wskazuje poeta na fakt, że sąd smaku – jakby powiedział Kant – nie ma charakteru logicznego, w tym znaczeniu, iż jego prawdziwość nie może być orzekana *a priori*. Stanowi on sąd jednostkowy, wydawany każdorazowo na podstawie konfrontacji uczuć podmiotu z przedmiotem, a dla zagwarantowania tak pojętemu sądowi intersubiektywności i powszechności potrzebne są – jak wiemy z Kantowskiej *Analityki piękna* – dodatkowe warunki, którymi musi zostać obwarowany. Poeta pisze (*Potęga smaku*, ROM 523):

To wcale nie wymagało wielkiego charakteru
nasza odmowa niezgoda i upór
mieliśmy odrobinę koniecznej odwagi
lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku
Tak smaku
w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia

Kto wie gdyby nas lepiej i piękniej kuszone

⁹² D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, 1687, s. 381; cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. III, Warszawa 1991, s. 363.

⁹³ Zob. S. Pazura, dz. cyt. s. 71–80. Świadomie nie wspomina o stosowanym w tym kontekście sporadycznie przez Shaftesbury'ego sformułowaniu: *I know not what*, ponieważ jego teoria zmysłu estetycznego, o której będziemy mówić, ujmowała go na podobieństwo zmysłu moralnego.

⁹⁴ Chodzi o naturalizm estetyczny, w którym piękno konkretnie pojmowanej natury łączy się z tendencjami dywinistycznymi i wskazuje na harmonię oraz porządek moralny świata, co stanowi już rys preromantyczny (zob. S. Morawski, *O zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2007, s. 44–48).

Widzimy wyraźnie, że sąd taki wymaga indywidualnego doświadczenia, przeżycia, nie wspiera się na logicznym algorytmie wnioskowania, opiniach czy autorytecie innych, dopuszcza w swym przebiegu różne modalności. Co więcej, to nie chłodna, ukierunkowana utylitarnie kalkulacja, lecz bardzo pierwotne uczucie obrzydzenia odczuwane wobec socrealistycznej sztuki i rzeczywistości, które w twórczości Herberta przyjmują charakter wręcz abiektualny, oraz elementarna niezgoda na promowane wówczas wartości zadecydowały o postawie poety. W kolejnym kroku następuje niezwykle syntetyczny, ale i ujmujący swą trafnością opis smaku, „w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia”. Zważywszy na częste u Herberta interferencyjne wzmocnienie związane z nakładaniem się na siebie sfery etycznej i estetycznej, można rozpatrywać ów opis smaku jako próbę wskazania w nim obecności elementów przynależnych obu sferom. Wobec tego „chrząstki sumienia” wskazywałyby na dominantę etyczną, natomiast wspomniane już „włókna duszy” odsyłałyby ku sferze, w której przebywają wzmiankowani w dalszej części wiersza „księżęta zmysłów”. Herbert nie pisze o całej duszy, lecz o pewnych jej częściach – zapytajmy dlaczego. Zgodnie z klasyczną Arystotelesowską definicją dusza jest pierwszym aktem ciała naturalnego, które posiada w możliwości życie. Chodzi jednak nie o metafizyczną funkcję duszy, ale o jej wyróżnioną przez Stagirytę strukturę. W drugiej księdze traktatu *O duszy* filozof wymienia pięć władz – części duszy – a wśród nich władzę zmysłową⁹⁵. Dopuszczalna więc wydaje się teza, że Herbertowskie „włókna duszy” to poetycko, z istic chirurgiczną precyzją wypreparowany jej zmysłowy element, kierujący naszą uwagę ku *aisthesis*.

Wspominany już wcześniej Anthony Ashley Cooper Shaftesbury, który w swych pracach badał emotywistyczne uwarunkowania percepcji piękna, dokonał podobnego utożsamienia sfer etycznej i estetycznej⁹⁶ oraz, co nie mniej ważne, wprowadził do swojej refleksji wątek bezinteresownej percepcji poprzedzającej osąd i kategorię entuzjazmu – szczególnego stanu emocjonalnego związanego z zachwytem nad pięknem i harmonią natury. Jest to o tyle istotne, że ugruntowanie doświadczenia estetycznego u Shaftesbury’ego, inaczej niż w krytycz-

nych pismach Kanta, dokonuje się w obszarze emocji. Aby jednak nie popaść w zbyt daleko idący subiektywizm, uzależnia angielski filozof możliwość pełnego dostrzegania piękna w świecie od wewnętrznie harmonijnej struktury afektów obserwatora, a więc od jego dyspozycji etycznych⁹⁷. Na szerokie, podobnie jak u Herberta, rozumienie piękna przez Shaftesbury’ego wskazuje jego tłumacz i monograf Adam Grzeleński, stwierdzając, iż autor *Moralistów*

zwraca uwagę, że piękno wcale nie jest zjawiskowe [nie ogranicza się wyłącznie do warstwy zjawiskowej – K.H.], [...] można oceniać jako piękne również ludzkie uczynki, działania, bądź charaktery oraz, po drugie, że jakości uznane za piękne [...] są „katalizatorem” pozwalającym odbiorcy zrozumieć specyfikę świata rozumianego jako realizujące się wartości. Piękno [...] pozwala na moralne doskonalenie się jednostki⁹⁸.

Charakterystyczne dla obu wspomnianych twórców jest również przeświadczenie, że w określonym stanie emocjonalnym (filozof nazywa go entuzjazmem), związanym z doświadczeniem estetycznym i przyrównywanym do natchnienia poetyckiego, możliwy jest nie tylko zachwyt nad

97 A. Grzeleński, *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury’ego i Burke’a*, Toruń 2001, s. 147. Dobrze w tym miejscu przypomnieć również znany fragment *Moralistów* Shaftesbury’ego, w którym Teokles zwraca się do Filoklesa w następujący sposób: „Zacznij więc je wybierać – powiedział – zobacz, jakie to są przedmioty i które z nich zasługują na twój podziw, miłość i uznanie. Ze względu na nie ty sam będziesz cieszył się szacunkiem. Twoja wartość będzie taka jak i wartość tych twoich towarzyszy. Od tego, czy są one puste, czy wartościowe, zależy twa przyjemność. Zobacz zatem, gdzie jest wartość, a gdzie jej brak. Zobacz, gdzie tkwi najwyższa doskonałość, gdzie króluje piękno, gdzie jest ono całkowite, doskonałe i absolutne, gdzie zaś złamane, wybrakowane, niedoskonałe. Przypatrz się temu ziemskiemu pięknu i wszystkiemu, co ma pozór doskonałości i zdolne jest nas przyciągnąć. Zobacz, czy jest ono realne i jak zastępuje sprawiedliwość, piękno i dobro. [...] Czy zatem piękno ma podstawę tylko w ciele – a nie w czynach, życiu, działaniu?” (A. Shaftesbury, *Moralisci*, przeł. A. Grzeleński [w:] tenże, *List o entuzjazmie. Moralisci*, dz. cyt., s. 168–169).

98 A. Grzeleński, *Angielski spór o istotę piękna...*, dz. cyt., s. 162–163. Należy wspomnieć, że filozof mówił o trzech rodzajach piękna: 1) pięknie czysto zjawiskowym, dotyczącym jakościowych cech przedmiotów; 2) pięknie ducha, na które składa się harmonia afektów zachodzących w człowieku i wpływających na jego percepcję oraz kreację; 3) pięknie życia, które sprzyja procesowi kumulacji poszczególnych fenomenów i kształtowaniu się na ich podstawie ideałów o dyrektywnym dla naszego postępowania charakterze (zob. tamże, s. 159–161).

95 Zob. Arystoteles, *O duszy* w: tenże, *Dziela wszystkie*, t. III, przeł. P. Siwek, Warszawa 2003, s. 70–76, 412 b–413 b.

96 Warto pamiętać, że w XVII w. trwały liczne dyskusje dotyczące możliwości i racji bytu teorii moralnej autonomicznej względem zasad religijnych.

pięknem i ogromem natury, ale również epifaniczny wgląd w teleologiczną naturę świata, którego właściwym ukazaniem się w *modi* estetycznej percepcji jest przejawianie się w fenomenie piękna⁹⁹. W ten sposób odczytywać można m.in. wiersz *Obłoki nad Ferrarą* (R 599), w którym stary już poeta, wspominając przeszłe podróże zajmujące znaczną część jego życia, mówi o towarzyszących im doznaniach piękna oraz niełatwym do przewidzenia celu objawiającym się nagle w akcie kontemplacji piękna natury:

pojazdy
jak latające dywany
z baśni Wschodu
przenosiły mnie
z miejsca na miejsce
sennego
zachwyconego
udręczonego pięknem świata

[...]
splątane drogi
pozorny brak celu
uciekające widnokregi

a teraz widzę jasno
obłoki nad Ferrarą
[...]

to w nich
a nie w gwiazdach
rozstrzyga się
los

Z kolei w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (ROM 456) zachwyt nad pięknem świata wyrażony został w dwuwiersie zamykającym wiersz i jest to w swej syntetyczności jedna z najpiękniejszych w literaturze polskiej apologii urody świata¹⁰⁰:

⁹⁹ Zob. A. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moralisci*, dz. cyt., s. 20; A. Grzebiński, *Angielski spór o istotę piękna...*, dz. cyt., s. 43–44.

¹⁰⁰ Z poetyką Herbertowskiej *Modlitwy Pana Cogito – podróżnika*, a także o ponad dwadzieścia lat późniejszych *Brewiarzy z Epilogu burzy* doskonale współbrzmi znany *Hymn do Natury*, który w *Moralistach* wygłasza Teokles: „Wy pola i lasy, moja ucieczko od znoju świata, przyjmijcie mnie do swego spokojnego sanktuarium, obdarzcie łaską to schronienie, tę pełną rozmyślań samotnię. Wy, zielone równiny,

dziękuję Ci Panie że stworzyłeś świat piękny i różny
a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze i bez wybaczenia

Powróćmy jednak do kwestii smaku, gdyż ona zakreśla właściwy horyzont rozważań w tym rozdziale. Tajemnicza zdolność sądenia, która zdaniem Cycerona realizowana być mogła dzięki tajemniczemu, „ukrytemu zmysłowi”, u Shaftesbury’ego przybiera postać zmysłu wewnętrznego (*inward sense*). Utożsamienie piękna i dobra sprawia, że jeden zmysł – który Shaftesbury uznaje za naturalną władzę człowieka, ugruntowaną w emocjonalnej predylekcji do tego, co harmonijne, proporcjonalne i koherentne – pozwala na wydawanie sądu o tym, co słuszne i niesłuszne w obu wspomnianych dziedzinach. W procesie tym zawarty jest już element wartościowania, prowadzący do rozstrzygającego wyboru i opowiedzenia się za daną wartością. Jest to akt spontaniczny i pierwotny¹⁰¹, tak samo jak naturalna, niewymagająca „wielkiego charakteru” – przez co można odnieść wrażenie, że poeta umniejsza jej rolę – była dezaprobata wobec opisanej w wierszu rzeczywistości. Zarówno u Herberta, jak i u angielskiego filozofa smak zyskuje status uniwersalnego zmysłu wartości, wobec czego dystynkcja na wartości etyczne i estetyczne staje się rzeczą wtórną¹⁰². Co więcej,

jakże chętnie was pozdrawiam. Cześć wam, błogosławione zagrody, znane mi miejsca. Cześć wam, wspaniałe widoki, majestatyczne piękności tej ziemi i wy, wiejskie moce i uroki! Błogosławione niech będą nieskalane ustronia najszczęśliwszych ludzi, którzy tu, w spokojnej niewinności cieszą się życiem pozbawionym zawiści i boskim. Boskie to życie, gdyż z błogosławionym spokojem przynosi człowiekowi szczęśliwe wytchnienie i ciszę. Ten zaś, kto jest stworzony do badania zarówno własnej natury, jak i wszelkiej innej, najlepiej może tu przemyśleć przyczynę wszechrzeczy; umieszczony pośród rozmaitych scen natury, może być bliżej jej dzieł. // Chwały pełna naturo! Najpiękniejsze i najwyższe dobro! Wszechmiłująca i przeurocza! Wszechboska! Ty, której widok ma tyle nieskończonego wdzięku, której badanie przynosi tyle mądrości, a kontemplacja tyle rozkoszy, której każde pojedyncze dzieło przedstawia rozleglejszą scenę i szlachetniejsze widowisko niż to wszystko, co przynosi sztuka. Potężna naturo! Mądra zastępczyni opatrności! Ty, mocą obdarzona Stwórczyni, czy też moc nadający najwyższy Stwórco! Ciebie przyzywam i ciebie jednego chwale!” (A. Shaftesbury, *Moralisci*, dz. cyt., s. 140).

¹⁰¹ Ingarden, omawiając koncepcję Shaftesbury’ego, przyzna, że obecny w niej zmysł moralny/wewnętrzny „to nie jest żadna ocena intelektualna, jest to postać wzruszeniowego reagowania na świat nas otaczający” (R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, oprac. A. Szczepańska, Warszawa 1981, s. 31).

¹⁰² Zob. A. Grzebiński, *Angielski spór o istotę piękna...*, dz. cyt., s. 91.

u obu autorów widoczne jest przeświadczenie o istnieniu w świecie stałej hierarchii wartości i to właśnie „smak jest władzą poznawczą, która pozwala odkryć obiektywnie istniejący porządek wartości”¹⁰³. Smak nie zostaje tu więc sprowadzony do zgodnej i uśrednionej oceny danego przedmiotu przez odpowiednią grupę wykwalifikowanych osób, jak ma to miejsce u Hume’a, ani też nie ogranicza się do spełniania katalogu określonych warunków, pozwalających zgodę taką uzyskać (jak u Burke’a), jest za to zakorzeniony w aksjologicznym porządku rzeczywistości¹⁰⁴ – jej normatywnym ładzie.

Podobnym tropem podąża myśl Francisca Hutchesona, który jako uczeń Shaftesbury’ego dokonał w dziedzinie estetyki syntezy podstawowych ustaleń swego nauczyciela z poglądami Davida Hume’a. Widoczne jest również u szkockiego filozofa silne powiązanie etyki z estetyką. Znalazło ono swój przejaw nawet w przyjętej strukturze *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue...* – jego *opus magnum*. Składa się ono z dwóch traktatów: pierwszego, poświęconego pięknu, porządkowi, harmonii i celowości oraz drugiego, w którym rozważane są problemy moralnego dobra i zła¹⁰⁵. Interesujące jest jednak jeszcze

¹⁰³ Tamże, s. 91–92. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją znacząco odbiegającą od „sprawdzianu smaku”, o którym pisał Hume. Dla autora *Badań dotyczących rozumu ludzkiego* ocena estetyczna przybiera raczej postać subiektywnego odczucia podmiotu niż sądu umocowanego we własnościach przedmiotu. Humowskie rozróżnienie pomiędzy sądami a odczuciami jest niezwykle istotne – pierwsze bowiem odnoszą się do jakiejś zewnętrznej wobec podmiotu rzeczywistości. Przysługuje im wartość logiczna, skoro dotyczą tego, co poza umysłem, mogą być słuszne bądź też niesłuszne; odczucia natomiast stwarzają przestrzeń autoteliczną i jako takie nie mogą być mylne. Łącząc doznawanie piękna ze sferą odczuć podmiotu, decyduje się Hume na subiektywizację sfery estetycznego doświadczenia. Jediną formą badania adekwatności danej oceny estetycznej może być jej odniesienie do uogólnionych opinii odpowiednio dużej liczby kompetentnych osób, które posiadają moc normotwórczą. Tak więc dla Hume’a smak jest równoznaczny ze zgodą krytyków i ma on charakter kulturowy – jest wyuczoną zdolnością reagowania na bodźce estetyczne.

¹⁰⁴ Wskazując idee przyświecające pracy nad jednym ze swych kluczowych dzieł (*Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*), Shaftesbury zanotował: „Głównym i zasadniczym celem tych tomów było uzasadnić realność piękna i wdzięku w przedmiotach tak moralnych [umysłowych], jak i przedmiotach naturalnych, oraz racjonalność stosownego smaku i określonego wyboru w życiu i obyczajach” (cyt. za: A. Grzebiński, *Angielski spór o istotę piękna...*, dz. cyt., s. 92).

¹⁰⁵ Zob. M. Śliwa, *Teoria piękna w filozofii Franciszka Hutchesona*, Olsztyn 2009, s. 55.

coś innego, a mianowicie swoisty podział sensorium, którego dokonał w swoich pismach. Zmysły, dla Hutchesona równoważne z pewną władzą duszy, „poprzez którą pewne uczucia, idee, czyli postrzeżenia pojawiają się dzięki pewnym jawiącym się nam przedmiotom”¹⁰⁶, dzielił on na zewnętrzne (*external senses*), służące postrzeganiu cech fizycznych, oraz zmysł wewnętrzny (*internal sense*), który miał być „mocą postrzegania piękna w regularności, porządku, harmonii”¹⁰⁷. W wierszu Herberta zmysły z obu wskazanych poziomów pozostają zgodne w akcie odrzucenia percypowanej rzeczywistości¹⁰⁸: „[...] oczy i uszy odmówiły posłuchu”, a reakcja taka możliwa się stała dzięki smakowi, który niczym instynkt nakazuje właściwe zachowanie. Co więcej, tak rozumiany smak okazuje się warunkiem koniecznym dla niezatrącenia orientacji w świecie zmieniających się norm i coraz liczniejszych pokus. Leżąca w jego naturze bezinteresowność, na którą zwracają uwagę Shaftesbury i Hutcheson, pozwala dokonywać wyborów niezawisłych od doraźnych korzyści. „Konsekwencją braku zmysłu służącego rozpoznawaniu piękna – jak dowodzi badaczka pism szkockiego filozofa – byłaby aprobata jedynie takich metod działania, które odzwierciedlają płynące z nich korzyści”¹⁰⁹. Nie powinien też nas dziwić mentorski ton nakłaniający czytelnika do dokonywania niezależnych ocen (*Potęga smaku*, ROM 524):

Zanim zgłosimy akces trzeba pilnie badać
kształt architektury rytm bębnów i piszczałek
kolory oficjalne nikczemny rytuał pogrzebów

W naturze smaku – jak dowodzi Ingarden – leży bowiem, „że jest to coś, co należy do dziedziny naszych ocen. Jest to końcowa faza złożonego procesu, będąca reakcją na pewien przedmiot”¹¹⁰.

Należy jednak zadać pytanie o powszechność sądu smaku, a co za tym idzie – jego obowiązywalność i wymagalność w odniesieniu do innych. Odpowiedź znajdziemy w Kantowskiej koncepcji zawartej

¹⁰⁶ Tamże, s. 67.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Rzecz jasna nie chodzi wyłącznie o rzeczywistość materialną, ale również o tę jej część, w której mieszczą się ludzkie decyzje, deklaracje i zachowania. U Hutchesona tej sferze odpowiada zmysł moralny.

¹⁰⁹ M. Śliwa, dz. cyt., s. 89.

¹¹⁰ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, dz. cyt., s. 31.

w *Analityce piękna Krytyki władzy sądenia*. Tak według królewieckiego filozofa można zdefiniować piękno oraz smak:

Jeśli forma przedmiotu (a nie materialna strona wyobrażenia tego przedmiotu, uczucie) zostaje w samej refleksji o niej (bez zamiaru uzyskania jakiegoś pojęcia o przedmiocie) uznana za powód do rozkoszowania się wyobrażeniem takiego przedmiotu, to uważa się, że rozkosz związana jest z wyobrażeniem tego przedmiotu w sposób konieczny, tzn. [konieczny] nie tylko dla podmiotu, który formę tę ujmuje, lecz dla każdego w ogóle, kto wydaje sąd. Przedmiot nazywa się wówczas pięknym, zdolność zaś wydawania sądów na podstawie takiej rozkoszy (a więc w sposób powszechnie ważny) – smakiem¹¹¹.

Przy czym – jak czytamy w 59 paragrafie *Krytyki władzy sądenia* – piękno stanowić może symbol moralnego dobra. Analogia między nimi oparta jest m.in. na danym podmiotowi bezpośrednio upodobaniu, jakie znajduje on w pięknie, które przejawia się w refleksyjnym oglądzie oraz dobru, dostępnym w pojęciu moralnym. Tak więc smak staje się „władzą wydawania sądów o uzmysławianiu idei etycznych” i tak jak obiektywna zasada moralności, tak też subiektywna zasada smaku rości sobie prawo do powszechności obowiązywania. Staje się to możliwe dzięki warunkom, które Kant nakłada na sąd smaku. **Bezinteresowność** sądu smaku wymaga od osoby orzekającej o pięknie danego przedmiotu wyzbycia się względem niego wszelkich roszczeń. Tylko arbiter odnoszący się obojętnie do istnienia przedmiotu swojego sądu jest w stanie zachować obiektywny ogląd¹¹². Warunek **subiektywnej powszechności**, wynikający z bezinteresowności sądu, głosi, że w sytuacji, w której wydający sąd smaku odgradzają się od wszelkiego interesu, jaki mogliby upatrywać w przedmiocie sądu, mimo że ich werdykty nie mają powszechności ugruntowanej w przedmiocie – ich sąd oparty jest na rozwiniętej w porównywalnym stopniu u każdego władzy zmysłowej i może zostać obciążony roszczeniem ważności dla wszystkich ludzi¹¹³. Kolejnym kryterium gwarantującym skuteczność sądu smaku jest **formalna celowość**, polegająca na adekwatności formy przedmiotu oraz władzy zmysłowej podmiotu¹¹⁴. Ostatni element

¹¹¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 41–42.

¹¹² „Smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania. Przedmiot takiego upodobania nazywa się pięknym” (tamże, s. 73).

¹¹³ Zob. Tamże, s. 75–76.

¹¹⁴ Zob. Tamże, s. 46.

omawianego zbioru warunków stanowi **subiektywna konieczność**, która zasadza się na idei *sensus communis*, czyli wspólnej wszystkim ludziom dyspozycji emocjonalnej do wydawania oceny estetycznej na podstawie samego tylko uczucia. Innymi słowy, jeśli coś jest piękne, to nawet bez pomocy pojęcia zostanie uznane za przedmiot upodobania. Właśnie *sensus communis* stanowi subiektywną zasadę sądu smaku¹¹⁵. Dzięki wymienionym warunkom, poprzez dowiedzenie powszechności sądu estetycznego, udało się Kantowi złagodzić rygor podmiotowych uwarunkowań rozpoznania piękna¹¹⁶.

Sprawa smaku należy do rudymenarnych zagadnień aksjologii Herberta. Czas powstania wiersza, jego dedykacja oraz czasownikowe formy liczby mnogiej wskazywać mogą, że odnosi się on do tej części polskiej inteligencji, która w dobie komunizmu zachowała zdolność etyczno-estetycznego osądu sytuacji. Herbert twardo opowiada się za nienaruszalnością smaku, co zauważalne będzie po latach, kiedy to inkluzywne „ja” poety, wpisane w zbiorowość adresatów *Potęgi smaku*, stopniowo – co Przemysław Czapliński określił mianem „budowania wyspy wyłącznego środka”¹¹⁷ – przybierać zacznie postać ekskluzywną wobec intelektualno-politycznego środowiska lat dziewięćdziesiątych. O ile większość spośród jego przedstawicieli gotowa była do różnorodnych kompromisów, adaptowania swego smaku do panujących w danym czasie realiów, czy różnych pragmatycznych zachowań, o tyle autor *Kołatki* pozostał wierny swojemu „suchemu poematowi moralisty” i często wbrew opiniom większości ufał w nieomyślność swego smaku. Wierzył bowiem – jak pisze Gadamer – że

¹¹⁵ Zob. Tamże, s. 110–119. Należy zwrócić uwagę, że zasada *sensus communis* nie może być utożsamiana ze zdrowym rozsądkiem, gdyż w oparciu o ten ostatni sądy wydawane są zawsze na podstawie pojęć.

¹¹⁶ Niektóre z Kantowskich warunków sądu smaku zostały przez jego następców poddane w wątpliwość. Za przykład służyć może zakwestionowanie przez Arnolda Berleanta bezinteresowności towarzyszącej estetycznej ocenie (zob. A. Berleant, *Przemysły estetyki*, przeł. M. Korusiewicz i T. Markiewka, Kraków 2007, s. 54–71 oraz tenże, *Estetyka bez celu*, przeł. R. Rogoziński [w:] *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy...*, red. M. Bokiniec i P.J. Przybysz, Gdańsk 2009, s. 38–46). Ponadto w swoim systemie Kant nie mógł dopuścić obiektywnego pojęcia piękna, gdyż w takim wypadku sąd o nim z estetycznego przybrałby postać sądu poznawczego.

¹¹⁷ Zob. P. Czapliński, *Herbert kontra Herbert* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseisci*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 15–45.

w sprawach smaku nie ma, jak wiadomo, możliwości dyskusji (Kant słusznie stwierdza, że o sprawy smaku można się spierać, ale nie można dyskutować o nich) [...]. Poczucie smaku trzeba mieć – nie można go nikomu wpoić na drodze dowodzenia, nie można go też zastąpić przez samo tylko naśladowanie. [...] Zdecydowany charakter sądu smaku zawiera w sobie roszczenie do obowiązywania. Dobry smak jest zawsze pewien swego osądu, tj. zgodnie ze swą istotą jest smakiem pewnym: przyjmowaniem i odrzucaniem bez żadnych wahań, bez oglądania się na innego i poszukiwania uzasadnień¹¹⁸.

Widzimy teraz, dlaczego opisana w wierszu Herberta postawa „nie wymagała wielkiego charakteru”. Dla poety wybór był oczywisty i nie trzeba było dokonywać sofistycznych wywodów, by go podjąć. Nie oznacza to jednak, że konsekwencje takiej decyzji były błahe i łatwe do zaakceptowania. Zauważalna staje się również rysującą się mocno paralela z aksjologią Elzenberga – Herbertowski sąd smaku przybiera postać sądu, w którym podmiot opowiada się za wartością perfekcyjną i nakłada na siebie powinność jej urzeczywistnienia.

Kultura estetyczna – projekt nowożytnej paidei: Schiller i Herbert

Badanie piękna, którego nieomal żadna część estetyki nie może pominąć, prowadzi mnie w bardziej odległe rejony, gdzie leżą zupełnie mi obce problemy. A przecież ostatecznie muszę ogarnąć całość, jeśli chcę dokonać czegoś zadowalającego¹¹⁹.

F. Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*

Dotychczasowe rozważania obarczone pewnym balastem szczególności, aby uniknąć podejrzeń o czysto spekulatywną, intelektualną grę toczącą się w przestrzeni myśli, a oderwaną od praktyki, winny wskazywać na swój związek z pewnym – akceptowanym zapewne przez Herberta dbającego o pielęgnację więzi z szorstką naturą rzeczywistości oraz wypełniającymi ją sprawami i przedmiotami

¹¹⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 71–72.

¹¹⁹ F. Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*, przeł. K. Kaśkiewicz [i in.], Kęty 2007, s. 33.

konkretnymi – projektem integrującym sferę estetyki oraz praktyki życia. Wskazane już zostały dające się wyczytać z twórczości oraz licznych wypowiedzi poety związki, jakie dostrzegał i wskazywał między estetyką, etyką oraz polityką, jednakże w wielu przypadkach ograniczały się one do przestrzeni indywidualnych (często wręcz jego własnych) decyzji, zachowań czy wyborów. Czas więc wskazać pewną ideę scalającą, która nie tylko będzie łączyła dotychczas omówione zagadnienia Herbertowskiej kallistyki, lecz ponadto wskaże na pewną wyłaniającą się z niej wizję kultury i zanurzonego w niej człowieka. Głównym punktem odniesienia dla tworzonego przez poetę w czasach komunizmu projektu swoistej „kulturowej pedagogiki”, pielęgnującej pamięć dawnej sztuki i wskrzeszającej zakorzenione w niej etyczne i estetyczne wzorce, uczynimy myśl filozoficzną Fryderyka Schillera. W jej kontekście bowiem pełniejszego znaczenia nabierają pojawiające się w twórczości Herberta odwołania do „terapeutycznej” roli estetyki, jaką może ona pełnić względem przechodzącej kolejne kryzysy kondycji nowoczesnej¹²⁰. Nie chodzi tu jednak o pewien abstrakcyjny i utopijny zamysł naprawy świata – takie ambicje oraz problemy odległe od bezpośrednio dostępnych ludziom spraw są poecie obce. Jak trafnie zauważył Józef Maria Ruszar, wartości (m.in. etyczne i estetyczne) obecne w przestrzeni Herbertowskiej twórczości poetyckiej nie zostają zawieszane w próżni, nie są jedynie „zimną abstrakcją” (*Próba opisu*, s. 279), lecz realizują się na poziomie międzyludzkich relacji, a ich pielęgnacja stanowi wyraz odpowiedzialności pobudzanej współczuciem.

Troska o drugiego człowieka wynika z doznania jego kruchości, niepewnej egzystencji i nieodwołalnej przemijalności. Zasada odpowiedzialności w twórczości Herberta wypływa z solidarności, angażując uczucia, rozum i wolę – trzy klasyczne władze człowieka – oraz wyobraźnię na usługach współczucia [...]. Człowiek

¹²⁰ Mam tu na myśli m.in. frazy z wierszy *Potęga smaku* (ROM 524): „Tak więc estetyka może być pomocna w życiu / nie należy zaniedbywać nauki o pięknie; *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM 464): „uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala”; *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R 603): „Tej garście która nas słucha należy się piękno”, ale również liczne w poezji Herberta odwołania do starożytnych wzorców zachowań, będących realizacją antycznych *arete* oraz *virtus*, których kwintesencję znaleźć można w wierszu *Dlaczego Klasycy* (N 359).

w tej poezji jest przede wszystkim obywatelem, a wzorem społeczności – grecka *polis* lub rzymska i średniowieczna *res publica*¹²¹.

Innymi słowy, staje się ona jedną z odpowiedzi, a czasem – można odnieść i takie wrażenie – podpowiedzi, które poeta daje zagubionemu we współczesności światu.

Nawiązanie do Schillera nie jest tu rzecz jasna przypadkowe. Polskiemu poecie znana była filozoficzna koncepcja niemieckiego myśliciela m.in. z omówienia zamieszczonego w znajdującej się w jego bibliotece książce Stefana Morawskiego¹²². W kontekście współczesnych głosów o nowoczesności czy ponowoczesności jako epoce permanentnego kryzysu, gwałtownych przemian i radykalnych nowości uderzającą jest fakt, iż filozoficzna twórczość Schillera powstawała w czasach powszechnego przeświadczenia o kryzysie dotychczasowego porządku społecznego, które starło się z planem racjonalizacji otaczającego świata i poddania całej dostępnej rzeczywistości osądowi oraz kontroli rozumu. Otóż rozprawy Schillera, do których będziemy nawiązywać, powstawały w pierwszej połowie ostatniej dekady XVIII wieku, a więc w momencie, gdy epoka oświecenia zdobyła już względem siebie minimum niezbędnego dystansu umożliwiającego krytyczną samowiedzę oraz przeszła burzliwe doświadczenie Rewolucji Francuskiej, które wstrząsnęło ówczesnym światem w posadach. Jak stwierdza Marek Siemek, był to czas, w którym wielkie i bezprecedensowe osiągnięcia ludzkiego rozumu stanęły przed realną groźbą „nowej irracjonalności, nowego chaosu społecznego i duchowego...”¹²³. Równoległe z politycznymi i społecznymi burzami na planie filozoficznych dociekań trwały już próby zażegnania kantowskiego dualizmu, przekroczenia przepaści jawiącej się między

porządkiem empirii (dyskursem czystego rozumu) a etycznym ideałem prawa moralnego (dyskursem praktycznego rozumu).

W antropologii wypływającej z Kantowskiej metafizyki człowiek jawił się Schillerowi jako targana tragicznym konfliktem persona, w której ścierają się siły zmysłowości i rozumu oraz wolności i natury, ustanawiając burzący spokój rozryw między porządkiem noumenalnym i fenomenalnym. Otwarty zostaje też w tym czasie, za sprawą przewartościowania kategorii natury dokonanego przez Jana Jakuba Rousseau, obszerny rozdział preromantycznego postrzegania jej relacji z kulturą. Hasło powrotu do natury staje się symbolem negacji współczesności w imię reanimacji zdeprecjonowanych wartości, m.in. integralności człowieka, zarówno w jego indywidualności, jak też jako uczestnika społecznej wspólnoty¹²⁴. Właśnie w obliczu tak nabrzmiałych społecznych oraz antropologiczno-filozoficznych problemów powstają Schillerowskie *Listy o pięknie (Kallias-Briefe)*, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* oraz rozprawy *O wdzięku i godności*, *O patosie* i *O wzności*. Nie chodzi jednak o szukanie – bo o te nie trudno – analogii między ówczesnym a właściwym czasem obecnym poczuciem gwałtownych przemian, kryzysu i prób samookreślenia. Ciekawsze będzie odnalezienie punktów stykowych w wynikających z refleksyjnego ujęcia tamtej i naszej współczesności diagnozach dotyczących możliwych dróg, które na wielu wskazanych poziomach pozwoliłyby na zażegnanie poczucia kryzysu poprzez przełamywanie rodzących się dualizmów, dysonansów czy antagonizmów. Uderzające jest, że zarówno Schiller, jak i Herbert – *toutes proportions gardées* i z uwzględnieniem m.in. historiozoficznych przesłanek, którymi kierował się autor *Zbójców* – ratunek dla degradującej się kondycji współczesności upatrują w powrocie do idei i ideałów świata antycznego, ze szczególnym uwzględnieniem całego zaplecza wypracowanych wówczas poglądów estetycznych. Łączy ich również niezwykła atencja dla studiowania historii, która niesie ze sobą walor poznawczy, pozwalający wskazać punkty odniesienia dla terażniejszości, przy czym u Schillera mamy do czynienia z teleologiczną wizją dziejów¹²⁵, w których współwystępują dwa plany. Pierwszy, pełen optymizmu, w którym historia

¹²¹ J.M. Ruszar, *A Herbert pisze wciąż jeszcze...* [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009, s. 15; zob. również: J.M. Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.

¹²² W sporządzonym przez Henryka Citkę *Spisie książek z zakresu filozofii w księgozbiórce Zbigniewa Herberta* figuruje opatrzona liczbą porządkową 243 pozycja: S. Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957. Jeden z jej rozdziałów (s. 73–90) poświęcony jest właśnie poglądom estetycznym Schillera i jego *Listom o estetycznym wychowaniu człowieka*.

¹²³ M.J. Siemek, *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970, s. 10.

¹²⁴ Zob. tamże, s. 45.

¹²⁵ Zob. F. Schiller, *Co to jest historia powszechna i po co ją studiujemy?*, przeł. M.J. Siemek [w:] M.J. Siemek, *Fryderyk Schiller*, dz. cyt., s. 177–199.

stanowi triumfalny pochód doskonalącego się ludzkiego rozumu, uniezależniającego człowieka od natury, jest procesem zdobywania przez ludzkość dojrzałości, jak również przyrostu i realizacji jej wolności oraz potęgi. Drugi natomiast, bardziej realistyczny, staje się miejscem często bezładnych politycznych rozgrywek, które uciekając się do pozornie wypływających z idei postępu hasel wolnościowych i emancypacyjnych, nie chronią obywateli przed „tyranią rozumu” i „przymuszaniem do wolności”. Wobec zyskującej na sile nieprzejrzystości planu dziejów oraz trudności, z jaką dawało się utrzymać tezę o biegu historii zmierzającym ku pełnej realizacji natury i godności ludzkiej (w której za sprawą kultury zagwarantowana byłaby zgodna równowaga pomiędzy ciężarem prawa a przyrodzoną każdej osobie wolnością), uznaje Schiller, że historia w jej społeczno-politycznym wymiarze nie może stanowić przestrzeni realizacji założonego przezeń ideału. W myśli niemieckiego autora rozczarowanie historią rozpoczyna zwrot ku estetyce – „[...] tej «idealnej» i pozahistorycznej, ale zarazem obecnej przecież w historii i współkształtującej ją sferze wartości estetycznych”¹²⁶. Wartość tej estetycznej transformacji polega na tym, że rozgrywa się ona z zachowaniem żywego związku pomiędzy intelektualno-moralnymi osiągnięciami epoki oświecenia, które wyrażone zostały w krytycznej filozofii Kanta, oraz estetycznym, czy szerzej – kulturowym ideałem człowieka i sztuki, który ówczesna tradycja literacka (z olimpijską postacią Goethego jako jej symbolem) wypracowała w oparciu o zdobycze antyku.

Żyjący kilka stuleci po Schillerze Herbert wyzbył się – czemu trudno po doświadczeniach XX wieku się dziwić – wiary w teleologiczny porządek dziejów. W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (EO 580–581), ważnym wierszu jeszcze z lat 80., znajdujemy taką oto bezpośrednią deklarację:

Nigdy nie wierzyłem w ducha dziejów
wydumanego potwora o morderczym spojrzeniu
bestię dialektyczną na smyczy oprawców
[...]
trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii
monotonną procesję i nierówną walkę

¹²⁶ M.J. Siemek, *Fryderyk Schiller*, dz. cyt., s. 67.

zbiarów na czele ogłupiałych tłumów
przeciw garstce prawych i rozumnych

Wyrafinowane wizje historiozoficzne charakterystyczne dla niemieckiego idealizmu, których ukoronowaniem był projekt Hegłowski, nie przemawiają do Herberta. Wie on bowiem, że ich aprioryczne założenia mogły łatwo stać się wygodną eksplanacją, przenoszącą odpowiedzialność za określone zdarzenia z konkretnych ludzi, grup, narodów na ogólne, abstrakcyjne procesy historyczne, którymi kieruje „chytro rozum”. U autora *Króla mrówek* historia ześrodkowana zostaje wokół poszczególnego człowieka czy przedmiotu, bowiem „repetycja z historii to aktywna praca, rodzaj twórczości. I to, co jest pasjonujące, to próba rekonstrukcji żyjącego przed nami człowieka” (*Za nami przepaść historii*, wyw 38), gdyż tylko w ten sposób „zdobywa się poczucie bliskości z ludźmi, empatię do rzeczy, które nas niby nie obchodzą” (*Za nami przepaść historii*, wyw 39). Studia nad historią porównuje Herbert do próby penetrowania przepaści, która wciąż na nowo poza nami się otwiera i którą należy starać się przekroczyć. Świadomość historii (pojmowanej raczej jako dystrybutywny zbiór mikrohistorii niż rozumiany *en bloc* proces dziejowy) oraz studia nad nią nie są „formą ucieczki przed współczesnością, ale zaakceptowaniem bogactwa człowieka” (*Za nami przepaść historii*, wyw 39). Służą obronie „istniejącej różnorodności świata przed unifikacją, do której dążymy, tego stanu «racjonalnego raj», także entropii” (*Za nami przepaść historii*, wyw 39). Tak więc obaj autorzy traktują problematykę historyczną i historiozoficzną jako dogodny punkt odniesienia dla adresowanych wobec współczesności projektów naprawczych oraz prób reorientacji założeń, na których się ona wspiera. Być może z tego powodu, kierowani intencją zapobieżenia dalszej „entropii i dezintegracji duchowej” (*Jeśli masz dwie drogi...*, wyw 47) ich własnej epoki i żyjących w niej ludzi, sięgają aż do dziedzictwa antyku.

Nota bene figura przepaści jest niezwykle silnie reprezentowana w poetyckiej twórczości Herberta¹²⁷. Różnie funkcjonalizowana pojawia się

¹²⁷ Pojawia się ona m.in. w wierszach: *Struna* (sś 34), *Wersety panteisty* (sś 50), *Kłopoty małego stwórcy* (sś 51), *Nefertiti* (HPG 92), *Deszcz* (HPG 119), *Życiorys* (HPG 141), *Pieśń o bębnie* (HPG 151), *Mona Liza* (SP 253), *Przepaść Pana Cogito* (PC 378), *Pan Cogito o cnocie* (ROM 470), *Izydora Duncan* (ROM 512), *17 IX* (ROM 516), *Elegia na odejście pióra*

w niemal każdym (poza *Napisem*) tomie poetyckim. Z bogactwa znaczeń, w które poeta zaopatruje wskazany motyw wybierzmy te filozoficzne, symbolizujące wspomniane już dualizmy – rozdarcia obecne w naturze człowieka i strukturze jego władz poznawczych. Przywołajmy zatem kilka pochodzących z wczesnej twórczości Herberta opisów takich epistemicznych konfliktów:

najtrudniej jest przekroczyć przepaść
co się otwiera za paznokciem
i doznać dłonią bardzo śmiałą
obcego świata usta i oczy
[...]
jeśli zaufasz pięciu zmysłom
świat zbiegnie się w laskowy orzech

jeśli powierzysz rwącym myślom
na wielkich szczudłach teleskopów
zajdziesz daleko w pewną ciemność
(*Kłopoty małego stwórcy*, s. 52)

niech mnie wydadzą dobre oczy
pożerającym krajobrazom

słowa co miały chronić ciało
niech mi przepaści przyprowadzą
(*Wersety panteisty*, s. 50)

zaprawdę zaprawdę powiadam wam
wielka jest przepaść
między nami
a światłem
(*Struna*, s. 35)

Widoczne w nich napięcie pomiędzy przejmującą chęcią poznania a możliwością jej realizacji, rozpaczliwym wysiłkiem woli i dramatycznym oporem materii, któremu w sukurs przychodzi niedoskonałość aparatu percepcyjnego, uświadamiają nam zasadność Herbertowskiej wizji filozofii jako przestrzeni, w której dokonywać się może przepracowywanie emocjonalnych afektów, dzięki ich wyraźnemu uświadomieniu

atramentu lampy (EO 576), *Książka* (R 587), *Brewiarz* [*Panie, obdarz mnie zdolnością układania zdań długich...*] (EB 638).

sobie oraz nazwaniu – włączeniu w terminologiczny kontekst dyscypliny zwanej filozofią. Stąd też – jak wyznał w liście do Elzenberga – jako poeta szukał w filozofii

mocnych wzruszeń intelektualnych, bolesnego napięcia rzeczywistości i abstrakcji, jeszcze jednego rozdarcia, jeszcze jednej, głębszej niż osobista, przyczyny do smutku. [...] Wolę przeżywać filozofię – pisze dalej Herbert – niż ją wysiadywać jak kwoka. Wolę, aby była bezpłodnym szarpaniem, jakąś osobistą sprawą, czymś co idzie wbrew porządkowi życia, niż profesją (ZHHE 12).

Chodzi więc o „przeżycie filozoficzne” (*Za nami przepaść historii*, wyw 33) otaczającego świata, w którym w pełni uwidacznia się konflikt między zmysłową i duchową naturą człowieka. Rozdźwięk ten podczas prób jego opisu ewokuje często patos, w którym ukazane zostają w obopólnym zespoleniu cierpienie wraz z wolnością. O ile przedstawienie takie jest wzniosłe, o tyle mamy do czynienia z patetycznością estetyczną. To wzniosłość właśnie oddaje zdaniem Schillera kondycję rozdarcia zachodzącego między poszczególnymi władzami człowieka a otaczającym go światem. Mamy tu do czynienia z jedną z wielu reaktualizacji Pascalowskiego obrazu myślącej trzciny albo Kantowskiego gwiazdzistego nieba, którego groza ulega zniesieniu w obliczu moralnej konstytucji obserwującego je podmiotu. Tak też u Schillera fizyczna natura człowieka doznaje cierpienia związanego z niemożnością zaspokojenia jej skłonności oraz losem, któremu musi się podporządkować, by równocześnie jego natura duchowa doświadczać mogła radości i spokoju wypływających ze świadomości własnej siły, wolności moralnej oraz oporu, który rozum może przeciwstawić namiętnościom. Jak powiada on w swej rozprawie *O patetyczności*: „pierwszym prawem sztuki tragicznej było przedstawianie cierpiącej natury. Drugim jej prawem jest ukazywanie moralnego oporu przeciwko cierpieniu”¹²⁸. Dlatego też – kontynuuje swą myśl Schiller –

przedstawianie zwykłej namiętności (zarówno rozkosznej, jak bolesnej) bez jednoczesnego przedstawienia ponadzmysłowej siły oporu jest przedstawieniem pospolitym, jego przeciwieństwo zaś jest przedstawieniem szlachetnym. „Pospolity” i „szlachetny” to pojęcia, które wszędzie służą do określenia udziału

¹²⁸ F. Schiller, *O patetyczności*, przeł. J. Prokopiuk [w:] tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, dz. cyt., s. 201.

lub braku udziału nadzmysłowej natury człowieka w jakieś czynności czy w jakimś dziele¹²⁹.

Za to, by nie przedstawiano jedyne tego, co pospolite, zdaniem Schillera, odpowiedzialny jest dobry smak i to on, wybiegając w swej jurysdykcji poza obszar zmysłowości, poucza nas, że „nigdy samo cierpienie, lecz jedynie opór przeciwko cierpieniu jest patetyczny i godny przedstawienia”¹³⁰.

Co ciekawe, zarówno Schiller, jak i Herbert w poszukiwaniu modelu „człowieczeństwa totalnego” – czyli takiego, w którym antagonizmy pomiędzy naturą a kulturą, duchem a materią, prawem oraz moralnością a wolnością i cnotą nie były tak wyraziste jak współcześnie – sięgają do antyku jako na poły utopijnej przestrzeni harmonii, w której człowiek koegzystował z naturą, oddając się w opiekę bóstwu. Jerzy Prokopiuk uważa, że taka „wizja antyku miała dla Schillera także wartość aktualną jako alternatywa kultury współczesnej godząca przeciwieństwa rozdzielające jego własną epokę”¹³¹. Jednakże dla jej wyzyskania w celu wyjścia z kryzysu konieczne było umiejscowienie antycznego wzorca w pozahistorycznej przestrzeni estetyki. Nietrudno zauważyć, że Herbert na swój sposób dokonuje podobnego zabiegu, a mianowicie, czyniąc w twórczości z antyku nieustannie istotny punkt odniesienia dla współczesności, dba o zachowanie charakterystycznego dla swej poezji symultanizmu czasowego¹³², który wraz ze strategią uwspółcześniającą lektury mitologii skutecznie odracza groźbę dezaktualizacji starożytnych motywów, wzorców i postaw, przenosząc ich rozpatrywanie na atemporalną płaszczyznę wartości.

¹²⁹ Tamże, s. 203.

¹³⁰ Tamże, s. 204.

¹³¹ J. Prokopiuk, *Utopia i profesja, czyli dwie dusze Fryderyka Schillera* [w:] F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, dz. cyt., s. 11.

¹³² Zob. *Czas* (EB 688) oraz opracowanie problemu czasu w twórczości Herberta dokonane przez Danutę Opacką-Walasek (D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005) i D. Opacką-Walasek, *O „nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry”. Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – Kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005).

Tak więc w obu wypadkach ideał „Nowej Grecji”¹³³ zyskuje status ponadczasowej normy, staje się krytyczną miarą stosowaną wobec współczesności. Obejmuje on nie tylko model nawiązującej harmonijnej więź ze światem pełni człowieczeństwa, budowany w oparciu o kategorie: wdzięku, godności oraz cnoty jako trwałe dyspozycje charakteru wpływające z doświadczenia wolności, lecz również sferę społeczną oraz przestrzeń kultury i sztuki. Właśnie w przestrzeni sztuki oraz piękna – czyli w estetyce – dostrzega Schiller możliwość zażegnania obecnych w ludzkiej naturze konfliktów i groźby utraty jej koherencji. Estetyka awansuje w ten sposób do rangi antropologicznego ideału – „pełni tu funkcję prawdziwie ludzkiego modelu kultury wspartego na harmonijnym rozwoju człowieka”¹³⁴. Szczególna, integrująca rola piękna polega natomiast na tym, że, jak dowodzi Marek Siemek, „jako obszar wspólnych zainteresowań rozumu i zmysłowości – leży «pośrodku» między czystą moralnością a czystą przyrodą, pomiędzy wolnością a koniecznością”¹³⁵. Stanowi jedną z odpowiedzi, jaką znajduje człowiek wobec „antropologii tragiczności”, będącej etyczno-filozoficzną formułą samowiedzy epoki współczesnej¹³⁶ – jest wzorcem i gwarantem, symbolizując równocześnie ideę „pięknego człowieczeństwa”.

Zanim przejdziemy do kwestii związanych z pojmowaniem fenomenu piękna i jego społecznej funkcji w filozoficznej twórczości Schillera, warto zatrzymać się na moment przy wspomnianej idei człowieczeństwa wpływającej z omówionego już postrzegania antycznych wzorców. Tym bardziej, że jej poetycką realizację i apologię znajdujemy w wierszu Herberta *Dlaczego klasycy* (N 360). Uderza przedstawiona w tym tekście pełna umiaru, godności a nawet wdzięku¹³⁷ postawa Tukidydesa, który w obliczu klęski swego wojska i czekającej go niechybnie kary

[...] mówi tylko
że miał siedem okrętów

¹³³ Jest to wszakże obraz utopijny, jednak w owych czasach m.in. za sprawą Winckelmanna był on w Niemczech dość powszechny.

¹³⁴ J. Prokopiuk, dz. cyt., s. 24.

¹³⁵ M.J. Siemek, dz. cyt., s. 77–78.

¹³⁶ Zob. tamże s. 78.

¹³⁷ Przez wdzięk rozumiem tu za Schillerem „piękno, którego nie zrodziła natura, lecz które wytworzył sam podmiot”, bowiem „wdzięk jest pięknem postaci powstającym pod wpływem wolności...” (F. Schiller, *O wdzięku i godności*, przeł. J. Prokopiuk [w:] tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, dz. cyt., s. 236 i 247).

była zima
i płynął szybko

jaskrawo kontrastuje z zachowaniem współczesnych „generałów ostatnich wojen”, którzy w podobnej sytuacji:

skomlą na kolanach przed potomnością
zachwalają swoje bohaterstwo
i niewinność

oskarżają podwładnych
zawistnych kolegów
nieprzyjazne wiatry

Z wiersza tego, poza przedstawioną *explicite* w jego zakończeniu wykładnią funkcji i roli sztuki, przezierają wymowna krytyka współczesnych Herbertowi zachowań, które z łatwością ekstrapolowane być mogą poza obszar wojskowości. Wydaje się, że postacie generałów, którym nominalnie przysługiwać winny jako atrybuty ich stanu: godność, męstwo i honor, zostały przez poetę wybrane celowo. Służą podkreśleniu skali zmian, jakie zaszły oraz napiętnowaniu konformizmu, pragmatyzmu i egoizmu, które u współczesnych – zdaniem Herberta – zastąpiły triadę wartości wymienianych w kodeksie oficerskim.

Z nie mniejszą determinacją Fryderyk Schiller piętnuje swoją epokę¹³⁸ i żyjących w niej ludzi, kiedy pisze:

[...] jakież to obraz przedstawia się nam w dramacie naszego czasu! Tu zdziczenie, tam gnuśność: dwie ostateczności upadku ludzkiego, a obie w jednym zespolone czasie.

W klasach niższych i liczniejszych obserwujemy, jak surowe i żadnym prawem nie skrępowane popędy [...] w nieopanowanym szale spieszą ku swemu zwierzęcemu zaspokojeniu. [...] Społeczeństwo rozprężone, zamiast podnosić się ku życiu organicznemu, spada na powrót w królestwo żywiołów.

Z drugiej strony klasy uprzywilejowane ukazują nam jeszcze bardziej odrażający widok gnuśności i zepsucia charakteru, które oburza nas tym bardziej, że jego źródłem jest sama kultura¹³⁹.

¹³⁸ Trzeba mieć na uwadze, że jest to czas rewolucyjnych przemian społecznych i bezprecedensowego terroru związanego ze społecznymi przeobrażeniami sfery publicznej.

¹³⁹ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, dz. cyt., s. 54–55. Przywołana diagnoza społeczna z końca XVIII wieku, co symptomatyczne, mogłaby z powodzeniem stanowić komentarz do niejednego z Różewiczowskich wierszy

Następnie w liście szóstym przechodzi niemiecki myśliciel do wskazania normotwórczych, znanych z antycznej Grecji odniesień dla analogicznych sfer zachowań. Rozważania te prowadzą do smutnej konkluzji znajdującej swój wyraz w retorycznym pytaniu o to, kto z nowożytnych, jako jednostka, mógłby podjąć współzawodnictwo z pojedynczym Ateńczykiem z epoki Peryklesa, stając z nim do walki o laur człowieczeństwa. Schillerowi chodzi o to, że antyczny Grek w przeciwieństwie do obywateli nowożytnego świata mógł być w pełni reprezentantem swej epoki. Natura grecka bowiem

zgodnie łączyła się ze wszystkimi urokami sztuki i z całą godnością mądrości, nie stając się przy tym jak nasza, ich ofiarą. Grecy zawstydzają nas nie tylko prostotą, która obca jest naszej epoce, [...] jednoczą w sobie młodzięcość fantazji z męskością rozumu we wspańiale człowieczeństwo¹⁴⁰.

Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy, w którym dyspersyjna natura współczesnego człowieka przegrywa z odzwierciedlającą totalność naturą starożytnych, jest zdaniem autora *O poezji naiwnej i sentymentalnej* postępujące na przestrzeni dziejów rozdzielanie się intelektu spekulatywnego od intuicyjnego, które zakreśliwszy strefy swej jurysdykcji, antagonizują się wzajemnie¹⁴¹. Otóż fenomen człowieczeństwa greckiego polegał właśnie na totalności, przejawiającej się w jedności intelektu, uczucia oraz naocznej zmysłowości, która otwierała drogę do autonomii, czyli umożliwiała pełną spontaniczność działania, zarazem samoograniczając siebie własną regułą normatywną¹⁴².

lub poematów piętnujących współczesne trendy i zachowania związane głównie z postkonsumpcjonizmem.

¹⁴⁰ Tamże, s. 57.

¹⁴¹ Zob. tamże, s. 59. Ów rozdzwięk pomiędzy rodzajami intelektu, na który Schiller kładzie nacisk, potwierdza możliwość upatrywania w estetyce jej integrującej roli, przynajmniej w takim zakresie, w jakim u schyłku wieku XX Wolfgang Welsch w rozumie transwersalnym dostrzegać będzie nadzieję na transfakultatywną aktywność poznawczą. Schiller wspomina o całej serii otwierających się przepaści między: państwem i Kościołem, prawami i obyczajami, pracą i jej celem, które sprawiają, że nowożytny człowiek „wiecznie przywiązany do małego fragmentu całości, sam rozwija się jedynie jako fragment [...] i zamiast odcisnąć w naturze swej piętno człowieczeństwa, sam staje się tylko odbiciem swego zawodu i swej specjalności” (tamże, s. 59–60).

¹⁴² Zob. M.J. Siemek, dz. cyt., s. 84–85.

Zarówno Herbert, jak i Schiller mają świadomość historycznej niemożliwości zrealizowania tak nakreślonego ideału w dostępnych im społeczno-politycznych realiach, gdyż, jak retorycznie zapyta niemiecki autor: „jakże charakter może się uszlachetnić pod wpływem barbarzyńskiego ustroju państwowego?”¹⁴³. Wobec tego potrzebne jest pewne narzędzie, ponadhistoryczne medium, umożliwiające osiągnięcie ideału „pełnego człowieczeństwa”. Schiller widzi je w sztukach pięknych oraz w samym pięknie, którego rolę pośredniczącą i zarazem syntetyzującą wspomniane Kantowskie antytezy mocno podkreślają, przy czym piękno rozumiane jest tu w sposób transcendentalny, jako pozór, „wolność w zjawisku”¹⁴⁴, a nie dostępna zmysłowo i przysługująca naturze oraz artefaktom jakość. W ten sposób udaje się przełamać zarówno formalizm, jak i subiektywizm w jego pojmowaniu. Zresztą „problem piękna jest dla Schillera zawsze problemem «nowego człowieka» i jego szans na odzyskanie utraconej integralności własnej osoby, a także znaczącej i harmonijnej więzi z zewnętrznym światem”¹⁴⁵. Mając na uwadze doniosłość takiego projektu, który winien zyskać odpowiednie ugruntowanie, myśliciel poszukiwał obiektywnych podstaw piękna, aby

¹⁴³ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, dz. cyt., s. 71. Nie trzeba dodawać, że panujący w powojennej Polsce ustrój komunistyczny uznawał Herbert za barbarzyński.

¹⁴⁴ A więc osiągnięta homeostatyczny poziom niekończąca się gra pomiędzy spontaniczną wolnością a regułą, prowadząca do samookreślenia w danej formie. Tak rozumiane piękno jest dla Schillera „koniecznym warunkiem człowieczeństwa”, umożliwia (w postaci „popędu gry”) znalezienie równowagi między „popędem zmysłowym” a „popędem formy” (zob. tamże, s. 80–81, 85–89 oraz 103). Wyróżnił Schiller trzy stany stanowiące stopnie rozwoju zarówno w życiu poszczególnego człowieka, jak i całych społeczeństw: stan fizyczny, będący formą zwierzęcego sposobu egzystencji; stan estetyczny, który osiągamy po wyzwoleniu się ze stanu fizycznego dzięki wrodzonej wrażliwości na piękno; oraz stan moralny, najwyższy spośród wymienionych, który pozwala zapanować człowiekowi nad otaczającą go naturą. Stan moralny osiągnąć można, jedynie podążając drogą piękna, a więc, innymi słowy, taką, która kulturze fizycznej pozwala przeciwstawić kulturę moralną. „Tylko dzięki zdolności dostrzegania piękna i doznawania uczucia wzniosłości człowiek może się wznieść z krainy zmysłowej natury w królestwo etyki. Już samo poczucie piękna pozwala nam uniezależnić się od potęgi natury. Piękno uczy bezinteresowności” (K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Toruń 2004, s. 195; zob. również: list 24. spośród *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*, dz. cyt.).

¹⁴⁵ M.J. Siemek, dz. cyt., s. 93.

„w sferze «tego, co estetyczne» nadać rangę rzeczywistości w ontologicznym sensie tego słowa”¹⁴⁶.

Rzeczywistość piękna, harmonizującego właściwe człowiekowi władze oraz popędy, łączy się w przedstawianej teorii nierozzerwalnie z przestrzenią wolności. Dokonywane za jego pośrednictwem połączenie stanów uczucia i myślenia¹⁴⁷ otwiera naszej wyobraźni możliwość odkrywania i doświadczania wolności. Ma ona bardzo specyficzną strukturę, dzięki której nawet w konfrontacji z terrorem politycznym (jak miało to miejsce podczas rewolucji czy w przypadku Herberta i Brodskiego w czasach już powojennych) może zostać utrzymana. Należy przy tym dodać, że nie przybiera ona postaci samowoli, czyli wolności wyzbytej wszelkich więzów, wolności nieskrępowanej jakimkolwiek prawem. W komentarzu do listu dwudziestego możemy przeczytać:

[...] umysł w stanie estetycznym jest wprawdzie wolny, i to w najwyższym stopniu wolny od wszelkiego przymusu, lecz bynajmniej nie działa bezprawnie. Ta estetyczna wolność tylko tym się różni od logicznej konieczności w myśleniu i moralnej konieczności w akcie woli, że prawa, według których postępuje przy tym umysł, nie są wyobrażone, a ponieważ nie napotykają żadnego oporu, nie ukazują się także pod postacią przymusu¹⁴⁸.

Widzimy więc teraz, że między „tyranią rozumu” a „despotyzmem prawa” za sprawą piękna nabiera nowej rzeczywistości obietnica pojednania obecnej w człowieku natury zmysłowej i rozumowej. Dzięki pięknu otwiera się przestrzeń wolności, będąca jedną z naczelných kategorii w estetycznej myśli Schillera, której pragnie on nadać „zmysłowo-obiektywny” charakter. Mówiąc w wielkim skrócie, piękno jest tu przepustką do lepszego świata, w którym przymus zastąpiony zostaje heautonomią – wewnętrznym samookreśleniem. Z racji że niewymagające zdeterminowania piękno daje się wyjaśnić i rozpoznać bez pojęć w intuitywnym, dostępnym powszechnie i wolnym zarazem od namiętności sędzie

¹⁴⁶ Tamże, s. 94.

¹⁴⁷ Zob. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, dz. cyt., s. 112.

¹⁴⁸ Tamże, s. 125. Owa estetyczna wolność umysłu idzie w parze z Schillerowskim pojmowaniem świata, który w jego filozofii – jak pisze Kinga Kaśkiewicz – „zawsze pozostaje obiektywny i niezależny od naszych twórczych zdolności kreowania rzeczywistości [...]. Tylko dzięki takiemu stanowisku będzie możliwe przyjęcie założenia o kształtowaniu człowieczeństwa przez doświadczenie zjawisk estetycznych” (K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, dz. cyt., s. 110).

smaku, to w swym egalitarnym charakterze doskonale spełnia ono funkcję „narzędzia” w szlachetnym planie wychowania ludzkości¹⁴⁹. Oto tak ważny również dla Herberta smak zostaje tu zaakcentowany jako łączący świat zmysłowy ze światem inteligibilnym. W *Listach o pięknie* (*Kallias Briefe*) napisze nawet Schiller, że

smak¹⁵⁰ tak jak praktyczny rozum posiada wewnętrzną zasadę oceniania, łączy obie natury człowieka, a przez to ułatwia mu przejście do moralności w taki sposób, że w zmysłowych rzeczach stwierdza pewną wolność, a jej rozważaniu nadaje charakter powszechności i konieczności¹⁵¹.

Ponadto, na co zwracaliśmy uwagę już wcześniej, dobry smak zyskuje u Schillera status ostatniego bastionu, za którym schronienia szukać może wolność i niezależność każdego człowieka:

[...] królestwo smaku jest królestwem wolności – piękny świat zmysłowy [jest] najszczęśliwszym symbolem [tego], jakie powinno być [królestwo moralne], a każda piękna naturalna istota [będąca] ode mnie szczęśliwszym obywatelem [tego królestwa] woła do mnie: bądź wolny tak samo jak ja¹⁵².

Dzieje się tak, ponieważ jak argumentuje dalej Schiller:

Piękno, albo raczej smak, rozważa wszystkie rzeczy jako samo celowe i nie toleruje zgoła tego, żeby jedno drugiemu służyło jako środek bądź dźwigało [za nie] jarzmo. W estetycznym świecie każda istota naturalna jest wolnym obywatelem, który ma takie samo prawo jak najszlachetniejszy [obywatel] i który ani razu nie powinien być zmuszany dla dobra całości, lecz na wszystko bezwzględnie musi wyrazić zgodę¹⁵³.

¹⁴⁹ Tu dostrzega Schiller pole działania dla kultury estetycznej, do której najważniejszych zadań należy „poddanie człowieka – w jego czysto fizycznym życiu – władzy formy i uczynienie go człowiekiem estetycznym w granicach maksymalnego zasięgu piękna: albowiem stan moralny rozwinąć się może jedynie ze stanu estetycznego, nie zaś z fizycznego” (F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, dz. cyt., s. 136). Schiller uważał bowiem, że to wolność, do której drogę wskazuje piękno i „estetyczne usposobienie umysłu”, rozstrzyga o naszym człowieczeństwie.

¹⁵⁰ Nieco dalej doda, że w estetycznie ukształtowanych duszach smak stanowi instancję, „która nierzadko zastępuje cnotę, tam gdzie jej brakuje, a tam, gdzie się ona pojawia, czyni ją niewymuszoną” (F. Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*, dz. cyt., s. 155).

¹⁵¹ Tamże, s. 81.

¹⁵² Tamże, s. 66.

¹⁵³ Tamże, s. 62–63.

Mimo że, tak jak u Kanta, sfera estetyczna oraz etyczna zachowują tu pewną autonomię, to wzajemnie się wspierają, a pierwsza wiedzie do drugiej. Dlatego też Schiller w swej filozofii stara się z etyczności uczynić zasadę stosunków społecznych, a drogę do tego upatruje w odpowiednim wychowaniu estetycznym ludzi, którzy dzięki niemu cieszyć się będą mogli pełnią człowieczeństwa oraz wolnością. Ta ciekawa, acz utopijna wizja wsparta nową antropologią nie powinna jednak zdumiewać, tym bardziej gdy uwzględnimy inne, liczne w owych czasach dziejowych przesilenie projekty nowego ładu społecznego.

Estetyczna utopia Schillera, okazała się propozycją ciekawą i inspirującą. Włączenie piękna do porządku społecznego (a nawet politycznego) znalazło również swoje echo w młodzieńczym, przypisywanym Hegłowi manifestie – *Najstarszym programie systemu niemieckiego idealizmu* – w którym miało ono służyć pomocą w rozwiązywaniu problemów natury społecznej. „Rewolucja estetyczna” w tym kontekście miała być korekturą nałożoną na wielką polityczną rewolucję we Francji¹⁵⁴.

Tym jednak, co w tej koncepcji tworzy wyraźny konsonans z twórczością Herberta, jest dialektyka starożytności i nowoczesności, wykorzystująca medium estetyki. Za sprawą kultury estetycznej człowiek zyskuje możliwość przeżywania spotykających go trudności i niepowodzeń nie tylko na poziomie „kultury fizycznej”, kiedy przeciwstawia im jedynie swą siłę fizyczną, lecz również w obliczu nieusuwalnych przeciwności losu, wzorując się na postawie następców Zenona z Kition – „jako współuczestnik kultury moralnej, zmagając się z obcą sobie mocą, nie opiera się jej realnie, ale wyłącznie poprzez akt negacji samego pojęcia «przemocy». Czyni to przez dobrowolną zgodę na los, jaki zgotowała mu natura”¹⁵⁵. Zdaje się, że dobrą transpozycję tej filozoficznej postawy na język poetycki stanowią m.in. wiersze *Powrót prokonsula* (SP 269) oraz *Pan Cogito – powrót*, w których świadomy wybór podmiotu wiersza, wybiegający naprzeciw zewnętrznej, bolesnej rzeczywistości społeczno-politycznej, czyni z niej w oparciu o zasadę odpowiedzialności oraz empatii rzeczywistość „własną”. Zamienia ślepy los we własny wybór, który służy aktualizacji takich przymiotów ducha jak odwaga, cierpli-

¹⁵⁴ Zob. K. Guczalska, *Rewolucja estetyczna. Schiller i Hegel* [w:] *Poznać człowieka. Księga jubileuszowa na siedemdziesiąte urodziny Profesora Adama Węgrzeckiego*, Kraków 2007, s. 353–373.

¹⁵⁵ K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniostłość w filozofii Fryderyka Schillera*, dz. cyt., s. 194.

wość, gotowość do wyrzeczeń, czyli tego wszystkiego, co składa się na postawę autarkiczną. Tym samym wybór ten staje się równocześnie świadectwem i odpowiedzią, jak napisze Herbert w *Pan Cogito – powrót* (ROM 459):

na podszepty strachu
na szczęście niemożliwe
na uderzenie znienacka
na podstępne pytanie

Konsekwencją takiego pojmowania estetyki, gdzie to, co fenomenalne, przeniknięte zostaje pierwiastkiem duchowym czy inteligibilnym, jest przyznanie szczególnego statusu pojedynczemu człowiekowi, w którym pełnia natury ludzkiej manifestować się może w postaci specyficznego piękna – angielska estetyka zarezerwowała dla niego miano wdzięku. Kategoria ta deponuje różnicę, jaką starożytni Grecy dostrzegali pomiędzy pięknem a jego odmianami, gracją oraz wdziękiem, któremu patronowała bogini z Knidos. Wszelki wdźwięk – jak poucza Schiller w swojej rozprawie – jest piękny, natomiast nie każde piękno może być wdźwiękiem, gdyż ten rodzi się jako cecha podmiotu i z definicji ma nietrwały charakter. Wdźwięk to „wolność moralna uobecniona w zmysłowym kształcie, estetyczny sposób przejawiania się postawy etycznej”¹⁵⁶. Mamy więc z nim do czynienia, kiedy zmysłowość z rozumem, a obowiązki ze skłonnościami zachowują w osobie harmonię, będącą przejawem wolności. Nowego, dodatkowego znaczenia nabierają teraz frazy Herbertowskich utworów, w których mowa o chłopcach „o twarzach ziemniaczanych”, „bardzo brzydkich dziewczynach o czerwonych rękach” (*Potęga smaku*, ROM 523) czy też całym zestawie znaczących gestów: krzywieniu się, wycedzeniu szyderstwa (*Potęga smaku*, ROM 524), układaniu się z twarzą, oczami i „nieszczęsnym podbródkiem” (*Powrót prokonsula*, SP 269). Opisy te wyczerpują wiele spośród cech, których obecność według niemieckiego pisarza i filozofa sprawia, że możemy mówić o wdzięku, względnie – jego braku, oraz o „ruchach wymownych” w tym „ruchach moralnie wymownych”¹⁵⁷. Nie można także zapomnieć o kategorii godności, która podobnie jak wdźwięk wykazuje swe

¹⁵⁶ M. Siemek, *Fryderyk Schiller*, dz. cyt., s. 98; zob. także K. Kaśkiewicz, *Piękno postaci ludzkiej w estetycznej teorii Fryderyka Schillera*, „Filo-Sofija” 2002, nr 1, s. 45–68.

¹⁵⁷ F. Schiller, *O wdzięku i godności*, dz. cyt., s. 263.

powinowactwo z problematyką estetyczną. „Jak wdźwięk jest wyrazem pięknej duszy, tak godność jest wyrazem wzniosłej postawy”¹⁵⁸ i przejawia się w niej piękno charakteru. Godność jest wymownym zapisem wewnętrznego zmagania człowieka z jego zmysłową naturą, stanowi wyraz „wolności ducha” przejawiającej się w zjawisku, jest przykładem podporządkowania moralności tego, co zmysłowe. Dlatego też „spokój w cierpieniu, jako to, na czym polega godność, staje się [...] obrazem inteligencji w człowieku i wyrazem jego wolności moralnej”¹⁵⁹.

W tym kontekście z powodzeniem odczytywany być może jeden z wierszy zamykających tom *Pan Cogito*, w którym znajdujemy doskonały opis powściągnięcia – skatalizowanej decyzją wolnej woli – biologicznej chęci przetrwania za wszelką cenę i tym samym wzniesienia prawodawstwa ducha ponad prawodawstwo przyrody. Bohater wiersza, stanowiąc mniejszość opisanej społeczności dotkniętej „epidemią instynktu samozachowawczego”, zachowuje spokój i w sytuacji zagrożenia życia postanawia, że nie będzie starał się go ratować we wszelki możliwy sposób, tzn. nie padnie przed wrogiem na kolana, nie napisze wiernopoddańczej mowy, nie będzie kłamał, nie wyzbędzie się resztek wolności. I chociaż, jak możemy przeczytać (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC 438):

pozostało mu niewiele
właściwie tylko
wybór pozycji

w której chce umrzeć
wybór gestu
wybór ostatniego słowa

to decyzja woli o wyborze „postawy wyprostowanej” przesądza o zachowaniu wewnętrznej wolności oraz godności w obliczu nieuchronności zaistniałej sytuacji.

W ciele człowieka, który okazuje swą godność, duch zachowuje się więc jak władca, albowiem tu musi bronić swej samodzielności przed wymagającym popędem, który bez jego interwencji sam pobudza człowieka do działania i chętnie uwolniłby się spod jarzma ducha¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Tamże, s. 277.

¹⁵⁹ Tamże, s. 286.

¹⁶⁰ Tamże, s. 286.

Dla Herberta godność, którą określa również mianem stanięcia „na wysokości sytuacji” (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC 438) lub stawania „do nierównej walki” (*Powrót Pana Cogito*, ROM 488), jest wartością na tyle cenną, że nawet najsilniejszy z obecnych w naturze popędów, prowadzący do zachowania istnienia, może ulec w konfrontacji z nią dewaluacji.

Wobec przedstawionego związku, jaki zachodzi pomiędzy pięknem oraz powiązaniem z nim wartościami a kondycją duchową człowieka, jego wewnętrzną integralnością i eudajmonią, jako pełne gorczy oraz żalu odczytywać należy wyznanie Herberta z wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – List* (ROM 464):

uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala
prowadzi lekkomyślnych od snu do snu na śmierć

Poeta wyraźnie bowiem dostrzega praktyczny walor estetyki, która w takim wydaniu odległa jest od płytkiego estetyzmu i pięknoduchostwa. Zajmować więc może, a nawet powinna, znaczące miejsce w projekcie samodoskonalenia się ludzi i całych społeczeństw. Jej siła oddziaływania nie ogranicza się jedynie do przestrzeni duchowej czy emocjonalnej, lecz przy udziale woli znajduje przełożenie w sferze codziennych, zmysłowych i często boleśnie realnych wyborów. Wycho-
dząc z takiego właśnie pojmowania estetyki i piękna jako jej naczelną wartości, poeta zbudował zawarte *implicite* w swej twórczości zręby programu estetycznego wychowania, tym bardziej że – co wielokrotnie podkreślał – w dobie ograniczonych możliwości dotarcia do wielkich dzieł sztuki Zachodu należało przybliżyć możliwie największemu gronu zamkniętych za żelazną kurtyną ludzi wielkie osiągnięcia kultury, w której przejawia się duch wolności. Stąd też obecne nie tylko w wierszach, lecz również – a może przede wszystkim – w eseistyce ekfrastyczne opisy dzieł i analizy kontekstu społecznego, w jakim powstawały. Dla naszego poety tak jak dla współczesnych teoretyków wychowania estetycznego – Bogdana Suchodolskiego oraz Ireny Wojnar – kształtowanie kultury estetycznej poprzez żywy kontakt ze sztuką staje się „szansą dla ocalenia zagrożonych wartości prawdziwego człowieczeństwa, wartości humanistycznych”¹⁶¹, staje się instrumentem

¹⁶¹ I. Wojnar, *Teoria wychowania estetycznego – zarys problematyki*, Warszawa 1984, s. 182.

wychowania moralnego, czynnikiem kulturotwórczym, wreszcie – służy społecznemu organizowaniu wspólnoty przeżyć i doświadczeń¹⁶². Zatem Herbertowskie próby dyskretnego „wychowywania” swoich czytelników „do sztuki” i „przez sztukę” służą ujawnieniu jej poznawczej i kompensacyjnej wartości. Ta ostatnia, szczególnie w sytuacji ograniczonych wolności osobistych, miała niebagatelne znaczenie, „dlatego – jak twierdzi Bogdan Suchodolski – że przenosi ona [sztuka] ludzi w świat «nierzeczywisty» – oddaje ich bogatszym i bardziej szczęśliwym – rzeczywistemu światu”¹⁶³.

Chociaż na przestrzeni wieków, bo przecież rozpoczęliśmy od Platona, wiele w pojmowaniu piękna się zmieniło, a dawna sztuka, która kiedyś – jak pisze Gadamer – „pozostawała w wielkim uprawomocniającym związku z otaczającym ją światem, dokonywała zrozumiałej samej przez się integracji wspólnoty, społeczeństwa, Kościoła i samowiedzy tworzącego ją artysty”¹⁶⁴, utraciła swą oczywistą zrozumiałość wraz z rozpadem wspólnoty rozumienia, to zarówno piękno, jak i sam sens sztuki zachowały swoją aktualność. O ile bowiem piękno w swej ontologicznej funkcji – zdaniem Gadamera – ma za zadanie usuwać przepaść między ideałem a rzeczywistością, o tyle sztuka winna te próby rejestrować i przybliżać nawet wtedy, gdy świadomość historyczna, jaką dysponujemy, czyli rodzaj „instrumentacji duchowej naszych zmysłów”¹⁶⁵ określający postrzeganie, tworzy dodatkowy dystans, utrudniając pełne przeżycie i zrozumienie. Otwiera się bowiem w ten sposób przestrzeń gry – nieodłącznego elementu naszej kultury – w której zarówno my sami, jak i dzieła sztuki nieustannie uczestniczymy. Gra taka – co wyraźnie podkreśla Gadamer¹⁶⁶ – nie tylko domaga się współuczestnictwa innych, sprzyja wzajemnemu komunikowaniu się, ale, co najważniejsze, jest na tyle absorbująca, że potrafi znieść dystans, który zwykle bywa przywilejem obserwatora, i zastąpić go zaangażowaniem uczestnika. Piękno i sztuka nie znoszą bowiem obojętności.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ B. Suchodolski, *Współczesne problemy wychowania estetycznego* [w:] *Wychowanie przez sztukę*, red. I. Wojnar, Warszawa 1965, s. 31; cyt. za: I. Wojnar, *Teoria wychowania estetycznego – zarys problematyki*, dz. cyt., s. 240.

¹⁶⁴ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 8.

¹⁶⁵ Tamże, s. 14.

¹⁶⁶ Tamże, s. 29–32.

„Najpiękniejszy jest przedmiot którego nie ma” –
o estetycznej funkcjonalizacji kategorii braku

Przedmiot, którego brak, nie jest jednak tak naprawdę niczym, to przedmiot, który nie przestaje stanowić obsesji, nawiedzać swą immanencją, swą pustą i niematerialną obecnością. Cały problem polega na tym, by na skraju nicości nicość tę zmaterializować, na skraju pustki nakreślić jej filigran, na skraju nieodróżnicowania zagrać zgodnie z sekretnymi jego regułami¹⁶⁷.

J. Baudrillard, *Złudzenie estetyczne i jego kres*

Są w twórczości Herberta wiersze jednoznacznie pozwalające stwierdzić filozoficzny wymiar jego poezji. Wśród nich znajdują się również takie, dzięki którym mówić możemy o aksjologicznych dominantach omawianej liryki. Zawężając jeszcze bardziej zakresy pól znaczeniowych (i kontekstowych) przynależących do poszczególnych tekstów poety, otrzymamy taki zbiór wierszy, który okaże się dogodnym punktem wyjścia do rekonstrukcji dyskursu estetycznego. Na tym tle reprezentatywny, a równocześnie wyjątkowy i wymykający się naszkicowanej typologii okazuje się tekst *Studium przedmiotu*. Wiersz ten, a właściwie poemat o charakterze traktatu, wprowadza czytelnika na krętą drogę zmierzającą w kierunku rzeczy, konkretnego przedmiotu i czyni to, będąc uwikłanym w wysoce abstrakcyjne, a przy tym rudymenarne kategorie ontologiczne. Zostają one dodatkowo sproblematyzowane poprzez odniesienie do nich relacji aksjologicznych i usytuowanie tak skonstruowanej całości w diachronicznym porządku sztuki.

Pośród wielu powodów, dla których warto poświęcić wspomnianemu tekstowi nieco uwagi, jest fakt, że może on być uznany za jeden z istotniejszych tekstów poetyckich drugiej połowy ubiegłego stulecia, które podejmują problematykę przemian i poszukiwań w obrębie najnowszej sztuki.

Sensy interesującego nas utworu dojrzewały w świetle licznych analiz i interpretacji (by wymienić tylko takich autorów jak: Jarosław

¹⁶⁷ J. Baudrillard, *Złudzenie estetyczne i jego kres* [w:] tenże, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 44.

Marek Rymkiewicz¹⁶⁸, Jacek Łukasiewicz¹⁶⁹, Andrzej Kaliszewski¹⁷⁰, Antoni Baczewski¹⁷¹, Radosław Sioma¹⁷² czy wreszcie Maciej Tabor¹⁷³). Mnogość tych prac wskazuje z jednej strony na zainteresowanie badaczy wspomnianym tekstem, z drugiej zaś potwierdza złożoność jego problematyki, równocześnie wydatnie ograniczając niektóre spośród interpretacyjnych możliwości.

Obywatele „wielkiego księstwa przedmiotów” w poezji autora *Potęgi smaku* są licznie reprezentowani, a w tomie *Studium przedmiotu* zyskują, rzecz można, swoistą nadreprezentację. Tak więc znaczące funkcje jakie w lirycznych kreacjach pełnią kamyk, stołek, stół, drewniana kostka, pióro, atrament czy lampa nie powinny nas zdumiewać. Jednakże na tle tej plejady tytułowy obiekt występujący w rozważanym tekście wyraźnie zarysowuje swą odmienność. Aby zrozumieć, na czym ona polega, przyjrzyjmy się rozpoczęciu poematu (*Studium przedmiotu*, SP 281):

najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma

Jarosław Marek Rymkiewicz, analizując ten fragment, zadaje pytanie: „jak opisać to, czego nie ma? [...] niebyt, nicość, nieistnienie [...]”¹⁷⁴. Paradoksalnie, te prosto wyglądające wersy stawałyby podobny opór wszelkim eksplikacjom, gdyby nie zawierały momentu negatywności. Dla potwierdzenia przytoczyć można pierwsze wersy z Goetheańskiego

¹⁶⁸ J.M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: „Studium przedmiotu”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1971.

¹⁶⁹ J. Łukasiewicz, „*Studium przedmiotu*” [w:] tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.

¹⁷⁰ Rozdział *Serca rzeczy (mitopoezy)* [w:] A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990.

¹⁷¹ A. Baczewski, „*Studium przedmiotu*” *Zbigniewa Herberta* [w:] tenże, *Szkice literackie. Asnyk. Konopnicka. Herbert*, Rzeszów 1991.

¹⁷² R. Sioma, *Krzeseł i zmięta serweta: próba interpretacji „Studium przedmiotu” Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2001, z. 350.

¹⁷³ M. Tabor, „*Za przykładem Waszej wysokości...*” – nowe konteksty „*Studium przedmiotu*” *Zbigniewa Herberta* [w:] *Wyraz wyluskany z piersi: szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. B. Gautier, D. Knysz-Tomaszewska, J.M. Ruszar, M. Zieliński, Lublin 2006.

¹⁷⁴ J.M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: „Studium Przedmiotu”*, dz. cyt., s. 470.

nokturnu z 1780 roku („Über allen Gipfeln/ ist Ruh”), o których we *Wprowadzeniu do metafizyki* Heidegger pisał:

[...] parafraza tutaj szwankuje [...] nie dlatego, że tak trudno zrozumieć rzecz zbyt zawikłaną, lecz dlatego, że wers wyrażony jest tak prosto, jeszcze prościej i wyborniej niż wszelkie znane skądinąd „jest”, które wkrada się do naszego powiadania i do naszych rozmów¹⁷⁵.

W przypadku Herberta struktura formalna przytoczonej wypowiedzi zdaje się bardziej skomplikowana. Pierwszy wers pozwala stwierdzić, że mamy do czynienia ze zdaniem, w którym przedmiotowi pełniącemu funkcję subiekta przypisana zostaje cecha bycia najpiękniejszym. Fakt pojawienia się tej cechy – albo mówiąc inaczej, przypisania przedmiotowi, o którym orzekamy, wartości w postaci piękna – sprawia, że analizowane przez nas wyrażenie opisać winniśmy jako sąd estetyczny. Występujące tu słówko „jest” nie ma charakteru egzystencjalnego, lecz pełni funkcję łącznika. Zastanawiać się można, czy nie jest to postulowane przez Arthura Danta „jest identyfikacji artystycznej”... Zostawmy tę kwestię, by przejść do kolejnego wersu, w którym następuje znaczące dopowiedzenie: przedmiotu, o którym orzekamy, po prostu nie ma. I tu zaczynają piętrzyć się teoretyczne problemy. Zobowiązanie egzystencjalne zostało w analizowanym przez nas wyrażeniu niejako scedowane na należącą do grupy leksemów czasownika „być”, zanegowaną (występującą zresztą tylko w zdaniach zaprzeczonych) formę czasownika niewłaściwego „ma”. Zostajemy więc już na wstępie wprowadzeni przez poetę w obszar filozoficznej problematyki dotyczącej spraw tak fundamentalnych jak istnienie i jego formy, przedmiot, relacja wartości do bytu oraz kwestia negacji. Aby zmniejszyć ryzyko popadnięcia w ontologiczne sprzeczności, musimy poczynić pewne założenie, które będzie wynikiem odpowiedzi na pytanie, co istnieje w poetyckim świecie Herberta. Nie popełnimy chyba błędu, stwierdzając, że na względnie tych samych prawach istnieją tam przedmioty konkretne i abstrakty (relacje i własności bytują równie realnie jak stołki, kamienie czy guziki). Tak więc znajdujemy w tolerancyjnej względem różnego rodzaju bytów postawie poety ontologiczny pluralizm. Z drugiej jednak strony, podkreślana przez autora *Struny światła* jego wstrzemięźliwość względem wszelkiej

¹⁷⁵ M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 85–86.

abstrakcji, przy równoczesnej czułości dla konkretności i próbie „tworzenia ontologii z prostych przedmiotów”, nasuwać mogąą podejrzenie, że mamy do czynienia z ontologią realistyczną. Jednakże nie będzie to raczej realizm naiwny. Przyjąć chyba możemy, że bliższy lirycznemu światu Herberta jest „realizm wewnętrzny” w postaci zaproponowanej przez H. Putnama. Założenie to pozwoli nam na swobodniejsze, tzn. bez narażania się na zarzut hipostazowania, poruszanie się w obrębie bytów występujących w analizowanym tekście.

Zadajmy paradoksalne pytanie: czy przedmiot, którego nie ma, istnieje? Zanim odpowiemy, przyjrzyjmy się nieco bliżej pojęciu przedmiotu. W szerokim rozumieniu możemy za Kazimierzem Twardowskim powiedzieć, że przedmiotem jest

wszystko, co można sobie przedstawić przez przedstawienie, uznać lub odrzucić przez sąd, podać lub odepchnąć przez akt emocji [...]. Przedmioty są realne albo nierealne, możliwe albo niemożliwe, istnieją albo nie istnieją¹⁷⁶.

Posługując się taką jedynie definicją, daleko byśmy nie zaszli. Z pomocą przychodzi jednak sam Herbert, który w kolejnych wersach dookreśla – najpierw negatywnie, później pozytywnie – ów tajemniczy przedmiot. Zabieg ten poeta stosował wielokrotnie i tak o nim mówił w jednym z wywiadów:

[...] za dużo używam słowa „nie”. [...] Widocznie staram się definiować coś nie wprost, lecz przez zaprzeczenie. Przez odbieranie części negatywnej bytowi, przedmiotowi, unikam nieprzyjemnej cechy arogancji, pewności siebie, a jednocześnie w jakiś sposób otaczam ten przedmiot, tę sytuację liryczną, uczucie... (*Sztuka empatii*, WYW 165).

Wynika z tego, że po „usunięciu części negatywnej” opisywanego przez Herberta przedmiotu coś jednak pozostało i znalazło swą niepełną zapewne charakterystykę w postaci właściwości opisanych w trzech kolejnych strofoidach pierwszej części. Brakuje wystarczających danych, by z całą pewnością orzec, czy wzmiankowane cechy przedmiotu są dla niego konstytutywne, konsekwentne czy przypadłościowe. Można jednak przypuszczać, że skoro pozostały po odrzuceniu mniej ważnych dla jego bytowej konstytucji własności, są to cechy istotne,

¹⁷⁶ K. Twardowski, *O treści i przedmiocie przedstawień*, przeł. I. Dąmbaska [w:] tenże, *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965, s. 33.

być może nawet istotowe. Tak więc nazwa „przedmiot którego nie ma” odsyła do obiektu bądź klasy obiektów, spełniających kryterium posiadania wymienionych przez poetę właściwości. Nie wyklucza to jednak możliwości, że wskazana nazwa może być pusta i odnosić się jedynie do przedmiotu intencjonalnego. Skoro podjęta w wierszu próba określenia rozważanego przez nas przedmiotu zaowocowała wyodrębnieniem pewnych cech, to wynika z tego, że wolno nam założyć istnienie zbioru (jego relacja do wyszczególnionych przez poetę cech pozostaje nadal niedookreślona) właściwości składających się na istotę przedmiotu, którego nie ma. Jakże inaczej moglibyśmy w ogóle o nim rozprawiać? Istota, konstytuująca przedmiot w jego tożsamości, pozwala w ogóle o nim cokolwiek orzekać. Będąc przy tym komplementarna wobec istnienia, nie stanowi dla niego racji dostatecznej. Jednakże istnienie bytu pociąga za sobą konieczność posiadania przezeń istoty.

Aby wiernie opisać przedmiot, trzeba dotrzeć do jego istoty. Innymi słowy, efektem takiego poznania winno być pojęcie bądź przedstawienie, którego treść będzie odpowiadała istotnym cechom rzeczy. Takie poznanie rdzenia, czy – jak określał to Herbert – „serca rzeczy”, jest jednak nie lada wyzwaniem. Nie trzeba przypominać, że przedmioty w jego wierszach zaciekle bronią swej tajemnicy. Kamyk czy drewniana kostka szczelnie zamykają swe wnętrza przed intruzem, którego nazwać możemy podmiotem percypującym. Poeta, jak ujął to w jednym z esejów z *Labiryntu nad morzem*, doświadcza dialektycznego napięcia występującego między „pokusą opisywania” a „porażką opisywactwa”, po czym konstatuje, że „trzeba być Dürerem, żeby z doświadczenia zrobić przedmiot” (*Próba opisanie krajobrazu greckiego*, LNM 82). Najpierw jednak trzeba dysponować jakimiś percepcjami, nawet gdyby miałyby to być niedające się odnaleźć w przestrzeni doświadczenia powidoków, z których malarski użytek niezwykle chętnie robił Strzemiński.

Poszukiwanego przedmiotu jednak dalej nie ma. Co prawda wiemy, że posiada swoją istotę oraz cechy bycia „widzianym z wszystkich stron”, bycia „zaledwie przecutym”, do tego „włosy / wszystkich jego linii łączą się / w jeden strumień światła”, a „ani / oślepienie / ani śmierć” nie są w stanie go wydrzeć. Wydrzeć komu albo wydrzeć skąd? I kto jest w stanie zobaczyć ów strumień światła będący wiązką wszystkich linii przedmiotu? W końcu nasuwa się też pytanie: kto może stwierdzić specyficzne niebycie przedmiotu, o którym mowa? Zawieśmy te

pytania. Zanim do nich powrócimy, należy poruszyć kwestię piękna przypisywanego bohaterowi *Studium przedmiotu*.

Elementem determinującym Herbertowski sposób myślenia o sztuce jest jego stanowisko w kwestii ontologicznego statusu wartości, którym poeta przyznaje istnienie na tyle realne i obiektywne, że znaleźć mogą one swe odzwierciedlenie w postaci roszczonego sobie prawo do powszechności, bezwzględnie obowiązującego zbioru trwałych dyrektyw wykutych niczym reguły prawa naturalnego w kamiennych tablicach (*Poeta wobec współczesności*, wyw 243). Autor *Trenu Fortynbrasa*, podążając za aksjologicznymi rozstrzygnięciami swego mistrza – Henryka Elzenberga – upatrywał w pięknie szczególny rodzaj wartości, a mianowicie wartość perfekcyjną. Jest to o tyle istotne, że rozpoznanie w przedmiocie wartości perfekcyjnej obliguje do jej urzeczywistnienia bądź wyboru.

Cóż zatem staje się widoczne w pierwszych dwóch wersach analizowanego poematu? Otóż mamy do czynienia z sądem estetycznym, rozpoznającym w przedmiocie odmianę wartości perfekcyjnej – piękno. Na dodatek jest to sąd skalujący. Trzeba jednak wyjaśnić, na jakiej podstawie przyznaliśmy omawianemu sądowi charakter estetyczny, a nie np. psychologiczny. Za sąd estetyczny – za Stefanem Morawskim – uznać można rezultat odniesienia pewnej dyspozycji (smaku) zasadzającej się na wrażliwości zmysłowej i emocjonalnej, pozwalającej na reakcję w odniesieniu do danego przedmiotu (jego własności); rezultat, który przybiera postać zdania formułującego ocenę w oparciu o określone racje¹⁷⁷. Własności „przedmiotu którego nie ma” podane przez Herberta, stają się więc argumentami, w których umocowany jest sąd. Radosław Sioma w swej analizie trafnie zauważył bezinteresowność podejścia, jakie w ujmującym podmiocie ewokują owe negatywnie charakteryzujące przedmiot cechy. Własności pozytywne natomiast zostają wymienione w pierwszej części poematu i są to np. idealna harmonia czy ponadczasowość. Mogą one zostać potraktowane jako wartości artystyczne, na bazie których nadbudowywana zostaje dopiero wartość estetyczna. Zatem sąd estetyczny będzie w tym przypadku obiektywny (w sensie powszechności i powszechnej zgodności) o tyle, o ile trafiać będzie w wartości artystyczne, które – w przypadku skalującego charakteru

¹⁷⁷ Zob. S. Morawski, *O obiektywności sądów estetycznych* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. P. J. Przybysz oraz A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007, s. 140–168.

sądu – służą również za kryteria gradacyjne¹⁷⁸. Innymi słowy, instancją odwoławczą dla obiektywności sądu estetycznego, który siłą rzeczy ma charakter oceniający (smak jest swoistym wyborem skierowanym ku przedmiotowi upodobania), są wartości będące jego racjami. Interpretatorzy dostrzegali w tekście Herberta elementy normatywności, Jarosław Marek Rymkiewicz widział w nim nawet wykład poetyki normatywnej¹⁷⁹. O ile w omawianym utworze normatywność daje się zauważyć, to dzieje się to *implicitie* w warstwach tekstu dotykających problemu wartości i nakazujących ich aktualizowanie.

Po tym, co zostało powiedziane, warto zapytać: czy podmiot mówiący w poemacie Herberta, uznawszy jakiś przedmiot za najpiękniejszy, a więc urzeczywistniający, wprowadzający w świat wartość perfekcyjną, zgodziłby się na całkowite jego zanegowanie?

Zacznijmy naszą odpowiedź od przytoczenia znamiennego zdania wypowiedzianego przez poetę podczas wywiadu udzielonego Zbigniewowi Taraniencie: „Ja nigdy nie pisałem o czymś, czego nie widziałem” (*Za nami przepaść historii*, wyw 37). Złośliwy sceptyk zapyta: co wobec tego myśleć o istnieniu krasnoludków i aniołów, skoro o nich chętnie pisał poeta? Ale nie o to chodzi w przytoczonej wypowiedzi. Daje ona raczej pojęcie o pewnych mechanizmach funkcjonowania poetyckiej wyobraźni autora *Studium przedmiotu*. Wróćmy jednak do problemu istnienia. Próbując zbliżyć się nieco do przedstawienia tajemniczego przedmiotu, którym się zajmujemy, zdążyliśmy powiedzieć kilka słów o jego koniecznej istocie, na którą składać się mogą wymienione przez poetę w tekście właściwości. Jednakże na gruncie klasycznej metafizyki Arystotelesa, a później również Tomasza z Akwinu, uznanie istnienia jest warunkiem koniecznym umożliwiającym orzekanie o istocie przedmiotu. Sama możliwość realnego zaistnienia danego bytu świadczy o jego niesprzeczności. Akwinata, wprowadzając ostre rozróżnienie na *esse* i *essentia*, w istnieniu dostrzega czynnik powołujący wszelki byt do bycia. Istnienie jest więc największą wartością, bez niego bowiem nie możemy mówić o istocie konstytuującej przedmiot, który staje się podmiotem różnych wartości, w tym estetycznych (takich jak piękno). Możemy powiedzieć, że istnienie posiada wartość metafizyczną, która zrealizowana w przedmiocie pozwala zaistnieć wartości o charakterze

czysto aksjologicznym¹⁸⁰. Przytoczmy dla potwierdzenia słowa Władysława Stróżewskiego, który analizował relacje zachodzące pomiędzy istnieniem a wartościami.

Całe piękno [...] dzieł [sztuki] znika dlatego, że przestają być! Na nic wszystkie czynniki tworzące ich piękno, jeśli nie przysługuje im istnienie, jeśli znikają na zawsze. Żal, jaki w nas się rodzi, jest przede wszystkim żalem za istnieniem jako podstawowym warunkiem bytu wartości. Krzyk rozpaczy znajduje swój adekwatny wyraz w prostym „nie ma” [...] ¹⁸¹.

W tym świetle „przedmiot którego nie ma” jawi się jako obiekt utracony. W jaki sposób i czy na zawsze, o tym dopiero trzeba się przekonać. Rodzi się bowiem pytanie: w jaki sposób istnieje interesujący nas przedmiot, skoro przyjmujemy, że jest on nosicielem wartości? Zwróćmy uwagę, że poeta mówi w tekście najpierw o wartości estetycznej, w postaci tego zestroju jakości, które składają się na bycie najpiękniejszym, a dopiero później dodaje, że istnienie tak ukonstytuowanej całości wcale nie jest oczywiste i łatwo uchwytne.

Nasz przedmiot nie dość, że skutecznie skrywa przed światem swoją istotę, to jeszcze nie pozwala (w potocznie rozumianej rzeczywistości) się ująć w swoim istnieniu. W jaki sposób, o ile w ogóle, możliwe jest uchwycenie istnienia? Stróżewski zauważa, że dokonywać się ono może poprzez doświadczenie obecności. „Wiąże się ono raczej z przestrzenią aniżeli z czasem i to w przestrzeni spotykamy coś, co «staje» wobec nas, co jest dane. Prawdziwa obecność czegoś uwarunkowana jest jego istnieniem, i to istnieniem realnym”¹⁸². Zyskaliśmy potwierdzenie – próżno przysłoby nam szukać naszego nieobecnego przedmiotu w przestrzeni. Jednakże poznanie nawet tak specyficznego istnienia nie jest wykluczone. Autor książki *Istnienie i wartość* przyznaje, że o ile da się je osiągnąć, to „nie dokonuje się [ono] przez dyskurs, lecz na drodze szczególnej intuicji egzystencjalnej. Jej warunkiem jest doświadczenie transcendentale, zawierające w swym «przekraczaniu» innych doświadczeń moment szczególnej negatywności”¹⁸³. Czy takie doświadczenie nie towarzyszyłoby konfrontacji z tym, co „całe jest

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 473.

¹⁸⁰ Zob. W. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2004, s. 116.

¹⁸¹ Tamże.

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ Tamże, s. 93.

otwarte” (nie posiadając ściśle wyznaczonych granic, przekracza niejako samo siebie), a do tego pozostaje „widziane / ze wszystkich stron / to znaczy za ledwie / przeczute”? Radosław Sioma zwraca uwagę na element intuicyjności towarzyszący docieraniu do przedmiotu, którego nie ma¹⁸⁴. Stąd, być może, wynikają również liczne w analizach zajmującego nas tekstu zestawienia owego przedmiotu z Plotyńskim Absolutem, który przekraczając sam siebie, emanuje kolejne hipostazy.

Warto poświęcić chwilę uwagi owemu negatywnemu momentowi zawartemu w pierwszych wersach poematu, by przekroczyć go, odpowiedzieć na pytanie dotyczące sposobu istnienia interesującego nas przedmiotu. Otóż w tekście jest mowa o „przedmiocie którego nie ma”, co nie musi wcale być tożsame ze stwierdzeniem, że ów przedmiot – w mocnym sensie tego słowa – nie istnieje. Stwierdzając, że czegoś nie ma, konstatujemy zwykle brak czegoś, a więc nieobecność danego bytu w miejscu, które, jak przypuszczamy, winien czy też mógłby zajmować. Innymi słowy, brak zakłada swoistą intuicję bytu, często również wyraża życzenie jego urzeczywistnienia. Aby móc dalej rozważać problematykę związaną z negacją w *Studium przedmiotu*, przyjąć musimy założenie o występującej tam zgodności pomiędzy porządkiem orzekania a porządkiem istnienia.

Określić należy przestrzeń czy też klasę bytów, na których negacja w rozpatrywanym tekście operuje, gdyż wydaje się jasne, zważywszy na próbę pozytywnej charakterystyki nieobecnego przedmiotu, że po pierwsze nie dotyczy ona całości bytu jako kolektywnego zbioru wszystkich realnych istności, a po drugie, że jej rezultatem nie jest radykalny niebyt, tzn. nicość. Odwołajmy się do eksplikacji autora tekstu. Herbert w liście do Zdzisława Najdera (Berlin, 29.II.1969) pisze:

Co do *Studium Przedmiotu* nie czytałem uczonej dysertacji kolegi Rymkiewicza, więc nie mogę zająć stanowiska. W moim mniemaniu jest to mała historia malarstwa europejskiego (nie wiem czy termin psychologiczno-ekspresjonistyczny pasuje do tego), wydaje mi się że jasno powiedziałem tam co myślę o redukcji przedmiotu, ale wściekłość Czesława, który powiedział, że jest to utwór z ducha Mallarmé, świadczy, że jasne w zamyśle nie było jasne w wykonaniu¹⁸⁵.

¹⁸⁴ R. Sioma, dz. cyt., s. 92.

¹⁸⁵ List niepublikowany, udostępniony dzięki uprzejmości J.M. Ruszara.

Mówiąc krótko, nasza negacja operować będzie na przedmiotach znajdujących się w przestrzeni malarskiego przedstawienia. Ów brak bohater liryczny utworu (podmiot, o którym wspominaliśmy we wstępnej części szkicu) dostrzeżę w „psychologiczno-ekspresjonistycznych” obrazach malarstwa europejskiego od roku 1913 – możemy dopowiedzieć, uprzedzając nieco bieg dalszych rozważań. Herbert przeciwstawia abstrakcjonistycznym, suprematystycznym czy unistycznym obrazom z pierwszej połowy XX wieku płótna „dawnych mistrzów” z całym przedstawionym na nich zbiorowiskiem przedmiotów konkretnych, zwykłych i codziennych. Dwie klasy przeciwstawionych sobie obiektów pozwalają na wydanie porównawczego sądu wartościującego, a ponadto w ich obrębie zachodzi negacja różnicująca. Obraz dawnego mistrza oraz obraz Malewicza czy Strzemińskiego posiadają moment takżsamościowy w postaci przynależności do jednego rodzaju bytów (dzieł sztuki), natomiast różnicowanie, które się w ich obrębie dokonuje, polega na przejściu od figuratywności do porządku niefiguratywnego. W obrazie abstrakcyjnym przedmiot artystycznego *mimesis*, w rozumieniu sztuki klasycznej, zostaje zanegowany, wyrugowany z bytu. Mówiąc inaczej, pada ofiarą negacji przekreślającej.

Cóż się dzieje z tymi wszystkimi przedmiotami, które tak licznie zamieszkiwały płótna m.in. niderlandzkich mistrzów? W jaki sposób istniały wówczas, a jak, jeśli w ogóle, istnieją obecnie, po całym szeregu negujących je eksperymentów współczesnej sztuki? W obrębie malarskiego dzieła sztuki istnienie przedmiotów podlega specyficznym prawom (chodzi tu o pewną klasę, tym samym nazwa: „przedmiot / którego nie ma” nabiera charakteru nazwy ogólnej, a nie indywidualnej, odsyłającej do konkretnego desygnatu). Dla jasności rozpatrzmy rzecz na przykładzie. Dzban, który trzyma w rękach mleczarka na obrazie Vermeera, patrząc z perspektywy naiwnego realisty, jest jedynie (mniej czy bardziej wyrazistym) zestrojem barwnych plam, które coś przedstawiają. Jednakże możemy również powiedzieć, że posiada on, jako część dzieła sztuki, istnienie intencjonalne. Co prawda nie można go użyć ani do noszenia wody, ani do przechowywania czegokolwiek, ale po przejściu od jego schematycznej, ufundowanej w malowidle budowy do wypełniania „miejsc niedookreślenia”, ukaże się on nam w pełni swej przedmiotowości. Tak więc bycie percypowanym jest jednym z modusów istnienia przedmiotów. Herbert podkreśla ten fakt, relacjonując w eseju *Piero della Francesca z Barbarzyńcy w ogrodzie*

ustalenia poczynione przez Alberta w jego *Traktacie o malarstwie*. Przytoczmy ten fragment:

„To, czego nie można uchwycić wzrokiem, nie interesuje wcale malarza”. Obraz powstający w oku jest kombinacją promieni, które jak nici idą od przedmiotu do widza konstruując piramidę. Malarstwo to cięcie owej wizualnej piramidy. Wynika z tego określony łańcuch operacji, oparty na logice widzenia. A więc najpierw należy ustalić miejsce, jakie zajmuje przedmiot w przestrzeni. Dalej opisać go linearnym konturem. Potem dostrzega się szereg powierzchni przedmiotów, które trzeba ze sobą zharmonizować [...]”¹⁸⁶.

Malarstwo abstrakcyjne nie pozwala jednak zaistnieć przedmiotom konkretnym, nawet w heteronomicznej formie istnienia intencjonalnego.

Środkowe części poematu stanowią właśnie ową „małą historię malarstwa europejskiego”, będącą zapisem stopniowego rugowania przedmiotów konkretnych z przestrzeni malarskiego przedstawienia. Podmiot mówiący w tekście, pełniąc rolę dysponenta reguł narracji, decyduje się na formę specyficznej prezentacji poszczególnych szkół plastycznych XX wieku. Jest ona tym ciekawsza, że bohater liryczny zdaje się prowadzić swego rodzaju grę z przedstawicielami poszczególnych nurtów malarskich, polegającą na próbie połączenia następujących po sobie dyrektyw twórczych i w efekcie sprowadzenia ich do absurdu, czyli obrazu, który pozbawiony figuratywności, a nawet barwnych zestrojów plam farby staje się czystym blejtramek. Zabieg ten prowadzi do ciekawej zmiany perspektywy. Otóż artysta pragnący konsekwentnie wprowadzać wymienione przez podmiot mówiący w tekście reguły twórcze, nieuchronnie stałby się zarazem więźniem, jak i strażnikiem malarskiej przestrzeni obrazu, którą musiałby chronić przed napierającymi z zewnątrz elementami świata przedmiotowego. Aktem twórczym, w myśl tak przedstawionej postawy, byłoby samo powstrzymanie się od jakiegokolwiek kreacji.

Przyjrzyjmy się tym fragmentom tekstu, które uznać można za tropy prowadzące w kierunku kilku wpływowych szkół malarskich ubiegłego stulecia. Pojawiający się w drugiej części poematu czarny kwadrat zajmuje miejsce po realizujących kubistyczny postulat przedmiotach, które oglądane być miały na obrazie ze wszystkich stron zgodnie z tym, jak ślad obserwowanego kształtu, trwający przez chwilę na siatkówce oka, przechodzi płynnie w kształt następny. Otóż ów zanegowany przez

suprematyzm przedmiot, nawet w tak awangardowej jak kubistyczna formie, pełni tu dwojaką funkcję. Z jednej strony stanowi tak istotny w suprematyzmie element dodatkowy¹⁸⁷, z drugiej natomiast – współtworzy sytuację wyjściową dla pojawienia się nowych form w malarstwie. Następujący w tym miejscu w tekście Herberta fragment o męskim żalu zamkniętym w czworobok doskonale koresponduje ze słowami Kazimierza Malewicza, który tak relacjonował odczucia towarzyszące przekraczaniu świata przedmiotowego:

Kiedy w roku 1913, w pełnym [jeszcze] wahań dążeniu do uwolnienia malarstwa od balastu przedmiotowości, uciekłem się do formy kwadratu i wystawiłem obraz nieprzedstawiający niczego poza czarnym kwadratem na białym tle, krytyka, a z nią publiczność, zaszczołała: „Przypadło wszystko, co kochaliśmy. Znaleźliśmy się na pustyni... Przed nami czarny kwadrat na białym tle!”. [...] Także mnie przepełniała jakaś obawa, wręcz strach, kiedy trzeba było opuścić „świat pragnień i przedstawić”, w którym żyłem i tworzyłem i w którego prawdziwość wierzyłem”¹⁸⁸.

Tak więc części druga i trzecia przynoszą relację z procesu zanegowania najpierw przedmiotu kubistycznego, a później również i czarnego kwadratu, który miał symbolizować supremację czystego wrażenia. Co więcej, zdaje się, że konieczność zredukowania czarnego czworoboku do białej przestrzeni, która w metaforze Herberta przybiera kształt „skrzydła zamieci krążącego nad czarnym kwadratem”, immanentnie wpisuje się w prawa rządzące suprematyzmem. Chcąc pogodzić „prawo ekonomii” z „prawem największego rozwoju dynamizmu” – zdaniem Władysława Strzemińskiego – suprematysty byli zmuszeni do uczynienia ostatniego kroku na drodze rozwoju kierunku i musieli przejść do tworzenia suprematyzmu białego, a więc białego kwadratu na tle o takim samym kolorze¹⁸⁹.

Zaistniała sytuacja zyskuje swoje rozwinięcie w czwartej części omawianego tekstu. Po transgresji świata przedmiotowego oraz

¹⁸⁷ „Wierzymy, że obowiązuje nas określona normalność i wszystko, co poza nią wykracza, zostaje zatem usunięte jako «przypadek losowy», odbiegający od porządku (normy). Ten oto wyeliminowany element nazywam elementem dodatkowym; to on właśnie wytwarza nowe formy, rozwijając dotąd obowiązujące albo je całkowicie zmieniając” (K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 12).

¹⁸⁸ Tamże, s. 66.

¹⁸⁹ W. Strzemiński, *B = 2*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. 12.

¹⁸⁶ Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964, s. 233.

towarzyszących jej odczuć znajdujących wyraz w przedstawieniach supremacji czystego wrażenia, znaleźliśmy się w obliczu pustej przestrzeni, którą podmiot mówiący nazywa „przedświatem”. Jak się zdaje, w ten sposób osiągnięty został jeden z podstawowych postulatów unizmu. Dla Strzemińskiego „obraz jest światem czworokątnym, płaskim, samowystarczalnym w swoich granicach, izolowanym od wszystkiego, co dzieje się poza jego ramami”¹⁹⁰. Ów malarski „przedświat” jest jednak podatny na akty artystycznej kreacji; „możesz tam wejść / krzyknąć / pion – poziom” (*Studium przedmiotu*, s. 283). Ten typ twórczości, znajdujący swój wyraz w różnego rodzaju formach geometrycznych, doskonale służy postulowanemu przez unistów zespoleniu formy z płaszczyzną płótna, gdyż zdaniem Strzemińskiego ta pierwsza „powinna wyrastać z obrazu”¹⁹¹. Jednakże podmiot mówiący w tekście Herberta nie pozwala na ten dopełniający organiczność obrazu akt lakonicznym stwierdzeniem: „możemy na tym poprzestać / i tak już stworzyłeś świat” (*Studium przedmiotu*, s. 283). Czy nie będzie to jednak świat nieprzedstawiony i nieprzedstawiający zarazem? Taki stan rzeczy byłby trudny do zaakceptowania, chociażby ze względu na ewentualne konsekwencje, które możemy wyprowadzić z jednego spośród założeń unizmu. Zdaniem jego przedstawicieli człowiek doświadczający bogactwa zjawisk wzrokowych, których zbiór nazwany został zawartością bądź świadomością wzrokową, dokonuje ich transpozycji na formy plastyczne panujące w danym okresie sztuki¹⁹². Tym samym, konsekwentne redukcjonowanie przedstawienia malarskiego, aż do ekstremum wyznaczonego przez osiągnięcie białej przestrzeni ograniczonej ramami, w najmniejszym stopniu nie rozszerza skali zawartości wzrokowej u odbiorcy. Tymczasem „każdorazowa forma plastyczna, panująca w danym okresie sztuki, zależy od nowo zdobytych elementów zawartości wzrokowej”¹⁹³. Jaką alternatywę możemy przedstawić dla tak jawiącego się nam świata bezprzedmiotowego? Otóż możemy ten rodzaj malarstwa, to stadium rozwoju sztuki, uznać za swego rodzaju granicę, której przekroczenie

¹⁹⁰ Cyt. za: G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego* [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. XXII.

¹⁹¹ W. Strzemiński, dz. cyt., s. II.

¹⁹² G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, dz. cyt. s. XI.

¹⁹³ Tamże, s. XXXVIII.

możliwe jest tylko na zasadzie buntu i negacji. W przeciwnym wypadku poszerzanie rubieży takiego świata donikąd nas nie zaprowadzi. Kluczowa w tym kontekście wydaje się poruszona już wcześniej kwestia dostrzeżenia i wyartykułowania braku figuratywności we współczesnym malarstwie, gdyż nie musi on odgrywać jedynie negatywnej roli.

Brak, obok materii i formy, był już przez Arystotelesa (*De generatione et corruptione*) wymieniany jako jeden z niezbędnych elementów procesu powstawania. To właśnie świadomość, że czegoś nie ma, mimo że być by mogło lub powinno, jest jednym z czynników wpływających na przebieg procesu twórczego. Stojąc u jego początku, dysponujemy całym spektrum wyboru możliwych dróg, jednakże wraz z kolejnymi decyzjami przybywa determinant ograniczających proces powstawania nowych dzieł. Tak też się stało w przypadku opisanych w *Studium przedmiotu* przemian współczesnego malarstwa. Odejście od figuratywności wraz z całym zespołem negowanych stopniowo komponentów przestrzeni malarskiego przedstawienia doprowadziło nieuchronnie do stanu rzeczy opisanego w czwartej i piątej części rozważanego przez nas utworu. Przy tym każda z kolejnych negacji, pojawiających się w porządku historycznym i dotyczących form oraz technik malarskich, konstytuuje sytuację wyjściową dla kolejnych przemian. W pewnym momencie jednak rodzi się zasadnicza wątpliwość, o której Władysław Stróżewski w *Dialektyce twórczości* pisze następująco:

Jeśli wiadomo, że jakieś „nie”, dzięki któremu ujawni się „nic” stanowiące w ogóle możliwość nowego wypełnienia, jest warunkiem niezbędnym zaczerpienia się procesu twórczego, to nieuchronnie dojść musi do postawienia pytania, gdzie leżą ostateczne granice tej negacji, a więc: co nie tylko trzeba, ale i można zanegować?¹⁹⁴

Zdaje się, że w tekście Herberta pada odpowiedź i wyznaczona zostaje granica. Otóż zanegowanie któregoś z elementów sytuacji wyjściowej jest zabiegiem koniecznym, gdyż umożliwia proces twórczy, jednakże musi iść ono w parze z powstaniem czegoś nowego, co byłoby nośnikiem wartości¹⁹⁵. W przeciwnym razie negacja taka będzie miała czysto destruktywny charakter.

Wobec tego, co zostało powiedziane, jakie wyjście pozostaje osobie, która – podobnie jak Herbert – opowiada się stanowczo po stronie

¹⁹⁴ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007, s. 183.

¹⁹⁵ Zob. tamże, s. 186–187.

konkretności, a przeciw abstrakcji i na dodatek świadoma jest, że „[...] tylko pełna akceptacja zmysłowego świata może doprowadzić do poznania istoty” (ZHCM 27)? Zdaje się, że sugerowane rozwiązanie jest jedno. Trzeba ocalić przedmiot. Zdeponować go, nie pozwolić, by całkowicie i na trwałe został wyrzucony z porządku istnienia. W przeciwnym wypadku nikt nie dostrzegłby nawet powstałego braku, a co dopiero możliwości dotarcia do jego istoty. Gdzie znajdziemy jednak odpowiednie miejsce, w którym ów „piękny nieobecny”, nasz utracony przedmiot mógłby czekać, aż zostanie przywrócony realnemu istnieniu? Musi to być przestrzeń, w której „włosy / wszystkich jego linii / łączą się / w jeden strumień światła” (*Studium przedmiotu*, sP 281), w której następuje widzenie z wszystkich stron, a na dodatek taka, która chronić będzie ów cenny przedmiot i nie pozwoli odebrać go nam ani ślepotcie, ani nawet śmierci. Być może **toposem** tym jest dno wewnętrzznego oka, w końcu z jego marzeń w ostatniej części poematu triumfalnie wyprowadzony zostaje przedmiot. Gdzie, jeśli nie wewnątrz oka, zbiegają się promienie światła, tworząc jeden strumień dający obraz? Tam również, jak się wydaje, możliwe jest widzenie ze wszystkich stron, gdyż intencjonalny był jawi się tam cały otwarty dla ujmującej go naoczności. Na dnie oka również – jak przyzna Herbert w innym wierszu – jest miejsce dla „czułości do kamieni do ptaków i ludzi” (*Czułość*, EB 699). Dopowiedzmy jednak, że ta specyficzna przestrzeń nie jest jedynie azylem dla wyrugowanych ze współczesnego malarstwa artefaktów. Wewnętrzne oko nie dopuszcza do swego wnętrza – jak to ujął w swojej analizie Jacek Łukasiewicz – elementów „jarmarcznego świata”. Wszelkie kojarzące się ze sztuką barokową atrybuty, takie jak: aniołowie, królowie, trębacze, „niechlujne zielone włosy” drzew, a nawet wieloryb (na marginesie dodajmy, że ten ostatni doczekał się swego portretu pędzla Tintoretta: *Jonasz opuszczający brzuch wieloryba*, 1566–1578, Scuola Grande di San Rocco, Wenecja), pozostają skazane na zepchnięcie w malarski niebyt pod naporem huraganu abstrakcji. Może jednak bohaterowi lirycznemu wiersza o to chodziło? Jeżeli przyjmiemy, idąc za wskazówkami Herberta, których doszukać się możemy w jego korespondencji z Miłoszem, że *Studium przedmiotu* „opisuje przygodę umysłu szukającego czystości przez zaprzeczenie” (ZHCM 27), to efekt ten został osiągnięty. Suprematyzm, neoplastycyzm czy unizm dzięki swym wykładanym nieraz z iście matematyczną precyzją teoriom skutecznie spuryfikowały przestrzeń malarskich przedstawień, pozbawiając ją obecności przedmiotów,

zarówno tych zwykłych, codziennych, jak i tych przywodzących na myśl „[...] barokowe niebo / całe w bąblach aniołów” (*Mona Liza*, sP 253). Jednakże te pierwsze, w przeciwieństwie do wymienionych w drugiej kolejności, wkrótce powrócą w obszar sztuki współczesnej w postaci lawiny *ready mades* i *objects trouvés*, a co ciekawsze, dokona się to na prawach przysługujących dialektyce twórczości, które rządzą również opisanymi przez poetę w środkowych częściach poematu przemianami zachodzącymi w malarstwie. Wobec tych ostatnich *Studium przedmiotu* zdaje się wymownie świadczyć o tym, że doświadczenie braku może stać się dostateczną racją dla wiary w możliwość bycia inaczej. Zarówno ostatnia część utworu, jak i opublikowany przez Herberta w „Twórczości” w 1958 roku (po II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) tekst zdają się to potwierdzać¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Oto wymowny fragment: „Julian Przyboś we wspaniałym artykule, zastanawiając się nad pytaniem, «jak wyjść z abstrakcjonizmu, żeby wrócić do obrazu i malarstwa», dostrzega dwie aktualne i cenne propozycje: «reintegracja przedmiotu», ogłoszona przez Henryka Berlewskiego [...], oraz podjęcie spuścizny malarskiej Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza z ostatniego okresu jego twórczości (malarstwo powidoków)” (*Po wystawie nowoczesnych*, WG 234).

„Nowe piękno” Tadeusza Różewicza¹

Groza końca rzuca jaskrawe światło na oszustwo początku².

T. Adorno, *Minima moralia...*

To, co miało przybrać postać pełni, zyskującego samowiedzę powracającego do siebie po długiej wędrówce Ducha, być triumfalnym „wyściem człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy”³, stało się za sprawą tragicznych doświadczeń historycznych dyskusyjnym, niedokończonym projektem. Z jego „optymizmu – jak przyznaje Habermas – w XX wieku niewiele się zachowało”⁴. A to, co przetrwało, jest właśnie *resultare* – odpryskiem, który rzuca współczesnemu człowiekowi wyzwanie zmierzenia się z „pustką bycia”. Otwiera przed nim doświadczenie graniczne w postaci rany, śladu czy skazy, wraz z towarzyszącą im pamięcią o utraconej całości, której echo po-brzmiewa m.in. w zasadniczym dla filozofii przednowożytniej pytaniu o świat i jego strukturę, stanowiące przedmiot prawdziwego poznania.

W poetyckim idiomie Różewicza sytuacji tej odpowiada obraz, w którym ograniczony do sfery cielesności (*Przystosowanie*, CZR, PI 103), będący więzką zwierzęcych, fizjologicznych popędów (*Ciało [To ślepe zwierzę nie chce...]*, F, PI 80; *Nowy człowiek*, RZK, PI 133), pozbawiony

¹ Poniższy rozdział stanowi zmienioną wersję artykułu: *Poezja Tadeusza Różewicza i dyskurs estetyczny późnej nowoczesności...*, który ukazał się w książce: *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.

² T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z pobaratanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 272.

³ I. Kant, *Co to jest oświecenie*, dz. cyt., s. 53.

⁴ „Ale problem pozostał, i nadal trwa spór, czy należy trzymać się intencji oświecenia, choćby rozmytych, czy też zrezygnować z projektu nowoczesności...” (J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 35).

duszy człowiek (*Duszy czka*, D, PIII 131) żyje w świecie bez Boga (*bez*, P, PIII 253; *** [*Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*], P, PIII 277). Czy można się jednak dziwić, skoro jak napisze poeta w wierszu *Płytko prędzej* (RZK, PII 151):

dusze zostały widocznie rozebrane
przez poprzednie pokolenia
i teraz trzeba żyć
jak kto może
płytko
prędzej

„Tam nasz początek” – chciałoby się powtórzyć znaną formułę Miłosa. Jednakże nie o genezę ani nawet ewaluację zaistniałej sytuacji chodzi przede wszystkim. Istotniejsze wydaje się pytanie o możliwość, sens i prakseologiczny wymiar egzystowania w tak zdiagnozowanej rzeczywistości, aby nie było ono jedynie płytkim i pośpiesznym oglądaniem rzeczywistości „przez brudną szybę / w poczekalni” (***) [*rzeczywistość...*], RE, PIII 73).

Różewicz nie daje wiary **mitowi estetyczności**, nie podziela optymizmu i zaufania wiązanych z estetyką⁵ – dla precyzji dodajmy: estetyką klasyczną – jej narzędziami oraz przestrzenią oddziaływania. Zdaniem poety nie może ona doprowadzić do „metafizyki nowego typu”, a jeśli już, to nie będzie to „metafizyka” w mocnym, tradycyjnym sensie tego słowa, a więc – jak chce Iwona Lorenc – metafizyka związana z mową (czyli deponująca więź z logosem i umożliwiającą dzięki swej relacyjnej strukturze ujawnienie związku pomiędzy mówiącym a bytem, o którym mowa⁶). Bliżej jej będzie do Heideggerowskiej **gadaniny** (*Gerede*), która stanowi pozbawioną gruntu, odrywającą mowę od rzetelnego rozumienia możliwość „rozumienia wszystkiego bez uprzedniego przyswojenia

5 Tadeusz Kłak twierdzi, że Różewicz, odrzucając „prymat estetyki nad etyką, pragnął poprzez swoje pisarskie działania odbudować moralność i tworzyć nowy świat od podstaw. Piękne zostało zastąpione tym, co prawdziwe, zwykły konkret, dotykalny przedmiot, realna sytuacja weszły w miejsce rzeczywistości idealnej. «Poezja umarła w Oświęcimiu» – powtarzał Różewicz po wielekroć. W tej sytuacji sprawa piękna musiała zejść na daleki plan, a zresztą ono samo zostało – jak cały świat – dotknięte rozkładem i śmiercią” (T. Kłak, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999, s. 184).

6 Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 45–49.

sobie sprawy”⁷. Będzie mową, która utraciła swą relację do przedmiotu⁸ i zatrzymała się na poziomie przeciętności oraz obiegowych opinii⁹. Różewicz przedstawia to sugestywnie jako figurę zagadywania pustki rzeczywistości. Mówienie, które w poemacie *Non-stop-show* (TT, PII 413) przybiera symptomatyczną postać:

mówię jeszcze mówię ciągle
pamiętam że coś powinno się łączyć
z czymś
wyrażać coś
lecz nie wiem w jakim celu

stanowi jedynie pozorną i rozpaczliwą próbę wypełnienia tego, co kiedyś leżało u podstaw, stanowiło rdzeń myślenia o bycie i świecie, czyli transcendentaliów (w tym piękna oraz prawdy), a obecnie sprowadzone zostało do opisanego w wersach zamykających *Poemat otwarty* (PO, PII 19) pustego miejsca, o którym można albo milczeć, albo starać się je objąć narracją apofatyczną.

Poruszamy się
poruszamy się prędzej
śpieszymy
coraz szybciej
i szybciej
krążymy
dokoła
lecz nie ma środka

Różewiczowskie „potyczki” z estetyką i jej tradycyjnymi kategoriami sięgają połowy lat 40. ubiegłego stulecia. Retrospektywnie pisze o nich poeta w tekstach zamieszczonych w zbiorze *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* oraz wspomina w rozmowie z Kazimierzem Braunem, której

7 Tamże, s. 239.

8 „Komunikat nie «podziela» pierwotnego odniesienia bycia do omawianego bytu, to raczej wspólne bycie porusza się wśród wspólnego mówienia ze sobą i wśród zatroskania o to, co obgadywane. Zależy mu na tym, by gadano” (tamże).

9 „Nie tyle rozumie się omawiany byt, ile raczej słucha się już tylko czegoś obgadane jako takiego. To coś jest rozumiane, «o czym» – tylko w przybliżeniu, powierzchownie; uważa się **to samo**, gdyż to, co powiedziane, rozumie się wspólnie na łonie **tej samej** przeciętności” (tamże, s. 238). W kontekście twórczości Różewicza nie bez znaczenia jest fakt, że **gadaninie** Heidegger przeciwstawia milczenie.

zapis przynosi wydana w końcu lat osiemdziesiątych książka *Języki teatru*. Odnosi się poeta do wczesnego (krakowskiego) okresu swojej twórczości, gdy w tekście *Do źródeł* pisze:

W tamtym okresie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla sztuk „pięknych”, dla muzyki, literatury i poezji – w drugim nieufność do wszystkich sztuk. Polem, na którym toczyła się walka między tymi osobami, była moja praktyka poetycka. Byłem pełen nabożnego podziwu dla dzieł sztuki (przeżycie estetyczne wstąpiło na miejsce przeżycia religijnego), ale równocześnie rosła we mnie pogarda dla wszelkich wartości „estetycznych”. Czułem, że coś skończyło się na zawsze dla mnie i dla ludzkości. Coś, czego nie uchroniła ani religia, ani nauka, ani sztuka... (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 143–144).

Co ciekawe, mówi to absolwent historii sztuki, który wybrał ten kierunek – jak sam przyznaje – nie ze względu na głód piękna i doznań duchowych, lecz z pobudek etycznych, „[...] żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 143).

Chodziło o próbę przywrócenia ciągłości, o sięgnięcie ponad kataklizmem wojny i zyskanie dostępu do tych wartości, które zepchnięte zostały w „prehistorię” i niczym wykopaliska z mozołem wydobyte być muszą na powierzchnię rzeczywistości. Jak sobie jednak szybko zdał sprawę, projekt ten był jedną z wielu nowoczesnych utopii. Dawna sztuka i pojęcia klasycznej estetyki straciły swą adekwatność względem zjawisk nowoczesnego, powojennego świata. Konieczne według Różewicza okazało się więc nie tylko odnalezienie „nauczyciela i mistrza” (*Ocalony*, N1E, P1 21) czy nauka mówienia od początku (*Wyznanie*, PP, P1 243), lecz stworzenie nowego języka, gdyż „to, co jest «niewypowiedziane», domaga się właśnie nowego języka (nie tylko języka poezji, ale języka plastycznego, czy też «języka» muzyki)... podobnie pisanie o sztuce wymaga od krytyków sztuki nowego języka...” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 391). Co dla nas istotne, tej postulowanej przez poetę rewizji poddany miał zostać również język estetyki. To właśnie w jej ramach, w cytowanym już tekście *Do źródeł* poeta powie:

Odwracalem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości – myślałem – może być tylko etyka. Ale i jedno, i drugie źródło wyschło: „umyły w nich ręce morderca”.

Próbowałem więc odbudować to, co mi się wydawało dla życia i dla życia poezji najważniejsze. Etykę (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 144).

Po tym Różewicz uczyni znamienne dopowiedzenie: „Źródła metafizyczne, które karmiły poezję od jej początków, przestały bić dla mnie. Źródła estetyczne również wyschły” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 149).

Odwroćcie, o którym pisze Różewicz, rozpatrywać się daje – co się też zwykło czynić – jako gest deklarujący zwrot etyczny, można jednak widzieć w nim coś więcej. A mianowicie nie deklarację zanegowania i porzucenia estetyki jako takiej, ale bardziej subtelne przejście od estetyki klasycznej do tego, co z niej w drugiej połowie wieku XX pozostało, czy może lepiej: do postaci, w jakiej odrodziła się jako już nieautonomiczna, silnie związana z pulsem nowoczesności i pozwalająca na stawianie jej diagnoz, czyli do *minima aesthetica*.

Zaproponowane powyżej rozumienie przez Różewicza estetyki znajduje swe ugruntowanie również w wypowiedziach poety dotyczących kategorii piękna i przeżycia estetycznego/artystycznego. Wspominając swoją recepcję przeczytanego w 1945 roku w archiwalnym numerze „Przeglądu Współczesnego” artykułu Władysława Tatarkiewicza *Sztuka i poezja*, autor *Płaskorzeźby* odnotowuje:

W tym czasie, a więc w roku 1945, w kilka miesięcy od zakończenia drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej, takie określenia, jak „przeżycie estetyczne”, „przeżycie artystyczne”, wydały mi się i śmieszne, i podejrzanе. [...] Do dnia dzisiejszego tzw. przeżycie estetyczne ciągle wydaje mi się śmieszne, choć już nie godne pogardy. To przekonanie o śmierci dawnego „przeżycia estetycznego” leży ciągle u podstaw mojej praktyki pisarskiej (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 145–146).

A w opublikowanym w 1959 roku *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* przyznaje z całą mocą: „Nic mnie nie obchodzą wartości estetyczne. [...] Z tego wszystkiego nagle ma się krystalizować „czyste piękno” i „poezja” itp., itd. Płakać się chce” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 284–285). Po wojnie był w nim przecież, jak powie, „zakaz pisania pięknych poezji” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 284), a tych twórców, którzy reglamentacji na piękno nie nałożyli, określał jako „maszynki do produkowania «piękna»”, skłonne „[...] całe życie paprać się w tym «pięknie», doić to piękno, karmić ludzi tymi odchodami natchnienia i wyobraźni” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 283).

Pod koniec lat osiemdziesiątych będzie się jednak Różewicz z tego „wypędzania «piękna»” (JT 109) tłumaczył i doprecyzuje jego kontekst oraz znaczenie. Poruszy więc zarówno kwestię polemiki z Julianem Przybosiem dotyczącej tego, co estetyczne i anestetyczne, oraz powojennej sytuacji egzystencjalnej, „która w jakiś sposób zmieniła kanony estetyki i piękna. Przeniosła je na problemy etyki i prawdy” (JT 105).

Niemniej istotna dla omawianej kwestii pozostaje problematyka relacji między sztuką a *sacrum*, które, jak się zdaje, dla Różewicza jest specyficzną przestrzenią mistycznej tajemnicy, będącą sferą przejawiania się absolutu¹⁰. O ile do czasów renesansu – jak widzi to autor *Niepokoju – sacrum* i piękno wzajemnie sobie towarzyszyły, przenikały się czy wreszcie stawały nieodróżnialne, o tyle później piękno zyskało przestrzeń autonomii i to, co święte, oraz to, co piękne, nie musiało już ze sobą harmonizować, a nawet mogło podążać odrębnymi drogami. Mówiąc krótko, od strony teoretycznej nazwalibyśmy ten proces stopniowym autonomizowaniem się tej części sfery zjawiskowej, której badaniem zajmować się miała, rodząca się jako odrębna dyscyplina, estetyka *explicite*. Momentem zwrotnym tej drogi okazały się doświadczenia awangard, które w zderzeniu z pozostałościami „starych estetyk” doprowadziły, jak mówi poeta, do męczarni sztuki opuszczanej przez *sacrum*, a także zapoczątkowały proces jej destrukcji i ubożenia, przejawiającego się w konsumowaniu, przetwarzaniu oraz redefiniowaniu przez sztukę jej historycznych wytworów (zob. JT 105–106). „Z tego nie mogło powstać nowe piękno. Godne. Nie mogło zająć miejsca dawnego piękna” (JT 106) – zadeklaruje Różewicz. Pojawiła się zatem potrzeba nowego piękna oraz nowego *sacrum*¹¹: „[...] uważałem, że kończyła się epoka piękna bez *sacrum*. Poezja bez *sacrum* stawała się igraszką i karykaturą”¹². Cóż jednak począć, gdy mamy według poety do czynienia z „wygaśnięciem absolutu”, przynajmniej w znanej nam dotychczas postaci?

¹⁰ Zob. fragment z *Kartek wydartych z dziennika* zatytułowany: *W okolicach sacrum (Przygotowanie do wieczoru autorskiego, PR111 388–392)*.

¹¹ Przybiera ono – jak twierdzi Zofia Zarębianka – w twórczości Różewicza do lat dziewięćdziesiątych postać „*sacrum* zaprzeczonego [...] – zaprzeczenia paradygmatu chrześcijańskiego *credo*” (Z. Zarębianka, *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s.175).

¹² Tamże.

Wydaje się, że nakreślona przez Różewicza diagnoza otwiera drogę nowej estetyce, dla której szukać można różnych określeń – *minima aesthetica* (I. Lorenc), „estetyka poza estetyką” (W. Welsch), *parva esthetica* (M. Maffesoli), „estetyka heterotopiczna” (G. Vattimo) – jednakże bez wątplenia będzie to już estetyka zdezaautonomizowana: obszar jej badawczej eksploracji nieustannie przenikać się będzie z właściwą doświadczeniu codzienności przestrzenią społeczną, polityczną czy etyczną. Nie wesprze się ona również na niewzruszonym kategoriałnym szkieletcie zbudowanym m.in. z klasycznych pojęć piękna, harmonii i smaku. Jak pisze Iwona Lorenc, jest to estetyka, która zyskawszy immunologiczną odporność na działanie *mitu estetyczności*, „rezygnuje z [...] roszczeń do roli zastępczego środka uniwersalizującego rozum, który swą niewystarczalność kompensuje ucieczką w to, co się wymyka jego własnym regułom”¹³, a w zamian skupia się na tym, „co faktyczne, zjawiskowe, fragmentaryczne, przemijające, kontyngentne, wewnętrznie nietożsame...”¹⁴. Tak więc autor *Czerwonej rękawiczki* już wiele dekad temu wyrażał intuicję, dla których cytowani współcześni badacze znaleźli nośne, dyskursywne kategorie. Opisywane przez Różewicza (podejmowane np. przez Witkacego) próby przywrócenia dawnego, religijnego *sacrum* – dawniej metafizyki (zob. JT 112) – łączą się ściśle z osłabieniem oddziaływania autonomizmu estetycznego, który wyczerpuje się wraz z wygasaniem metafizycznych interpretacji świata¹⁵. Powrót do przeszłości, do utraconych metafizycznych korzeni możliwy jest jednak jeszcze na poziomie krytycznym. W tym obszarze pracuje Heideggerowskie, a doskonale wykorzystane i rozpowszechnione przez Vattima (u nas przez I. Lorenc i A. Zawadzkiego), pojęcie *Verwindung*, które opisuje

traktowanie dziedzictwa metafizycznego jako czegoś z jednej strony już nam obcego, pozostającego poza nami [...], z drugiej jednak strony – jako czegoś bliskiego, czegoś, w czym wciąż, chcąc nie chcąc, tkwimy i do czego przynależymy, choćby dlatego, że niczym innym nie dysponujemy¹⁶.

¹³ I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, dz. cyt., s. 9–10.

¹⁴ Tamże, s. 10.

¹⁵ Zob. tamże, s.19.

¹⁶ A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 99.

Pełni ono zatem funkcję terapeutyczną, pozwala pogodzić się współczesnemu człowiekowi z niemożnością pełnego powrotu do dawnych struktur metafizycznych. Przeboleństwo dokonuje się w momencie uświadomienia, że to, do czego tęsknimy, zyskało już swe historyczne spełnienie, a obecnie domaga się od nas nowej postawy – skonfrontowania się z tym, co utracone, ale już z odmiennym nastawieniem. Różewicz w tym właśnie kontekście może mówić o wysychaniu metafizycznych i estetycznych źródeł oraz aktualizować topos śmierci sztuki/poezji, omawiany wielokrotnie przez filozofów takich jak Hegel, Vattimo czy Danto. Tu również warto szukać genezy specyficznego nihilizmu¹⁷ poety, z którego zdefiniowaniem od lat zmagają się badacze. W odpowiedzi na niedające się przewyciężyć: utratę metafizycznego podłoża i niemożność zadomowienia się w świecie otwiera poeta przed czytelnikiem drogę *Verwindung*, która łączy się z postawą nihilistyczną. Nihilizm ów – według autorki *Minima aesthetica* – „jest tym, co należy przepracować, przemyśleć i zaakceptować. [...] to nie tylko postawa egzystencjalna i stanowisko filozoficzne, to postawa późno nowoczesnej kultury”¹⁸.

Estetyka późnej nowoczesności redefiniuje związek sztuki i życia – lub szerzej – sztuki i rzeczywistości. Idee uzyskania harmonijnej całości za sprawą doświadczenia sztuki (znoszącej sprzeczności i umacniającej pojednanie człowieka ze światem) wchodzi w XX wiek w fazę kryzysu i traci swą nośność. Osmotyczne przenikanie się obszarów estetyczności i rzeczywistości sprawia, że wytwory sztuki, które wcześniej deponowane były w muzeach niczym cenne zwierciadła cywilizacji, przemawiające na rzecz jej wielkości w referencyjnym akcie naśladowania, stały się częścią codzienności, przybierając postać wydarzeniowości – również za sprawą nowych mediów – ogólnie dostępnej i rozgrywającej się *hic et nunc*. Tak jak u Różewicza

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

(*** [*poezja nie zawsze...*], P, PIII 255)

¹⁷ „[...] jestem na swój sposób nihilistą. [...] Ja uważam, że nihilistą jest człowiek, którego wiara w tak zwaną «ludzkość» jest bardzo wątpliwa lub żadna. A ja jestem takim nihilistą, który mimo to pracuje i jest aktywnym członkiem społeczeństwa” (JT III).

¹⁸ I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, dz. cyt., s. 62.

poezja w formie wiersza
to ocean w szklance wody
babka z piasku na Saharze
postawiona przez Dziecko

(*Woda w garnuszku, Niagara i autoironia*, ZF, PIII 383)

tak współczesna sztuka nie zawsze konkretyzuje się w postaci materialnego artefaktu. Postawa taka sprzyja zwróceniu baczniejszej uwagi na to, co określić można, powołując się na polskie tłumaczenie tytułu rozprawy Martina Seela, „obecnością fenomenalną”¹⁹, a więc również tego, co w doznawanej przez podmiot rzeczywistości przygodne, chwilowe, relacyjne, pozbawione trwałego substratu dla swych cech. Tak pojmowana estetyka w obręb swej refleksji włącza również związaną z *poiesis* przestrzeń ludzkich działań i zachowań.

Doświadczenie estetyczne nie jest już, jak postrzegał je w latach 40. i 50. poeta, sprowadzalne jedynie do kontemplacyjnego przeżywania piękna, lecz sytuuje się raczej na przecięciu wielu różnorodnych (w tym społecznych, politycznych, etycznych czy komunikacyjnych) doświadczeń współczesnego człowieka. Vattimo nazywa ten proces „eksplozją” estetyki poza instytucjonalne granice wyznaczone jej przez tradycję²⁰. Wobec tego status dzieła sztuki oraz artysty staje się wielce dyskusyjny i zmienny, często wiąże się on z podważaniem i negowaniem własnej pozycji w świecie sztuki. Różewicz w początkach lat 60. pisał o tym w tomie *Nic w płaszczu Prospera*.

Niewątpliwie, na co wskazują przywołane cytaty, autor *szarej strefy* rozprawia się z emfatycznym słownikiem pojęciowym, który estetyka odziedziczyła po metafizycznej tradycji. Równocześnie doskonale wyczuwa „klimat estetyczny” (M. Maffesoli) nowoczesności wraz z nieodzownymi odniesieniami do przestrzeni i sfer oddziaływania mediów, wspólnot, zwyczajów, które obecnie kształtują nowe formy estetyczne. I właśnie – jak chce francuski filozof – owa „wspólna wrażliwość wynikająca z formy estetycznej buduje związek etyczny”²¹. W przedstawianym przez Różewicza, pozbawionym stałych punktów

¹⁹ Zob. M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.

²⁰ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 45.

²¹ M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2008, s. 46.

odniesienia świecie, gdzie kondycję ludzką reprezentuje figura nieustannego spadania wśród heteronomicznych kodeksów postępowania, sfera konwenansu, habitusu – to, co łączy się z powszechnością ocen czy odczuć – coraz częściej zastępuje dawne, niezmiennie „tablice wartości”, o które upominali się niektórzy filozofowie. Wydaje się to logicznym – czy nieuniknionym, to już inne pytanie – następstwem faktu, że „pępowina, która łączyła poezję z metafizyką, została przecięta. Teraz poezja musiała znaleźć inne źródło życia, inne środowisko dla rozwoju. Środowisko czysto ludzkie. Tu i teraz” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 149).

Czyżby więc poeta pozostawiał swoich czytelników samych sobie, spadających bezwładnie w pustkę wśród konkurujących ze sobą prawd i wartości? Czy dane im na pociechę fałszywie migoczące *sacrum* nowej sztuki, urzeczywistniane przez Apollina,

który pokraczny garbaty
kulawy ślepy
przemykał w stronę
XXI wieku
zatrzymał się nad koszem
śmieci i odpadków
wyciągnął zdechłą metaforę
przyprawił ją pięknem
i zaczął polykać

(*Woda w garnuszkach, Niagara i autoironia*, ZF, P111 384–385)

– wystarczy? Co pozostanie po odejściu z tego świata bogów i poetów²²? W poszukiwaniu odpowiedzi na te, padające w perspektywie końca, pytania warto przywołać uwagi Różewicza zawarte w dwóch wierszach pochodzących z tomu *Płaskorzeźba* oraz zapisane w późnym poemacie *Credo*, który znalazł się w ostatnim zbiorze *Kup kota w worku*. Utwory te wskazują interesującą intertekstualność.

Pierwszy z nich (***) [„*Einst hab ich die Muse gefragt...*”], P, P111 262) rozpoczyna się od przywołania w oryginalnym brzmieniu początkowych słów utworu Hölderlina (*Raz Muzę pytałem*), które w przekładzie Andrzeja Lama brzmią:

²² „bogowie opuścili świat / pozostawili na nim poetów / [...] // po odejściu bogów / odchodzą poeci” („*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, P, P111 270, 272).

Raz Muzę pytałem, zaś ona
Odpowiedź mi dała:
W końcu to znajdziesz²³.

Po czym Różewicz dopowiada:

lecz ten co przyszedł po Końcu
nie otrzymał odpowiedzi

co z kolei nie zdumiewa, gdyż z nieprzywołanego już, dalszego fragmentu tekstu Hölderlina dowiedzieć się możemy, że:

Żaden śmiertelnik tego nie pojmie.
O rzeczach najwyższych chcę milczeć.
[...]
Początek zwodzi
I koniec²⁴.

Skojarzenia z leżącym u zarania refleksyjnego myślenia poematem Parmenidesa nie są tu bezpodstawne, przy czym grecki filozof, indagujący boginię, która wskazuje mu dwie ścieżki (prawdy/Dnia oraz mniemania/Nocy), mówi z perspektywy początku drogi i dopiero ma doznać objawienia – poznać naturę rzeczy. W cytowanym wierszu Różewicza natomiast poeta, który nie uzyskał od Muzy odpowiedzi, mówi z perspektywy końca – informuje o nieudanej próbie odnalezienia drzewa wiadomości, by w ostateczności przyznać:

zostawiłem przed sobą ślady stóp
i odszedłem w krainę bez światła

Aleksandra Ubertowska – kierując się sugestią Heideggera – dostrzeżę w tych zostawionych przed sobą przez bohatera wiersza śladach „tropy zbiegłych bogów [...], transpozycję Heideggerowskiego motywu nieobecności *sacrum*, braku porządku metafizycznego, z którego zdają relację «poeci czasu marnego»²⁵. Jednakże Hölderlinowska Muza mimo swego milczenia pozostawia pewną wskazówkę, a mianowicie przeświadczenie o zwodniczości zarówno początku, jak i końca – wobec czego poeta nie może ustać w swych poszukiwaniach i uznać, że dotarł już do kresu.

²³ F. Hölderlin, *Nocny wędrowiec. Poezje*, przeł. A. Lam, Warszawa 2002, s. 188.

²⁴ Tamże.

²⁵ A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001, s. 64.

I właśnie jako pełne zdumienia (choć niewykluczone, że relacjonowane z ironicznym tonem) odkrycie dokonane w drodze dalszych poszukiwań rozpatrywać można zamieszczony przez Różewicza w tym samym tomie wiersz *coś takiego* (P, PIII 258):

trzeba mieć odwagę
aby napisać coś takiego
„piękno jest prawdą
prawda jest pięknem”

przecież to słynna formuła
Keatsa
uśmiechnął się do mnie
pobłaźliwie znawca

trzeba przyznać
że Keats miał odwagę
ale lepiej gdyby tego
nie powiedział

Owa „słynna formuła” pochodzi z zakończenia piątej strofy *Ody do urny greckiej* Johna Keatsa i w oryginale brzmi:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
“Beauty is truth, truth beauty,”— that is all
Ye know on earth, and all ye need to know²⁶.

Jeżeli zgodzimy się z zaproponowaną przez angielskiego romantyka formułą tożsamościową, to co prawda pozbawione metafizycznej struktury uniwersum wzbogaci się przynajmniej o dwa – i to nie byle jakie – transcendentalia, ale pojawi się inny zasadniczy problem. Jak

²⁶ J. Keats, *Keats' Poetry. 4 Books. The poetry of John Keats: Lamia, Endymion, Poems 1817, and Poems 1820*, red. J. Manis, The Pennsylvania State University 2010, s. 296–298; dostępny w Internecie: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/keats/keats6x9.pdf>> [dostęp: 25.08.2012].

zobaczymy, sąd Keatsa nie konweniuje z przeświadczeniem Różewicza i pod tym względem faktycznie lepiej, żeby nie został wypowiedziany. Otóż godząc się na równoważność prawdy i piękna, konieczne by było (na mocy Prawa Leibniza, które rządzi zasadą tożsamości) wyrażenie zgody na ich nieodróżnialność, a to dla autora *Regio* jest z gruntu fałszywe i byłoby wręcz niebezpieczne.

W opublikowanym ponad piętnaście lat później, opatrzonym mottem ze znamienym fragmentem Heideggerowskiej rozprawy *O istocie prawdy* („Das Wahre ist das Wirkliche [...] – To, co prawdziwe, jest też rzeczywiste [...]”) poemacie, który zajmuje w twórczości Różewicza szczególne miejsce, poeta napisze (*Credo*, KKWW 89–90):

największą prawdą XXI wieku
i największą tajemnicą jest to
że nie ma prawdy
prawdziwy świat
został skradziony ludziom
i bogom
na to miejsce Książę tego świata
podsunął ostatnim ludziom
świat fałszywy
ociekający złotem krwią ropą

w takim świecie
zostałem poszukiwaczem poezji

Już pierwsze wersy przywołanego fragmentu stają się problematyczne. Mamy bowiem do czynienia z antynomią: skoro twierdzę, że nie ma prawdy, to jak zdanie takie może być prawdziwe. Mniej dyskusyjne jest za to stwierdzenie: „największą tajemnicą jest to / że nie ma prawdy”. Czy owo „to” otwiera przestrzeń mistycznej tajemnicy i odsyła nas do sfery *sacrum*? Czytamy dalej:

wierzyłem
że jestem poszukiwaczem prawdy
i piękna
[...]
poszukiwacz poezji nigdy
nie był poszukiwaczem „prawdy”
był poszukiwaczem „piękna”
a piękno z prawdą stanowią

niedobraną parę
 przecież „prawda” może być
 brzydka odrażająca kaleka
 [...]

 jestem poszukiwaczem poezji
 od roku 1938

Zadekretowaną i nawet uzasadnioną w tym fragmencie mamy nie-
 tożsamość piękna i prawdy. W ten właśnie sposób stara się Różewicz
 ocalić istnienie piękna w świecie. Gdybyśmy bowiem przystali na
 równowagę Keatsa (a pamiętamy, że „byłoby lepiej gdyby tego nie
 powiedział”), to tożsame z prawdą piękno byłoby, jak ta ostatnia, skazane
 w XXI wieku na niebyt. Dlatego też „poszukiwacz poezji” nie może już
 szukać prawdy, której nie ma, lecz winien poszukiwać piękna. Warto
 jednak pamiętać, że jest to „nowe” piękno, idące w parze z *sacrum*, jak
 postulował to Różewicz. Ale i ono może tak jak i cała reszta istnienia,
 nie mając zagwarantowanej sankcji prawdziwości, być rzeczywiste
 oraz usprawiedliwione jedynie jako pozór, czyli zjawisko estetyczne, co
 w *Narodzinach tragedii* głosił Nietzsche. Może właśnie dlatego poeta
 mówi w zakończeniu (*Credo*, KKWW 91):

zaczynam od początku
 zaczynam jeszcze raz
 zaczynam od końca

Tak aby rezultat stał się nowym początkiem, zyskana po drodze świa-
 domość pomogła zdemaskować popełnione u źródła błędy, a powta-
 rzający się gest krytycznego powrotu – *Verwindung* – służył pamięci
 o metafizycznych horyzontach rzeczywistości.

Sporne piękno – genealogia przemian i aktualność konsekwencji

Pewnego wieczoru wzięłem na kolana Piękno.
 – I przekonałem się, że jest gorzkie.
 – Znieważylem je.
 [...]

 Tak, nowa epoka jest co najmniej bardzo
 surowa. [...]

 Trzeba być absolutnie nowoczesnym.
 Żadnych kantyczek: utrzymać zdobyty teren¹.

A. Rimbaud, *Sezon w piekle*

Różewicz i Herbert są poetami pamięci – to enigmatyczne stwierdzenie
 nie powinno wywoływać większych kontrowersji. Obaj, jak już zostało
 powiedziane, stoją na straży wierności świadectwa o tych wszystkich,
 a w szczególności o swoich rówieśnikach, którym „się nie udało”, którzy
 nie przeżyli wojny. Jednakże owa linia wierności w każdym wypadku
 biegnie nieco inaczej, tak jak inna jest praca pamięci u tych poetów.
 Nie ma miejsca, by wdawać się w szczegółowe rozróżnienia z wykorzy-
 staniem aparatu teoretycznego stworzonego przez znawców problemu,
 warto jednak odnotować pewną charakterystyczną dominantę, a mianowicie
 swego rodzaju statyczność pamięci u Herberta i odpowiednio
 w ujęciu relacyjnym jej dynamiczną strukturę u Różewicza. Co więcej,
 to charakterystyczne, choć w swej naturze niezwykle ogólne rozróżnie-
 nie dotyczy całej twórczości obu poetów w diachronicznym ujęciu jej
 struktury oraz podejmowanych tematów. Odpowiadać mu mogą dwie
 figury zaczerpnięte z ich poezji: w przypadku Herberta – *upór i trwanie*,
 jak w wierszu *Do rzeki* (ROM 451), w którym podmiot zwraca się:

¹ A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa
 1998, s. 15 oraz 47–48.

naucz mnie rzeko uporu i trwania
 abym zasłużył w ostatniej godzinie
 na odpoczynek w cieniu wielkiej delty
 w świętym trójkącie początku i końca

u Różewicza natomiast – biologiczne wręcz – **ruch i zmienność**², zaczerpnięte z ważnego, będącego świadectwem przepracowywania wojennych wspomnień poematu *Równina* (RÓ, PI 363), który ukazał się w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Jego obejmujące rozpoczęcie:

Tylko w szorstkich objęciach
 rzeczywistości
 bije serce
 i strumień krwi
 jak słońce
 płynie przez zielone drzewo
 mojego życia
 Ciasno w piersiach własnych
 otworzę się
 jak równina
 przychylna ruchowi i zmienności
 niech mnie napełni

Ocean życia

– wyraźnie kontrastuje z następującymi zaraz zapisami klisz pamięci, które przechowały traumatyczne obrazy czasu wojny, oraz zamykającą całość wizją niepewnej przyszłości z widmem atomowej zagłady i resztkami wegetującego w podziemnych bunkrach ocalałego życia³.

² O kategorii otwartości w twórczości Różewicza zob. A. Kulik-Jęsień, *Czasoprzestrzeń Różewicza: synteza i rozpad* [w:] *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*, red. M. Kisiel i W. Wójcik, Katowice 2000, s. 46.

³ Warto zwrócić również uwagę na dyskretnie obecny w poemacie wątek poświęcony technologicznemu postępowi ludzkości wraz z jego rolą i wiążącymi się z nim zagrożeniami. Uderzające jest to, że przywoływane przez poetę dramatyczne obrazy z przeszłości, przedstawiające realia zagłady obozu jenieckiego, zjawiają się nocą, „w świetle lamp elektrycznych”, jakże innym od światła lamp filujących, które wspominać będzie u schyłku wieku. Zimne elektryczne światło zestawione z technologią zagłady wynalezioną przez nazistów kontrastuje ze wspomnieniem świata z wiersza *W świetle lamp filujących* (ZF, PIII 359) zamieszczonego w tomie *zawsze fragment*: „w świetle lamp kopających / człowiek był zadowolony / mocniej w radości / głębiej w trosce / cienie rozchwiane / odchodziły wracały rosły / słowa

Owo rzucenie się w „ocean życia”, wypełniony głosami i twarzami żywych oraz umarłych, fragmentami z gazet i z mediów czy wreszcie pulsujący rytmem wielkich miast, jakże różne jest od Herbertowskiego marzenia o świecie transcendentnym przez niezienne wartości, w którym tradycja harmonijnie przenika się z nowoczesnością, a życie ludzkie ma szansę „zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata”, być – o czym przeczytać możemy w *Brewiarzu* [*Panie, wiem że dni moje są policzone...*] (EB 640–641) –

obudzonym w nieskończonych głębinach
 początkiem który rośnie
 układa się w słoje stopnie fałdy
 by skończyć spokojnie
 u twoich nieodgadnionych kolan

Ta idealna wizja świata i fenomenalnej w nim obecności, która wyłania się z utworu *Czas* (EB 688):

oto żyję w różnych czasach, jak owad w bursztynie, nieruchomy, a więc bez czasu
 [...]

 oto żyję w różnych czasach, nie istniejący boleśnie nieruchomy i boleśnie
 ruchliwy...

oraz pragnienie przywracającej harmonię sztuki, która jak w wierszu *Arijon* (sś 72) sprawia, że:

w cieniu jednego heksametru leżą
 wilk i łania jastrząb i gołąb
 a dziecko usypia na grzywie lwa
 jak w kołysce

– są niedoścignioną utopią. Mogą mieć jednak charakter pewnej idei regulatywnej.

były cieplejsze / cichsze / dom kołysał się / odpływał z trumną i kołyską”. Widać wyraźnie, że do tego świata powrotu już nie ma. Poeta stara się przestrzegać przed jeszcze większym zagrożeniem, związanym z wykorzystaniem technologii w służbie wojennej eksterminacji. Groźba wizji Stanów Zjednoczonych (w poemacie mowa o kraju czterdziestu ośmiu gwiazd, bo do 1959 roku Alaska i Hawaje nie były jeszcze stanami), „w promieniach wodorowych słońc” oraz konieczności życia w podziemnych schronach, wiążąca się z całkowitą alienacją człowieka wraz z odcięciem go od natury i jej piękna, jest aż nazbyt wymowna.

Co ciekawe, wprowadzone rozróżnienie widoczne jest również na poziomie „dialektyki twórczości” obu autorów. Warto porównać dokonane przez nich opisy procesu twórczego. Różewicz w *Powstaniu nowego poematu* (TT, PII 419), wykorzystując poetykę awangardową, kreśli taki oto obraz:

Przez noc
pędzą dwa poematy
wyrzucone
naprzeciw
[...]
wpadają na siebie
ślepe
[...]
zderzenie
nowy poemat
poemat trzeci

Z kolei w *Larwie* (TT, PII 378–379) z *Twarzy trzeciej* poeta pisze:

Ja stygnący
pokochałem ruch
pragnę ruchu przenoszę się
z miejsca na miejsce rozpięty
między Paryżem i Pekinem
[...]
ja martwy stwarzam
w pośpiechu
nowe formy
które wpadają na siebie
i zmiążdżone tworzą nowy kształt

Podobny stan oraz czynność przedstawione przez Herberta cechuje diametralnie różny charakter. I tak w wierszu *Pisanie* (SP 239) nie spotykamy już takiego dynamizmu, energii czy zarejestrowanego procesu zachodzenia zmian:

kiedy dosiadam krzesła
aby przyłapać stół
i podnoszę palec
aby zatrzymać słońce
kiedy odgarniam skórę z twarzy
dom z ramion

i ciężko uczepiony
mojej przenośni
gęsiego pióra
z zębami wbitymi w powietrze
próbuję stworzyć
nową
samogłoskę –

Jeszcze bardziej tchnącą statycznością (niedającą się jednak w żadnym wypadku sprowadzić do marazmu) scenę odnajdziemy w tekście *Objawienia* (SP 291–292):

siedziałem nieruchomo
z załzawionymi oczami
czułem jak stos pacierzowy
wypełnia trzeźwa pewność

ziemia stanęła
niebo stanęło
moja nieruchomość
była prawie doskonała
[...]
jeśli zdarzy mi się to raz jeszcze
nie ruszy mnie ani dzwonek listonosza
ani wrzask aniołów

będę siedział
nieruchomy
zapatrzone
w serce rzeczy

martwą gwiazdę

czarną kroplę nieskończoności

Mamy więc do czynienia z dwiema postawami, różnymi zbiorami przeświadczeń o rzeczywistości, możliwościach jej transformowania oraz oczekiwań wobec tych zmian. Mimo schematyczności wprowadzonego rozróżnienia, widać – mam nadzieję – że posiada ono swe źródło w odmiennej u każdego z poetów aksjomatyce i jako takie pozwala na szukanie swoich śladów na różnych płaszczyznach, w tym estetycznej. Należy się przyjrzeć zaistniałej różnicy w świetle dotychczasowych rozważań o sposobach postrzegania piękna w twórczości Herberta i Różewicza: mianowicie w pierwszym przypadku widzieć je w związku

z klasyczną teorią transcendentaliów, w drugim natomiast, uwzględniając kontekst filozoficznych przemian, jakie zaszły w nowożytności, jak również awangardowych mutacji sztuki najnowszej, dostrzec w nim już tylko jedną z wielu estetycznych kategorii.

Nie bez przyczyny rozdział ten opatrzony został mottem z początkowego i końcowego fragmentu poematu Artura Rimbauda – *Sezon w piekle*. Ten pochodzący z 1873 roku tekst jest bowiem nie tylko krytycznym, autobiograficznym komentarzem poety odnoszącym się również do jego wierszy, ale stanowi także interesujące świadectwo pracy wnikliwego umysłu starającego się – stanąwszy wobec tego, co nowe, a zarazem nowoczesne – zrozumieć odmienną od dotychczasowej sytuację i odnaleźć w niej dla siebie miejsce. Pełne symbolicznego znaczenia słowa o „gorzkim pięknie” oraz jego znieważaniu kreślą umowną cezurę w dziejach pojmowania tego fenomenu i profetycznie wręcz zapowiadają to, co stanie się z pięknem w wieku XX. Do nich nawiąże również Arthur Danto w swojej głośnej książce *The Abuse of Beauty*. Jak zobaczymy, stosunek do tych przemian podzieli bohaterów naszych rozważań.

Konieczny wydaje się krótki rys historyczny. Kontrowersje towarzyszące próbom badania i dyskursywnego ujęcia piękna, jak również wielość sposobów jego rozumienia nie są niczym nowym ani wyjątkowym. Wystarczy wspomnieć, że nawet implikowana w klasycznej sztuce greckiej estetyka form kanonicznych, oparta na przeświadczeniu o istnieniu obiektywnego piękna i doskonałych proporcji⁴, miała swój kontrpunkt w postaci rozpowszechnianej przez sofistów subiektywistycznej definicji piękna jako tego, „co przyjemne dla wzroku i słuchu”⁵. Z kolei Arystoteles, włączając się do toczzonego wokół statusu piękna⁶

4 Obok platońskiego rozumienia piękna jako inteligibilnej, najwyższej, tożsamej z Dobrem idei, której emanację znajdujemy w rzeczach dzięki mierze i proporcji, przypomnieć jeszcze warto koncepcję Heraklita i pitagorejczyków. Pierwszy istotę piękna upatrywał w harmonii zestawionych ze sobą kontrastownie przeciwieństw. Pitagorejczycy natomiast doszukiwali się go w harmonii składników (sfer) otaczającego człowieka świata, który skonstruowany został w oparciu o prawa rządzące matematyczną proporcją liczb (zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. 1, dz. cyt., s. 83–84).

5 Tamże, s. 102.

6 Arystotelesowska definicja piękna zamieszczona w *Retoryce* brzmi: „Pięknem jest to, co samo w sobie jest godne wyboru i jako takie zasługuje na pochwałę, lub to, co jest dobre, i – z tej właśnie racji – przyjemne”. Taki kształt definiensu wskazuje na próbę wykazania przedmiotowo-podmiotowego charakteru piękna. Henryk Podbielski

sporu, podstawowym estetycznie czyni pojęcie sztuki, którą rozumie jako *techné*, a więc „wytwarzanie świadome i oparte na wiedzy”⁷. Piękno pozostaje jednak nadal istotnym elementem w refleksji ówczesnych filozofów. Plotyn, mówiąc o Jedni, z której emanuje wszelki byt, że jest „pięknem, które przekracza wszelkie piękno”⁸, wytycza drogę, jaką w tym względzie podąży chrześcijańska filozofia średniowiecza. Święty Tomasz z Akwinu będzie mógł, dostrzegając piękno w „splendorze formy” i entelechii poszczególnego bytu, skorelować je z odpowiednim miejscem w swojej hierarchii bytów i w najwyższym stopniu przypisać Bogu.

Herbertowi, jak to wykazywaliśmy wcześniej, bliska jest tradycja realistycznego pojmowania piękna, która będąc zakorzeniona w starożytności, apogeum swoje osiągnęła w czasach średniowiecza. Zgodnie z tą teorią piękno jest jedną z transcendentálnych wartości bytu⁹, należy więc do metafizycznej (ontycznej) struktury rzeczywistości. Dlatego mieszczące się w obrębie Wielkiej Teorii¹⁰ sposoby pojmowania piękna znajdowały swe ugruntowanie w ówczesnych metafizycznych teoriach rzeczywistości – to, co stanowiło rację bytu, było dla niego esencjalne, mogło również stanowić główną rację zaistnienia piękna. I tak, dla pitagorejskiej teorii harmonii była to liczba oraz wspierająca się na niej proporcja; dla ujęcia platońskiego była to forma wprowadzająca ład w obrębie materii. Z kolei z neoplatonizmu wywodzi się, przepracowane później przez myślicieli średniowiecznych (z Akwinatą na czele), relacjonistyczne pojmowanie piękna, w którym harmonia czy forma stanowią elementy konsekwentne wobec podstawowej i koniecznej zgodności, jaka musi zachodzić pomiędzy bytem a władzami poznawczymi człowieka. Ten moment zgodności stanowi istotę piękna. Teoria relacjonistyczna pozwala

w komentarzu do tego fragmentu zauważa, że jest to „najszerze potraktowanie problemu piękna w dziełach Arystotelesa (Arystoteles, *Retoryka* [w:] tenże, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2004, s. 77, 1366 b).

7 Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, dz. cyt., s. 140.

8 G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. v, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 2005, s. 171.

9 Trzeba jednak uściślić, że teoria transcendentaliów była starożytnym Grekom nieznaną: pierwszy traktat jej poświęcony, autorstwa Kanclerza Filipa – jak twierdzi Piotr Jaroszyński – pojawił się dopiero w XIII wieku. Nie zmienia to jednak faktu, że piękno w myśleniu starożytnych było własnością zarówno kosmosu, jak i postępowania oraz nauk, a więc rozległych obszarów rzeczywistości (zob. P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Kraków 2002, s. 33).

10 Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976, s. 159–172.

również na formalne oddzielenie piękna, dobra i prawdy z zachowaniem zachodzących pomiędzy nimi relacji, co wykazuje zbieżność ze stosowanym przez Elzenberga schematem dysocjacyjnym. A mianowicie – jak pisze Piotr Jaroszyński w swej poświęconej różnym teoriom piękna książce – „[...] ta sama rzecz, jeśli wyrażamy formalnie tylko przyporządkowanie do intelektu, nazywana będzie prawdą, do woli – dobrem, a równocześnie do intelektu i woli – pięknem”¹¹. Jednakże we wszystkich tych przypadkach w centrum uwagi pozostaje rzeczywiste piękno każdego bytu.

Druga tendencja postrzegania piękna, już nie jako elementu metafizycznego, lecz w węższym, estetycznym sensie, swą burzliwą karierę rozpoczyna na dobre wraz z postkartezjańskim przeświadczeniem o niemożliwości bezpośredniego poznania tego, co nas otacza w świecie. Swój początek bierze tu proces stopniowego osłabiania piękna, oddzielania go od umiejscowionego w metafizycznym porządku rzeczywistości bytu i wiązania ze zmysłowością, co finalnie zaowocuje koncentracją na pięknie jako wartości obcej nawet naturze, a właściwej przede wszystkim sztuce. Nie powinno więc dziwić, że bliższa będzie ona Różewiczowi, który konstatował w cytowanym już fragmencie wysychanie metafizycznych źródeł. Pewien niepokój w tym kontekście budzić może nazbyt pochopne, intuicyjne wręcz (bo narzucające się za sprawą genealogicznej proveniencji imienia najbardziej znanego bohatera Herbertowskich wierszy), a przez to stosunkowo częste, bezpośrednie łączenie myśli poety z tradycją kartezjańską. W przypadku estetyki nie jest to najtrafniejsza filiacja. O ile tradycyjne realistyczne teorie poznania skupiały się na realnym, zmysłowym, a więc receptywnym kontakcie człowieka z leżącym poza nim bytem, o tyle teoriopoznawczy przewrót dokonany przez Kartezjusza – *nota bene* adaptujący Suárezjańską naukę o *conceptus obiectivus* do swoich rozważań o ideach – ustanowił pomiędzy przedmiotem a podmiotem niewidzialną barierę, którą przekroczyć są władne jedynie idee. Jest on przejawem nowożytnej tendencji do stopniowego zastępowania filozofii bytu przez filozofię podmiotu. U Kartezjusza – pisze Jaroszyński:

[...] nie może być mowy o badaniu piękna z punktu widzenia metafizycznego, piękna jako własności bytu, lecz stać się ono musi własnością pewnego typu idei lub

¹¹ P. Jaroszyński, dz. cyt., s. 30.

specyficznego ujęcia tych idei, albo wręcz własnością specyficznego działania niektórych władz człowieka. I taki też charakter będą miały estetyczne teorie piękna¹².

Ponadto Kartezjańskie kryterium jasności i wyraźności deprecjonowało rolę poznania zmysłowego, gdyż związane z nim idee z definicji nie mogły być wyraźne¹³ – wystarczy przytoczyć znany przykład z kawałkiem wosku, zawarty w *Medytacjach* francuskiego filozofa.

Bez wątpienia w poezji Herberta daje znać o sobie duch kartezjańskiego teoriopoznawczego sceptycyzmu, chociaż nie ma on tak skrajnego i metodycznego charakteru – by wspomnieć tylko przywoływany już fragment wiersza *Kłopoty małego stwórcy* (s. 52) albo przypomnieć rozważania z poetyckiej prozy *Drewniana kostka* (s. 298). Nie zmienia to jednak faktu, że poeta znajduje dla aporii noetycznego poznania skuteczną przeciwwagę. Nie daje się on zwieść pokusie „zbyt jasnej abstrakcji” (*Ścieżka*, s. 325) ani też nie stara się wspinać zbyt wysoko na jej stopnie (*Sprawozdanie z rajy*, s. 333). Uparty dialog prowadzony nieustannie z „rzeczywistością konkretną”, czułość i uwaga okazywane najprostszym przedmiotom oraz, wbrew nauce autora *Medytacji o filozofii pierwszej*, zaufanie okazane zmysłowi dotyku, uchroniły go przed groźbą popadnięcia w pułapkę solipsyzmu, otwierając przed nim szeroką przestrzeń aistetycznych doświadczeń¹⁴. Zdaje się więc, że Herbertowi zdecydowanie bliższe niż duch francuskiego racjonalizmu, są – przynajmniej w kwestiach estetycznych – dociekania prowadzone w klimacie angielskiego psychologizmu i empiryzmu.

Kolejny, po wskazaniu na akcydentalność pary byt–piękno, etap dekonstrukcji dawnego rozumienia piękna przypada na czas rozkwitu wielkich systemów niemieckiego idealizmu. O ile wcześniej, tzn. od Baumgartena do Kanta, umacniająca się w roli nowej nauki estetyka

¹² Tamże, s. 96.

¹³ Dopiero Leibniz – o czym już pisaliśmy – dokonał swoistej nobilitacji poznania zmysłowego. Wiążąc je z estetyką, określił jako specyficzny, acz istotny typ ciemnego, niewyraźnego myślenia.

¹⁴ Jej granice wyznacza „estetyka pięciu zmysłów” – by posłużyć się wyrażeniem Marii Gołaszewskiej. Blisko stąd do projektu Welscha, w którym powraca się do źródłowego sensu tego terminu. „Chciałbym rozumieć estetykę ogólniej jako aistetykę: tematyzację wszelkiego rodzaju postrzeżeń zmysłowych na równi z duchowymi, codziennych i wzniosłych, należących do świata przeżywanego i do sfery sztuki” (W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm antologia przekładów*, dz. cyt., s. 521).

pojmowana była jako nauka o pięknie, którego źródłową przestrzenią obecności była natura, o tyle za sprawą Hegla nastąpiło znaczące przesunięcie. Piękno definiowane przez autora *Fenomenologii ducha* jako „zmysłowe przeświecanie idei” ma charakter ekspresji ducha, a jako takie nie może być domeną natury stanowiącej innobyt – alienację ducha. Wobec tego Hegłowskie piękno złożone z kształtu zmysłowego oraz idei realizować się może jedynie w sztuce jako wyrazie ducha. Dla pełniejszego obrazu kreślonych przemian wspomnieć należy o rodzącej się w tych czasach, czego dowód odnajdujemy w pismach Hermanna Lotzego, refleksji aksjologicznej. Od tego momentu piękno z łatwością może być uznawane za jedną z wielu wartości estetycznych, heteronomicznych bytowo i przejawiających się głównie w obszarze sztuki. To z kolei otworzyło drogę licznym dialektycznym przemianom, w których jedna postać piękna uobecniana w danej formie sztuki zostawała negowana i w efekcie znoszona na rzecz innej. Piękno w końcu zaczęło ustępować pola pozostałym wartościom estetycznym. Zluzowany więc ostatecznie został nie tylko związek piękna i sztuki, lecz również piękna i estetyki¹⁵. Niemałą rolę w tym procesie odegrali myśliciele związani z nurtem filozofii analitycznej, którzy zarzucali pięknu, z racji jego emotywnego charakteru, wieloznaczność i mętność.

Jak widać nowożytni myśliciele znacznie chętniej, niż to miało miejsce wcześniej, poszerzali granice kategorii piękna, co skutkowało – zapowiedzianym już w przywoływanych słowach Rimbauda – stopniowym, ale konsekwentnym do ostatnich dekad XX wieku odchodzeniem od Wielkiej Teorii, stwarzając warunki prawdziwości dla twierdzenia Jaroszyńskiego, że „piękno w estetyce straciło swą wagę i blask”¹⁶.

W zeszłym stuleciu rozważana przez nas kategoria została poddana najcięższej próbie. Wiek XX upłynął pod znakiem permanentnej artystycznej awangardy. Proces awangardowych przemian kolejno stwarzał nowe kierunki w sztuce, które niczym w kalejdoskopie transformowały praktykę artystyczną. Wymiany kolejnych artystycznych „-izmów” dają się wpisać we wspólny paradygmat sztuki mimo dynamiki zachodzących

¹⁵ Przedstawione historyczne ujęcie ewolucji pojmowania piękna ujawnia jedynie pewną dominującą w tym względzie tendencję, od której nietrudno znaleźć odstępstwa (jak np. współczesne teorie badaczy takich jak: Maritain, Krąpiec czy Stróżewski, przyznające pięknu zakres transcendentalny).

¹⁶ P. Jaroszyński, dz. cyt. s. 87.

zmian. Zwrot mający doprowadzić do rozsadzenia owego paradygmatu nastąpił dopiero w połowie wieku. Wówczas to w obrębie „świata sztuki” pojawiła się Wielka Awangarda¹⁷. Wszystko to pozostało nie bez znaczenia dla funkcjonujących dotychczas w obrębie estetycznego dyskursu pojęć i kategorii (czy może nawet więcej – dla sposobu ujmowania oraz statusu estetycznych wartości).

Peter Bürger w swojej *Teorii Awangardy* wymienia cztery kategorie, które trafnie służą opisowi dzieł tego rodzaju sztuki. Są to: przypadek, alegoria, montaż i nowość¹⁸. Gdy zaczęły one skutecznie wypierać kategorie klasycznej estetyki, nastąpił moment, w którym uspołeczniona sztuka, przestała być areną zmagania przedstawicieli kolejnych kierunków artystycznych i dominować zaczęła zasada dopełniania się kolejnych konwencji twórczych, które w swej różnorodności stworzyły wspólną przestrzeń opatrzoną etykietą sztuki. Towarzystwo temu procesowi odejście od normatywizmu, skrajna indywidualizacja poszczególnych konwencji artystycznych, jak również absolutyzacja kategorii nowości i oryginalności. Konsekwencją tego było porzucenie warsztatowej perfekcji wykonania oraz kategorii piękna. W efekcie zmiany te doprowadziły do powstania anty-sztuki, zanegowania statusu dzieła, które przestało być uważane za artefakt, oraz zmiany pozycji artysty, który z twórcy stał się interpretatorem rzeczywistości¹⁹. Kategoria piękna jak nigdy dotąd straciła swą dotychczasową, uprzywilejowaną na gruncie estetyki pozycję.

Opisane przemiany nie zostają bez wpływu na obecność oraz rozumienie piękna w twórczości poetów, którzy zajmują naszą uwagę. Pozostając przy zaproponowanym schematycznym, ale obrazowym podziale, można nawet powiedzieć, że Herbert jawi się nam jako zwolennik i obrońca metafizycznego rozumienia piękna, w którym zakorzenione być muszą poszczególne jego odmiany: estetyczna, moralna czy duchowa, podczas gdy u Różewicza dominuje estetyczne rozumienie tego fenomenu, podporządkowane wizji artystycznych przemian w historycznie ujętym medium sztuki. Dlatego różnić się będzie stosunek obu autorów do statusu pozostałych kategorii estetycznych

¹⁷ Symboliczną datą jest rok 1947, kiedy w Paryżu otworzono wielką wystawę sztuki surrealistycznej, na której swe dzieła prezentowało trzydziestu czołowych twórców, a wstęp do katalogu, którego okładkę zaprojektował Marcel Duchamp, napisał Breton.

¹⁸ Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 75–106.

¹⁹ Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 66–119.

i z odmiennym natężeniem będą one znajdować swą reprezentację w ich poetyckiej twórczości. Najbardziej wymowny przykład może stanowić kategoria brzydoty, do której powrócimy w innym miejscu.

Dotychczasowe rozważania na temat sposobu, w jaki piękno funkcjonuje w poetyckiej twórczości omawianych poetów, zarysowały dwa możliwe ujęcia, którym warto przyjrzeć się nieco dokładniej, z uwzględnieniem ich teoretycznego zaplecza.

Herbert mimo wielu przeciwności nie wyzbył się nigdy marzenia, które wypowiada podmiot w wierszu *Małe serce* (EO 545–546), a jest ono wymowną deklaracją wiary w aktualność, moc oraz niezbywalność piękna. W tym późnym, bo zamieszczonym w *Elegii na odejście*, tekście mowa jest o niezrealizowanym pragnieniu,

żeby szlachetne piękno
uroda istnienia
a może nawet dobro
miały we mnie dom

Piękno i dobro – te współlistotne sobie atrybuty bytu, które w poezji Herberta są nieredukowalne i zajmują kluczowe miejsce, znajdują swoje dopełnienie w postaci innego transcendentale. Otóż w *Widokówce od Adama Zagajewskiego* (R 602) przybierającej apokaliptyczny wręcz wymiar ekspansji stechnicyzowanej i pełnej brzydoty rzeczywistości²⁰,

[...] Anioł w komeżce ze śniegu
wielką trąbą obwieszcza natarcie
ohydnych bloków mieszkalnych

Przekroczyły horyzont zbliżają się nieuchronnie
aby zdobyć twoją i moją katedrę²¹

Ohydne bloki mieszkalne z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu

²⁰ Marta Wyka uznała ten utwór za „jeden z najbardziej dramatycznych liryków Herberta” i odczytała go w duchu eschatologicznym jako „ostrzeżenie przed katastrofą kultury, jaka spotka wkrótce ludzkość – dodając niepewnie – (a może katastrofa już się dokonała?)” (M. Wyka, *Pomiędzy intymnością a retorycznością. O poetyckich formach epistolarnych Zbigniewa Herberta* [w:] *Portret z początku wieku...*, dz. cyt., s. 74).

²¹ Warto w tym miejscu przytoczyć paralelną wizję sformułowaną przez innego przedstawiciela szkoły frankfurckiej – Waltera Benjamina – zamieszczoną w jego *Tezach historiozoficznych*. Weszła ona na stałe do zasobu figur myślowych tego autora

Przeciwstawiona temu zostaje poezja – residuum piękna i prawdy. Jak się zdaje, jedynie jako taka ma ona zdaniem Herberta rację bytu, która nie powinna ulegać sygnalizowanym przez Adorna w jego *Dialektyce negatywnej* wątpliwościom:

czytasz garstce wyznawców bo są jeszcze wyznawcy
„Das war sehr schön, Herr Zagajewski.” „Wirklich sehr schön!”
„Danke.” „Nichts zu danken.” „Das war wirklich sehr schön!”
No widzisz wbrew temu co wydumał tragiczny Adorno

Poeta, co wyzna w poetyckim liście do Ryszarda Krynickiego, a później powtórzy w przywoływanej już rozmowie z Renatą Górczyńską, z niepokojem obserwuje powojenną atrofie wiary w ocalającą moc piękna oraz poezji, podczas gdy pojawiające się w przytoczonym fragmencie aż trzykrotnie, niczym magiczna formuła mająca zaklinać rzeczywistość, słowo *shön* wprowadza i poświadcza kluczową dla tego wiersza myśl, że:

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy – groza

aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila

W świetle dotychczasowych ustaleń, szczególnie predylekcji do aktualizowania klasycznego ideału piękna wraz ze wskazanymi przez

„a początek swój wzięła z akwareli Paula Klee, która powstała w 1920 roku i należała do Benjamina: „Jest taki obraz Klee, nazwany «Angelus Novus». Przedstawia on anioła, który wygląda tak, jak gdyby zamierzał się oddalić od czegoś, w czym zatopił spojrzenie. Ma szeroko rozwarłe oczy, otwarte usta i rozpostarte skrzydła. Tak zapewne wygląda anioł historii. Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, widzi on jedną wielką katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobożowisko. Lecz od rajy wieje wichur, zaplątał mu się w skrzydła, a tak jest potężny, że anioł już nie potrafi ich złożyć. Wichur ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwałisko ruin. To, co nazywamy postępem, to właśnie ten wichur” (W. Benjamin, *Tezy historiozoficzne*, przeł. J. Sikorski [w:] *tenże, Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975, s. 156).

Schillera jego etyczno-społecznymi implikacjami, nie zdumiewa fakt, że dla autora *Jaskini filozofów* zachowuje ono – by posłużyć się formułą Gadamera – swoją aktualność i społeczne znaczenie. Mówiąc inaczej, jako takie piękno nie zyskuje nierzadkiego u innych twórców statusu jednego z bardziej problematycznych fenomenów, z którego dziedzictwem późna nowoczesność nie do końca może sobie poradzić. Przy założeniu bowiem – w którym głos Herberta śmiało mógłby współbrzmieć z głosem autora *Prawdy i metody* – że „wspiera się ono na uznaniu i przyzwoleniu wszystkich”²², a samo jego pojęcie implikuje, „że nie sposób pytać, dlaczego się ono podoba”²³, ponieważ „bez jakichkolwiek odniesień celowych, bez jakiegokolwiek spodziewanej korzyści piękno spełnia się w postaci samookreślenia i oddycha radością samoprezentacji”²⁴, fenomen ten staje się niemal przedmiotem wiary. W takim ujęciu niedopuszczalne staje się więc jego postępowanie, nie wspominając już o próbach dokonania aktu apostazji. W relacji, jaką w *Labiryncie nad morzem* zdaje poeta ze swej wizyty w Olimpii, mówi on nawet o „prawdziwej łasce piękna”, która „spływa dopiero w muzeum” (*Próba opisanja krajobrazu greckiego*, LNM 77) i – jak możemy się domyślać – w innych „świętych miejscach kultury”. Piękno jest więc dla niego ponadczasowym fenomenem, który chociaż bywa zmienny i uhistoryczniony w swych konkretyzacjach, jako taki ma zagwarantowane niezbywalne miejsce w aksjologicznej czy wręcz ontyczno-ontologicznej strukturze rzeczywistości. Z pewną emfazą powiedzieć można, że jest on wyznawcą – jak to określa Welsch – „wielkiego, zapierającego dech piękna i jego uniwersalności”²⁵.

Wydaje się, że Herbert z pewnym dystansem (przez pryzmat bliskiej mu wielowiekowej „historii piękna”), co nie znaczy, że z obojętnością, patrzy na przemiany współczesnej kultury, które naprzemiennie bądź to egzorcyzują piękno z przestrzeni nowoczesnej sztuki, bądź prowadzą do jego inflacji w sferach codziennego doświadczenia za sprawą wszechogarniającej estetyzacji. O tym, że postawa taka zachowuje swe racjonalne podstawy, zwłaszcza w obliczu fluktuacji nastrojów

²² H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, dz. cyt., s. 18.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ W. Welsch, *Powrót piękna?*, przeł. K. Guzalaska [w:] *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy...*, dz. cyt., s. 200.

towarzyszących stanowiskom zajmowanym wobec zjawiska piękna, świadczyć mogą oddalone od siebie o blisko pół wieku wypowiedzi prominentnych przedstawicieli świata sztuki. W roku 1948 Barnett Newman twierdził, że „impulsem nowoczesnej sztuki jest chęć zniszczenia piękna”²⁶, a wtórujący mu kilka lat później Jean Dubuffet deklarował: „piękno nie odgrywa dla mnie żadnej roli”²⁷. Następnie kilkadziesiąt lat później, bo w roku 1993, opublikowany został głośny tekst Dave’a Hickeya: *Enter the Dragon: On the Vernacular of Beauty*²⁸, w którym wieścił, że piękno będzie głównym tematem estetycznych i artystycznych dociekań nadchodzącej dekady. Piękno nigdy nie zniknęło z pola uwagi autora *Martwej natury z wędzidłem*, dlatego też wszelkiego typu deklaracje proklamujące powrót piękna nie stanowią dla niego w tym względzie żadnej rewolucji. Rację ma Welsch, twierdząc, że „to współczesny dyskurs wybrał piękno jako wehikuł nowej koniunktury”²⁹, przez co wielu błędnie „prezentuje powrót przedmiotu dyskursu jako powrót samego fenomenu”³⁰, na domiar złego mylonego nieraz z hiperestetyzacją życia codziennego.

Tym bardziej na uwagę zasługuje fragment cytowanego wyżej wiersza, w którym współwystępująca razem z pięknem prawda utożsamiona zostaje z grozą. W zależności od kierunku, w jakim poprowadzona zostanie interpretacja, może ona mieć charakter eschatologiczny bądź też na płaszczyźnie estetycznej – za czym przemawia również pojawiająca się w tekście postać czołowego przedstawiciela szkoły frankfurckiej – wiązać się z niebezpieczeństwem rozprzestrzeniania się produkcji masowej (budowane z ciężkich prefabrykatów, prowadzące do typizacji zabudowy bloki mieszkalne³¹) oraz alienacją człowieka

²⁶ Cyt. za: tamże, s. 201.

²⁷ Tamże.

²⁸ Zob. tamże, s. 199, przypis nr 1.

²⁹ Tamże, s. 199.

³⁰ Tamże.

³¹ Trzeba pamiętać, że technologia budownictwa mieszkaniowego, która uznawała stosowanie ciężkiej prefabrykacji, była popularna nie tylko w krajach dawnego bloku komunistycznego. Jej prekursorami byli architekci z Niemiec i Holandii, którzy wdrażali ten sposób budowy już na przełomie lat 20 i 30 XX wieku. W krajach Zachodu szybko jednak dostrzeżono wiążące się z tą technologią zagrożenia („ekstensywna urbanistyka osiedlowa” nie tylko prowadziła do zdominowania krajobrazu kulturowego przez bloki mieszkalne, homogenizacji wysokości zabudowy i całych układów urbanistycznych, ale również destruktywnie wpływała na środo-

w technicyzowanej i pozbawionej odniesień do transcendencji rzeczywistości. Tak więc nawet owa „garstka wyznawców” skupionych wokół piękna oraz poezji musi mieć świadomość zagrożeń, na jakie we współczesnym świecie wystawione zostają te kulturowe zjawiska. W parze z rozpoznaniem ewentualnych niebezpieczeństw iść winna również gotowość do stawienia im czoła.

Aporetyczność kategorii piękna zdaniem Adorna polega m.in. na tym, że nie daje się ono ani zdefiniować, ani też nie poddaje się redukcji. Bez niego

estetyka byłaby gąbczastym historyczno-relatywistycznym opisem tego, co tu i tam w różnych społecznościach czy różnych stylach rozumiano przez pojęcie piękna; wydestylowana z tego jedność cech nieuchronnie prowadziła do parodii i rozbiłaby się o pierwszy lepszy konkretny przykład³².

Jest jednak inna jeszcze, istotniejsza – szczególnie z obranej tu perspektywy – cecha piękna. Adorno w swojej *Teorii estetycznej* przypisuje pięknu (którego urokowi nie można się oprzeć) swoisty rodzaj „mitycznej grozy”, przejawiającej się w postaci siły nieodpartego uroku, i bezsilność zarazem³³. Zdaniem niemieckiego filozofa piękno posiadało immanentną formotwórczą zdolność „redukcji, której poddaje to, co straszliwe, z którego i ponad którym samo się wyniosło i które jakby z obszaru świątyni trzyma na zewnątrz”³⁴, jednakże w obliczu słabnięcia formalnej natury piękna zdolność ta okazuje się bezsilna. „To, co straszliwe, buduje na zewnątrz szańce jak wróg pod wałami obleganego

wisko naturalne, nie wspominając o ujawniających się z czasem konsekwencjach społecznych). Nie zmienia to faktu, że „wielką płytę” stosowano powszechnie np. w Niemczech do odbudowy osiedli mieszkalnych po zniszczeniach wojennych oraz we Francji, aby zmniejszyć deficyt mieszkaniowy związany z napływem imigrantów z departamentów zamorskich. Stąd też nie powinno dziwić, że poeta w wierszu wymienia obok typowych „miast robotniczych” bloku wschodniego (Nowej Huty i Czarnobyla) także Düsseldorf, który również posiadał swój wielki, bo ponad 50-tysięczny, satelicki zespół mieszkaniowy – Hochdahl. Technologię tę, która całkowicie przekształciła krajobraz wielu spośród europejskich miast, porzucano odpowiednio: w Niemczech w 1991 r., we Francji w 1993 r., a w Polsce w 1995 r. (Zob. G. Wojtkun, *Wielka płyta na styku żelaznej kurtyny*, „Przestrzeń i forma” 2011, nr 15, s. 475–484).

³² T. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 95.

³³ Zob. tamże, s. 93.

³⁴ Tamże, s. 94.

miasta, i bierze je głodem. Piękno, jeśli nie chce chybić własnego *telos*, musi temu przeciwdziałać, nawet wbrew własnej tendencji”³⁵. Cóż tedy pozostaje? Konieczne są, jak zdaje się twierdzić poeta, ofiara i świadectwo zarazem. Otóż Adorno konstatuje, że w sztuce najnowszej mamy do czynienia z eskalacją okrucieństwa, która przemawia za tezą, iż „w obliczu przewagi realności sztuka *a priori* nie może podejmować się transformowania grozy w formę. To, co okrutne, jest częścią jej krytycznej autorefleksji...”³⁶. Wobec tego, niejako „wbrew swej tendencji”, piękno – a także poezja – w koniecznym stopniu odstąpić muszą od swego formalnego charakteru. W przeciwnym bowiem razie nie byłyby w stanie wypowiedzieć i uwiarygodnić cierpienia. Ono właśnie, towarzysząc „epoce niepojętej grozy”³⁷, w której przyszło nam żyć, dochodzi do głosu za sprawą sztuki³⁸. Tak więc pełna grozy prawda o współczesności może – zdaniem Herberta – jako swym medium posłużyć się pięknem, które porzuciwszy swój formalizm, zachowa ocalającą moc i nawet z tak ciężkiej próby wyjdzie obronną ręką.

Jest to istotny moment zgody pomiędzy Herbertem a Różewiczem, dotyczący charakteru, jaki przybrać musi piękno, kiedy skonfrontowane zostaje z cierpieniem – wystarczy przywołać wymykający się formie krzyk Marsjasza (*Apollo i Marsjasz*, s. 247). Przy tym bliższy tradycji awangardowej autor *szarej strefy* – w o wiele większym stopniu niż poszukujący „urojonej formuły klasycyzmu” (ZHJZ 41) Herbert – będzie wyzyskiwać w swej twórczości dokonane przez Adorna rozpoznania, aby wreszcie w ich twórczych rozwinięciach przejść od skostniałych form do teorii formatywności. Widzimy zatem, że nawet ta współbieżność perspektywy, z której obaj poeci patrzą na fenomen piękna, ma efemeryczny charakter. Herbert – używając pewnego skrótowego „obiektywistycznego”

³⁵ Tamże, s. 95–96.

³⁶ Tamże, s. 93.

³⁷ Tamże, s. 36.

³⁸ „Podczas gdy poznanie dyskursywne dosięga realności, także jej różnych przejawów irracjonalnych, które ze swej strony wynikają z prawa dynamiki tejże realności, racjonalnemu poznaniu coś się w niej opiera. Temu poznaniu obce jest cierpienie; potrafi ono je sklasyfikować, podsunąć środki łagodzące; nie potrafi wyrazić go własnym doświadczeniem: to właśnie byłoby dla niego irracjonalne. Cierpienie, sprowadzone do pojęcia, pozostaje nieme i bez konsekwencji [...]” (tamże).

i „wyznawca”, którego nazwać możemy „pożeraczem piękna”³⁹ – daleki jest bowiem od tego wszystkiego, co u Różewicza przybiera postać eksperymentowania z pięknem. W rozmowie z Krystyną Czerni autor *Wyjścia* przyzna, że w swojej twórczości próbuje „przekłuwać, nakłuwać” obojętność i okrucieństwo sformalizowanego piękna (zob. *Piękno jest okrutne...*, ws 398), co, jak sam twierdzi, odróżnia go zarówno od tradycji skamandryckiej, jak i awangardowej, które koncentrowały się przede wszystkim na formie.

W tym świetle symbolicznego wręcz znaczenia nabierają – świąteczne jakby nie patrzeć – życzenia otrzymane od jego znamienitego preceptora w liście z 22 grudnia 1953 roku z takim oto zakończeniem: „Ściskam Pana serdecznie i życzę piękna. Julian Przyboś” (MA 142). I chociaż wkrótce potem młodszy poeta doświadczy „dotknięcia piękna”, co zyska dobitne poświadczenie w będącym owocem pierwszej podróży do Włoch poemacie *Et in Arcadia ego* z roku 1961, to szybko się jednak okaże, że piękno – ten przedmiot życzeń największego z naszych „parnasistów” wśród poetów awangardy – przybierze dla Różewicza „gorzki smak”. Co więcej, podobnie jak Rimbaud, zdecyduje się polski poeta „znieważać piękno”⁴⁰, pozbawić je ekstraordynaryjności, rzucić na pastwę bezpośredniej konfrontacji ze szpetotą rzeczywistości, co m.in. stanie się zarzewiem sporu toczzonego z Przybosiem.

Warto zauważyć, jak różną postać przybrały świadectwa z ich pierwszych wizyt w Italii. Herbert podróżował po Włoszech w lecie 1959 roku, będąc na stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki, zbierał materiały do swego pierwszego tomu esejów. Do roku 1960 przebywał jeszcze w Anglii i we Francji, jednak to nie o nich pisał w liście do Czesława Miłosza: „jestem oto we Włoszech to znaczy

³⁹ Poeta użył tego określenia w stosunku do Jerzego Turowicza w korespondencji z redaktorem „Tygodnika Powszechnego”. Zob. ZHJT 200.

⁴⁰ Przy czym – co wnosić można z lektury wiersza *** [*Słabnie poeta...*] (NPPiWŚ, PIII 248) – w czasach Rimbauda o wiele łatwiejsze były pewne wyraziste, odważne i pozbawione ryzyka epigoństwa decyzje oraz działania. Była to bowiem, jak napisze w tym wierszu Różewicz: „[...] piękna epoka / było piekło niebo // żywa metafora / rozkwitała we wnętrzu / metafizyki”, podczas gdy współcześnie, wśród rozmytych śladów dawnych granic w poezji oraz w samej rzeczywistości, dużo trudniej o równie silne i wciąż oryginalne środki wyrazu oraz efekty działań, skoro „zbielały obrazy / zbielały metafory / [...] / zbielały oczy usta / zbielała postać świata”. Sytuacja ta otwiera pole Różewiczowskiej poetyce transgresji (A. Skrendo).

na kolanach przy źródle. Jest tu nieprzytomnie pięknie i chodzę cały spuchnięty ze szczęścia” (ZHCM 15). Z kolei Różewicz w ogłoszonym kilkanaście miesięcy po swojej pierwszej podróży do Włoch – którą odbył wiosną oraz latem 1960 roku – poemacie *Et in Arcadia ego*⁴¹ w znacznie większym stopniu powściąga i równoważy swą nabożność oraz entuzjazm wobec tej europejskiej ojczyzny piękna i sztuki. Tadeusz Kłak stwierdza, że w poemacie tym „mit o rajskiej Italii” podlega konfrontacji z rzeczywistością, w wyniku której ulega zanegowaniu⁴², co nie znaczy, że cała wyprawa bohatera lirycznego uznana ma być za nieudaną. Wiara w piękno, chociaż osłabiona, przetrwała tę próbę kosztem konieczności bezwarunkowej rezygnacji ze swej ortodoksyjności. Poemat kończy bardzo osobiste wyznanie (*Et in Arcadia ego*, GA, PII 266):

Nie wstydzę się
 płakałem w tym kraju
 piękno dotknęło mnie
 [...]
 Próbowałem wrócić do raj

Można mieć jednak wątpliwości, czy były to łzy szczęścia. Jednym z kluczy pozwalających zrozumieć taką postawę jest pojawiające się w drugiej części utworu quasi-tautologiczne stwierdzenie (*Et in Arcadia ego*, GA, PII 258–259):

rzeczywistość
 jest wypełniona
 rzeczywistością

Słowa te mogą stanowić asumpt – jak ma to miejsce w przypadku Stanisława Burkota – do szukania powinowactw Różewiczowskiej myśli z teorią reizmu Tadeusza Kotarbińskiego, co wymagałoby jednak

⁴¹ O poemacie tym pisali w klasycznych już dzisiaj szkicach Ryszard Przybylski (*Rok 1961, Zagłada Arcadii* [w:] tenże, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966) i Kazimierz Wyka (*Podróżnictwo i temat włoski oraz Arkadia potępiona?* [w:] tenże, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977).

⁴² T. Kłak, dz. cyt., s. 192. Interesującą analizę Różewiczowskiego poematu wraz z przeglądem stanowisk badawczych i śledzeniem intertekstualnych nawiązań przeprowadza w swojej książce Robert Cieślak. Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 135–151.

oddzielnego, krytycznego komentarza i uszczegółowienia. Mogą one również być brzemienne w skutki konstatacją, że to, co rzeczywiste, stanowi zawsze pewną całość – potencjalną sumę dostępnych nam rzeczy oraz zjawisk. Problem polega jednak na tym, że ta kognitywna *summa* wrażeń w praktyce dana nam jest jedynie we fragmentach i właśnie od sposobu ich ustrukturyzowania zależy obraz, który ostatecznie otrzymujemy. Różewicz w swoim poemacie stara się budować obraz możliwie pełny, a więc estetyczna idylla podróży włoskiej, jaką zachodnia kultura zawdzięcza m.in. pismom Goethego i naszych wieszczów, znajduje w rozważanym utworze swoją przeciwwagę – chciałoby się nawet powiedzieć, że jest „urzeczywistniana” – w opisach tych przestrzeni doświadczenia, które odległe są od piękna i wytworów klasycznej sztuki. I tak w Neapolu zamiast „rzeźb z marmuru i cudownych obrazów” mamy opis wielkiego, męczącego swym codziennym rytmem, odgłosami i zapachami miasta południa (*Et in Arcadia ego*, GA, PII 248):

wrzask cuchnące ryby
 maszyny świdry łupiące
 skorupę betonu pęknięcie
 krzyki śpiew słów nadmiar słów

Z kolei z części drugiej dowiadujemy się, że w watykańskim muzeum (*Et in Arcadia ego*, GA, PII 255):

przewodnicy kopulują pośpiesznie
 z pięknem w oczach turystów
 rodzą się z tego
 znudzone potwory
 uśmiechnięte żyrafy

Nawet podczas zwiedzania najpiękniejszej z rzymskich kaplic, bohater poematu nie daje się uwieść pięknu ani sławie malowideł Michała Anioła, które zapewne znał na pamięć w najdrobniejszych szczegółach ze swoich krakowskich studiów (*Et in Arcadia ego*, GA, PII 256):

w Sykstyńskiej Kaplicy
 taki ruch gwar większy
 jak na dworcu kolejowym
 podziwia się Michała Anioła

Sąd Ostateczny
 czy to piękno
 nie wiem jak wyrazić
 ten wstrząs

Jak dowiadujemy się w kolejnych wersach, większe wrażenie wywiera na nim widok niewidomego mężczyzny, któremu żona za pomocą słów stara się zobrazować wygląd Sykstyń. Odnieść można wrażenie, że dla poety piękno jest równorzędne z pozostałymi, składającymi się na jej całokształt i bogactwo elementami rzeczywistości i nie posiada wyróżnionego statusu. Różewicz zawsze zresztą pozostawał wyczulony na wszelkie przejawy pustostłowa czy też retoryczne zabiegi tworzące wokół pewnych pojęć aurę wyjątkowości. Wiedział bowiem jak łatwo, w zależności od miejsca ich osadzenia w otaczających realiach, mogą tracić swe znaczenie, a nawet wzajemnie się przenikać. I tak w wierszu *Ocalony* (NIE, PI 21) napisze poeta, że:

Pojęcia są tylko wyrazami:
 cnota i występki
 prawda i kłamstwo
 piękno i brzydota
 męstwo i tchórzostwo.

Dlatego ufność pokładana w zdolnej transformować rzeczywistość sile piękna nie przychodzi łatwo komuś, kto doświadczył okrutnych realiów wojny, chociaż być może, co stwierdzone zostaje z pewną dozą ironii, dla młodych, ale i naiwnych poetów nie okazuje się już tak wielkim wyzwaniem (*Oczyszczenie*, NIE, PI 59). Jednakże wiara naiwnych jest wiarą słabą i niepewną, pozbawioną swej głębi. Wśród licznych wątpliwości chciałoby się zyskać jakąś pewność, stąd też nie do młodych poetów, lecz do starego nauczyciela i mistrza w rzemiośle słowa zaadresowane zostaje „najważniejsze pytanie” – „Czy będziemy tworzyli piękno” (*Niejasny wiersz*, F, PII 68) – na które, wypowiedziane poniewczasie, nie padła odpowiedź.

Pozostał więc Różewicz ze swoim kallistycznym dylematem, który w różnych odsłonach obsesyjnie powracać będzie w dalszej twórczości poety. I tak na przykład w *Non-stop-show* z roku 1963 odnajdziemy stwierdzenie, że kondycji współczesnego człowieka i jego „nieograniczonym możliwościom” towarzyszy nieustanny niepokój, który wiąże się z wątpliwościami (*Non-stop-show*, TT, PII 405):

czy nie za późno
 na miłość na naukę esperanto na podróże
 na pisanie powieści na dzieci na piękno
 na wiarę na życie na śmierć

Korespondują one z treścią o rok wcześniejszego – dedykowanego Mieczysławowi Porębskiemu – poematu *Opowiadanie dydaktyczne*. W drugiej, utrzymanej w onirycznej konwencji części utworu, stanowiący *porte parole* autora bohater przeprowadza wymaginowaną rozmowę z Andrzejem Wróblewskim⁴³, w której dzieli się z zaprzyjaźnionym malarzem wrażeniami z xxx Biennale Weneckiego. Poetyckie sprawozdanie z tej liczącej się w świecie artystycznym imprezy przybiera postać krótkiej syntezy historii sztuki najnowszej. Sprzyjała temu zapewne duża retrospektywna wystawa *Mostra storico Futurismo*, poświęcona historii tego ruchu, kluczowego dla tempa xx-wiecznych przemian awangardowych. Dodatkowego znaczenia temu wydarzeniu nadawał fakt, że pięćdziesiąt lat wcześniej ogłoszony został w Wenecji

43 Różewicz znał dobrze Wróblewskiego. Przyszły autor *Ukrzesłowień* studiował bowiem w latach 1945–1952 na Wydziale Malarstwa i Rzeźby krakowskiej ASP oraz równolegle (do 1948 roku) – razem z Różewiczem – historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ponadto już w roku 1948 wspólnie wystąpili podczas i Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, na której Wróblewski zaprezentował swoje obrazy, a poematy Różewicza z tomu *Czerwona rękawiczka* odczytywane były podczas uroczystości otwarcia. Poeta zresztą przy wielu okazjach przypominał, jak ważne i promieniujące na jego twórczość były relacje z zaprzyjaźnionymi malarzami. W rozmowie z Jerzym Jarockim powie Różewicz: „Spędziłem wiele godzin w pracowniach, często nocowałem, byłem świadkiem powstawania obrazów, bywałem przy pracy tych wszystkich ludzi. Chodziłem na wernisaże, wystawy itd. Malarstwo było dla mnie także sztuką konstruowania utworu poetyckiego. [...] na pewno kompozycje Nowosielskiego, Brzozowskiego, Wróblewskiego w jakiś sposób łączyły się z moimi utworami” (*Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte...*, ws 222; zob. także przemówienie poety wygłoszone z okazji przyznania mu doktoratu *honoris causa* 8 x 2007 roku w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, TRJN 463–468). Tadeusz Kłak w poświęconej Różewiczowi książce zauważa, że „jego twórczość współbrzmiała [...] mocno z tym, co pojawiało się w obrazach młodych malarzy, a niektóre prace Wróblewskiego, choćby *Ukrzesłowień* czy głośny cykl *Rozstrzelania*, mogłyby stanowić ilustracje do niektórych jego wierszy” (T. Kłak, dz. cyt., s. 26). Andrzej Wróblewski zmarł tragicznie w Tatrach. Jego ciało odnaleziono przy drodze prowadzącej z Zakopanego do Morskiego Oka, do czego nawiązuje poeta we fragmencie: „Andrzeju chcesz się ogrzać / budowałeś w nocy zamek na lodzie / ślady krwi na palcach / przyleciałeś tutaj na południe / opowiem ci / o xxx Biennale di Venezia”.

futurystyczny manifest o przewrotnym tytule *Contro Venezia Passatista*. Marinetti, Boccioni, Carrà i Russolo w tekście przedrukowanym na tysiącach ulotek, które zostały rozrzucone na Placu Świętego Marka z wieży zegarowej na powracających z lido ludzi, rozprawiali się z historycznym mitem Wenecji, słynnej ze swego piękna, romantycznego nastroju oraz sztuki. Przeciwstawili mu obraz gnijącego miasta – „*Cloaca Maxima* tradycjonalizmu”, w którym króluje snobizm, antykwaryczny zaduch i kosmopolityczny nieład. Symbolicznym rozrachunkiem, uwolnieniem się od obrazu starej, mokrej Wenecji z taniego romansu, miało być spalenie gondol – „bujanych foteli dla idiotów”⁴⁴. Tak więc w tej części poematu wymienieni zostają czołowi włoscy futuryści, oraz kluczowe dla nich hasła jak np. *parole in libertà*⁴⁵.

Następnie czytelnik natrafia na aluzje anonsujące ruch dadaistyczny i surrealizm, który zapowiadał nastanie ery „konwulsyjnego piękna” (André Breton). Dynamikę oraz charakter przemian kierunków w sztuce pierwszej połowy xx stulecia skwituje poeta celnie w dwuwiersiu (*Opowiadanie dydaktyczne*, NWPP, PII 297):

bawiąc się przechodzili
 do historii sztuki

Po reminiscencjach tych bardziej i mniej poważnych harców w świecie sztuki przychodzi czas na małą iluminację. Bohater poematu wkracza do pawilonu wystawowego Królestwa Belgii i widzi napis *EENDRACHT MAAKT MAGHT* (w jedności siła), stanowiący państwową dewizę, która łączy się z historycznym faktem zjednoczenia Niderlandów. W kontekście sztuki i piękna nabiera ona jednak nowego znaczenia, które poeta stara się przed czytelnikiem odsłonić. Otóż znajdujemy w tym fragmencie niezwykle esencjonalny opis dysonansu, jaki za sprawą nie tak dawnych przemian artystycznych powstał w łonie sztuki. Najpierw przedstawiona nam zostaje figuratywna, spiżowa rzeźba kobiety, która – jak można wnosić z tekstu – stanowi element odróżniający się od prezentowanych podczas biennale nowoczesnych artefaktów będących

44 Zob. W. Bohn, *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua, and Verona*, University of Toronto Press 2004, s. 8–51.

45 Rekonstrukcji oraz interpretacyjnego omówienia przywoływanych w *Opowiadaniu dydaktycznym* przez Różewicza fragmentów futurystycznych tekstów dokonuje Rober Cieślak. Zob. R. Cieślak, dz. cyt., s. 175–177.

wytworami współczesnych artystów, w tej samej mierze, w jakiej do wizji świata drugiej połowy XX wieku nie przystaje fakt⁴⁶, że w czasie, gdy powstawała owa rzeźba – co autor odnotowuje w swoim poemacie – „Kongo było [...] prywatną własnością / Króla”.

Wspomniany rozdźwięk uwidacznia się jednak nie tylko w perspektywie diachronicznej. Wróćmy do tekstu. Cóż następuje (*Opowiadanie dydaktyczne*, NWPP, PII 297)?

w pierwszej sali rzeźby murzyńskie
parzą się z pseudoklasycznymi wychodzę

Wprowadzone zostaje zagadnienie sztuki pozaeuropejskiej. Otwiera to cały katalog problemów, z którymi zmagają się estetyka transkulturowa. Jak oceniać, eksponować, klasyfikować wytwory obcych nam kultur, które – nawet w ujęciu synchronicznym – nie dają się w żaden oczywisty i metodologicznie uprawniony sposób zestawiać z dziełami „naszej” sztuki? Wobec niemożności zestawienia stylu, technik wykonania, czy nawet tradycji artystycznej, w jakiej dzieła te uczestniczą, trudno mówić o jednolitym zbiorze, który opatrzony mógłby być etykietą „wytwory sztuki”.

W kolejnej sali wystawowej opisanej w utworze widać, jak oto (*Opowiadanie dydaktyczne*, NWPP, PII 297):

[...] Landuyt
womituje na płótno wnętrzości
embriony jaja jajniki krew
nowotwory pożerają tkanki

Wstrząsające obrazy Octave’a Landuyta – belgijskiego artysty znanego z przedstawiania monumentalnych sylwetek ludzi i zwierząt, przerażających nieraz stopniem deformacji, której zostały poddane – jak można się domyślić, nie konwenują ani ze sztuką afroamerykańską, ani tym bardziej z realistyczną rzeźbą z końca XIX wieku. Nie ma więc mowy o jakiegokolwiek jedności w obrębie sztuki – hegemonia konkretnego stylu czy nawet wspólny, integrujący ideał piękna (ponadczasowego, ponadkulturowego?) okazuje się według autora niedającym się utrzymać

⁴⁶ Potwierdzeniem czego jest uzyskanie w roku 1960 niepodległości przez Demokratyczną Republikę Konga.

mitem⁴⁷. Co ciekawe, Różewicz wskazuje na coś jeszcze. Opis zwiedzenia belgijskiej wystawy znajduje ładną klamrę (*Opowiadanie dydaktyczne*, NWPP, PII 297–298):

o godzinie dziesiątej wychodzę
na realistycznych poślachkach
spiżowej kobiety
– każdy z tych poślachków pokazany
oddzielnie mógłby uchodzić
za rzeźbę bezprzedmiotową –
słońce składa pocałunek
EENDRACHT MAAKT MACHT

Tym samym poeta zwraca uwagę czytelnikowi na kolejny fakt odpowiedzialny za skrajny pluralizm w świecie sztuki. Otóż nawet dzieło z XIX wieku, bądź starsze, dzięki zastosowaniu odpowiednich zabiegów przejść może transfigurację, w wyniku której dostąpi konfirmacji wśród przedmiotów najnowszej produkcji artystycznej, czego sztandarowym przykładem jest *L.H.O.O.Q* Marcela Duchampa z 1919 roku.

Nic więc dziwnego – jeżeli weźmiemy pod uwagę charakterystyczną dla poety umiejętność znajdowania celnych, syntetycznych formuł dla określenia skomplikowanych i rozległych zagadnień – że weneckie biennale mogło przypominać mu (*Opowiadanie dydaktyczne*, NWPP, PII 299)

bliski mojemu sercu
śmietnik wielkomijski

Dodać przy tym należy, że określenie to w żadnym razie nie jest u Różewicza jednoznacznie pejoratywne⁴⁸, gdyż (*Opowiadanie dydaktyczne*, NWPP, PII 298):

⁴⁷ Jest to kolejna w tym tekście potyczka poety ze zmytowanymi przestrzeniami naszej kultury. Po przypomnieniu bowiem dokonywanych w tym względzie przez futurystów dekonstrukcji i wspomnianym podważeniu mitu jedności, „ten poemat o poszukiwaniach sztuki współczesnej [...] kończy się – co zauważyła w swej monografii Tadeusz Drewnowski – odżegnaniem od starego mitu Ikara” (T. Drewnowski, dz. cyt., s. 210).

⁴⁸ Według Roberta Cieślaka Różewicz uznaje „śmietniki” „za ikoniczny odpowiednik konstatacji głębokiego kryzysu kultury drugiej połowy XX wieku. Sięganie po przedmioty gotowe nie jest już tylko parafrazą techniki collage’u [...], ale gestem zbliżonym do neoawangardowych działań, zakładających porzucenie dbałości o formę,

śmietniki są pełne życia
niespodzianek

W tym intrygującym „śmietniku sztuki” połowy XX wieku znalazł swe miejsce również Alberto Burri. Opisowi prac tego włoskiego lekarza wojskowego, który zaczął tworzyć po dostaniu się do alianckiej niewoli⁴⁹, nieprzypadkowo poświęcił autor poematu sporo miejsca⁵⁰. Artystyczne eksperymenty Burriego z informelem, techniką kolażu, wykorzystaniem nietypowych materiałów („podarte worki szmaty”, „damska garderoba sznurki papier”, „kawałki brudnych koszul”, „drzwi starej szafy wyniesionej z pożaru”, „rozdarte prześcieradło”, pumeks, konopie, gips, smoła...) eksponowane w sąsiedztwie weneckich pałaców zrobić musiały na odwiedzających niemałe wrażenie. Wszystkie te wymienione przedmioty, które bez wahania uznalibyśmy za odpadki, produkty uboczne naszego cywilizacyjnego postępu, Różewicz postrzega jako powiązane z życiem oraz wojennym doświadczeniem artysty „elementy obrazu jego świata”. Prace Burriego określone zostaną w poemacie mianem „zorganizowanych śmietników”, a o nim samym powie poeta (*Opowiadanie dydaktyczne*, NWPP, PII 298):

układał ze śmieci
nowy świat
wśród tych śmierci i śmieci
stworzył piękno
dał próbę nowej całości

Czy słowa te stanowią odpowiedź na zadane w *Niejasnym wierszu* pytanie? Nawet wobec otaczających nas „śmierci i śmieci” jest miejsce na piękno – przekonuje poeta. Jednakże, jak już mówiliśmy, będzie to inne, nowe piękno, które komponować się będzie również z nową, dostępną nam *in statu nascendi*, więc zawsze fragmentaryczną i nieostateczną wizją świata – „próbą nowej całości”, jaka każdorazowo potrzebna jest człowiekowi do sprawnego poruszania się w otaczającej rzeczywistości.

stroniących od wirtuozerii, utożsamiających «nowatorstwo» z przekreśleniem sensu sztuki” (R. Cieślak, dz. cyt., s. 171).

⁴⁹ Do końca wojny Burri przebywał w obozie jenieckim w Herefordzie.

⁵⁰ Jest to dobrze widoczne w porównaniu z pojawiającymi się w tekście wzmiankami o innych artystach, np. członkach Gruppo degli Otto oraz rzeźbiarzach takich jak: Roberto Lardera, Leonardi Leoncillo czy Pietro Consagra.

Przemiany, jakie zachodziły w XX-wiecznej sztuce – dobrym przykładem jest wspomniany w poemacie Piet Mondrian, który od realizmu, przez impresjonizm, doszedł do abstrakcji geometrycznej i neoplastycyzmu – są w rozumieniu poety próbami stworzenia adekwatnego wobec współczesności piękna.

W tym kontekście można również umiejscowić zakończenie *regression in die Ursuppe* (SZS, PIV 132) – napisanego z gorzką ironią poematu zawierającego opisanie pełnego biologicznego witalizmu i pędzącego na oślep przed siebie świata z perspektywy osiemdziesięcioletniego poety.

wracajmy do fazy analnej
tam źródło sztuk wszelkich
pięknych i brzydkich
tertium non datur?
ależ! datur datur
właśnie tertium powstaje
na naszych oczach

Pomijając nieco złośliwy przytyk pod adresem psychoanalizy, na uwagę zasługuje wyraźne przeciwstawienie się występującemu w obrębie sztuki dualizmowi piękna i brzydoty. To, co dla Przybosa⁵¹ – a także dla Herberta – okazało się tak trudne do zaakceptowania, dla Różewicza stanowi wręcz konieczność warunkującą dalszy rozwój sztuki. Nie jest to nic zaskakującego, przyzwyczaili nas bowiem autor *Głosu anonima* do licznych prób eksplorowania i opisywania tego, co nazwać można „szarą strefą rzeczywistości”. Dowiódł również swej predylekcji wobec logiki wielowartościowej, wymykającej się m.in. gorsetowi prawa wyłączonego środka i zasadzie sprzeczności. Postawa taka łączy się z zarzuceniem przez Różewicza „iluzji trwania estetycznego” jako jednego z przejawów mitu estetyczności, podczas gdy u Herberta „w pojęciu trwania estetycznego żyje nadal – jak w wielu innych – *prima philosophia*, która chroni się w izolowane i zabsolutyzowane derywaty, odkąd jako totalność musiała upaść”⁵². Warto przyjrzeć się bliżej przewartościowaniu kategorii, które złożyły się na przywołany dualizm.

⁵¹ Znana *Oda do turpistów*, ogłoszona w 1962 roku w „Przeglądzie Kulturalnym”, dała początek tzw. sporowi o turpizm, który toczył Przybóz z młodym pokoleniem poetów. Różewicz swój pogląd przedstawił m.in. w *Opowiadaniu dydaktycznym*, którego fragment poświęcony śmietnikowi, jak przyznał poeta, „był równocześnie dyskusją z Mistrzem Przybosiem” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 371).

⁵² T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 53–54.

Dla Przybosa kategoria brzydoty stanowiła swoisty kanon zakazów, nad których respektowaniem czuwał dobry smak, a sztuka spełniała się w realizacji piękna. Jednak dla największego z jego uczniów – podobnie jak dla Adorna – równie oczywiste się stało, „że sztuka nie pokrywa się z pojęciem piękna, ale aby je spełnić, potrzebuje brzydoty jako jego negacji”⁵³. Różewiczowska „ciekawość śmietnika” nie tylko dowodzi braku uprzedzenia wobec form abiektualnych, ale również oddała Adornowską obawę przed tym, że „w niezmaconym pięknie ustałby ruch wszystkiego, cokolwiek dąży w przeciwnym kierunku”⁵⁴. To jedno z określeń sytuacji, w której – jak postrzega to filozof – bezrefleksyjna wierność obrazowi piękna może prowadzić do idiosynkrazji wobec niego⁵⁵.

Różewicz woli nie czekać na taki rozwój wypadków. Tak jak znaczna część artystów lat 60. XX wieku decyduje się na akt detronizacji piękna. Co oczywiste, w czasie *interregnum* do głosu dochodzą pozostałe, znajdujące się dotąd w cieniu piękna, kategorie estetyczne. Czyni to poeta niewątpliwie z intencją przełamania „wrażliwości piękna na wszystko, co wygładzone, na rachunek, w którym wszystko bez reszty się zgadza i którym sztuka kompromitowała się w ciągu całej swojej historii”⁵⁶, chce bowiem być bliżej prawdy i życia⁵⁷ – nawet za cenę sytuacji, w której powstawać by miały takie dzieła, które milkną bądź zanikają, w których to „sztuka wyrzeka się sztuki w imię sztuki”⁵⁸.

Zanim jednak poszukamy odpowiedzi na pytanie o dalsze losy szczura (*Rocznica*, NPPIWŚ, PIII 222),

który wyskoczył z „poematu dydaktycznego” w roku 1962

⁵³ Tamże, s. 85.

⁵⁴ Tamże, s. 97.

⁵⁵ Po części mechanizm ten zachodzi w skrajnych wersjach procesów estetyzacji rzeczywistości.

⁵⁶ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 99.

⁵⁷ W wierszu *Rocznica* (NPPIWŚ, PIII 222), w którym wspominać będzie swego Mistrza i toczony z nim spór, Różewicz po ponad dwudziestu latach powtórzy: „poeta śmietników jest / bliższy prawdy / niż poeta chmur / śmietniki są pełne życia / niespodzianek”.

⁵⁸ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 99.

i bezwstydnie zajął miejsce obok różanopalcej Eos, warto przyjrzeć się jeszcze jednemu, późnemu tekstowi poety, w którym zagadnienie piękna powraca w enigmatycznej, ale niedającej się pominąć frazie.

Opublikowana w tomie *Wyjście* z 2004 roku *nauka chodzenia*⁵⁹ jest utworem reaktualizującym i syntetyzującym wiele spośród najważniejszych wątków podejmowanych w poezji Różewicza. Napisany z perspektywy nowego stulecia, przez autora dysponującego wnikliwym wglądem w europejską księgę rachunków krzywd, poemat stanowi zapis jednej z „lekcji”, które autor *szarej strefy* zwykł pobierać u wybranych protagonistów naszej kultury. Tym razem tak chętnie przywoływani w poezji Różewicza: Rilke, Hölderlin, Heine, Goethe, Brecht, Grabbe czy Gottfried Benn pojawiają się tu jedynie kontekstowo, podkreślając pozycję i znaczenie nowego nauczyciela, którym okazuje się Dietrich Bonhoeffer⁶⁰.

Interlokutor, do którego zwraca się autor *nauki chodzenia*, to wybitny protestancki pastor oraz teolog, nieugięty świadek wiary oraz nadziei w mrocznych latach nazistowskiej dominacji w Niemczech i Europie. Urodzony we Wrocławiu w 1906 roku Bonhoeffer znany jest jako teolog, wykładowca uniwersytetu w Berlinie⁶¹ i duszpasterz, nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, ale – z racji wielu zagranicznych stypendiów oraz podróży – również w Stanach Zjednoczonych, Anglii, Szwecji czy Hiszpanii. Hitler po dojściu do władzy, chcąc podporządkować podzielony Kościół ewangelicki państwu, doprowadził do powstania w połowie 1933 roku „Niemieckiego Kościoła Ewangelickiego”, który stał się Kościołem Rzeszy spolegliwym wobec najwyższych władz partii⁶².

⁵⁹ Dariusz Szczukowski celnie określa ten utwór mianem „swoistego *soliloquium*” (zob. D. Szczukowski, *Pomnik jako figura pamięci w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 421–436).

⁶⁰ Zob. biografię tego myśliciela: J. Ackermann, *Dietrich Bonhoeffer. Wolność ma otwarte oczy*, przeł. E. Pieciul-Karwińska, Poznań 2007.

⁶¹ Swoją wygłoszony w 1930 roku wykład habilitacyjny zatytułował on: *Pytanie o człowieka we współczesnej filozofii i teologii*.

⁶² Doszło nawet do tego, że zgromadzenie generalne Niemieckich Chrześcijań okręgu berlińskiego wydało w listopadzie 1933 roku rezolucję, w której „zamiast Chrystusa ukrzyżowanego domaga się «heroicznego Jezusa», gdyż ów odpowiada ideałowi nordyckiemu”. Żąda się tam również, aby „niemiecki Kościół ludowy uwolnił się od «wszystkiego, co nie jest niemieckie, w kulcie Bożym i wyznaniu, szczególnie

Przemiany te otwierają istotny w życiu niemieckiego duchownego okres walki Młodych Reformatorów o niezależność Kościoła. W efekcie *Kirchenkampf* – jako przeciwwaga dla akceptującego „paragrafy aryjskie” Kościoła Rzeszy – w 1934 roku podczas synodu w Barmen⁶³ zostaje powołany do życia Kościół Wyznający, którego Bonhoeffer będzie aktywnym przedstawicielem. W roku 1938, utwierdziwszy się w przekonaniu, że „wykluczenie Hitlera stanowi niezbywalny warunek nowego, pokojowego porządku w Europie”⁶⁴, wraz ze swoim szwagrem Hansem von Dohnanyi wstępuje do zorganizowanego w strukturach Abwehry – m.in. przez admirała Canarisa – ruchu oporu. Bonhoeffer podczas swych licznych podróży prowadził tajne rozmowy, mające dać odpowiedź na pytanie o ewentualne zachowanie się aliantów po odsunięciu Hitlera od władzy. Był również niemiecki teolog wtajemniczony w plany zamachu na Hitlera, który miał miejsce w marcu 1943 roku. W niecały miesiąc po nieudanej próbie zdetonowania ładunku wybuchowego w samolocie, którym podróżował przywódca III Rzeszy, Bonhoeffer oraz jego siostra wraz z mężem zostali aresztowani. Moment ten rozpoczyna ostatni, dwuletni etap życia autora *Sanctorum Communio*. Przebywał on wówczas w więzieniu Wehrmachtu w Tegel, a po kolejnej nieudanej próbie zamachu na Hitlera dokonanej 20 lipca 1944 roku przez von Stauffenberga osadzony został w więzieniu gestapo w podziemiach Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy. Ostatecznie – w wyniku zagrażającej Berlinowi ofensywy wojsk alianckich – trafił do obozów koncentracyjnych Buchenwald i Flossenbürg. W tym ostatnim za zdradę stanu i zdradę wojenną Bonhoeffer wraz z Canarisem oraz

od Starego Testamentu i jego żydowskiej moralności nagrody» (J. Ackermann, dz. cyt., s. 146–147).

⁶³ Za akt założycielski Kościoła Wyznającego uznaje się *Teologiczną deklarację o obecnym położeniu Niemieckiego Kościoła Ewangelickiego*.

⁶⁴ E. Bethge, *Dietrich Bonhoeffer, Theologe – Christ – Zeitgenosse. Eine Biographie*, Gütersloh 2004, s. 752; cyt. za: J. Ackermann, dz. cyt., s. 309. Już w 1933 roku, wraz z przejęciem władzy w Niemczech przez NSDAP i narastającymi szykanami wobec ludności żydowskiej, Bonhoeffer w swoim artykule *Kościół wobec kwestii żydowskiej* nawołuje Kościół do pomocy prześladowanym i podaje jej ewentualne formy – także te radykalne: „Trzecia możliwość polega na tym, by nie tylko pomóc ofiarom miazdżonym kołem, lecz zablokować samym sobą szprychy tego koła. Takie działanie byłoby bezpośrednim politycznym działaniem Kościoła i jest możliwe i wymagane tylko wówczas, gdy Kościół dostrzeże, że państwo zawodzi w swej funkcji tworzenia prawa i porządku...” (cyt. za: J. Ackermann, dz. cyt., s. 178).

jego współpracownikami zostaje przez sąd doraźny skazany na śmierć i stracony 9 kwietnia 1945 roku.

Czego dotyczyła owa niezwykła poetycka rozmowa Różewicza z Bonhoefferem, która odbyła się w sąsiedztwie wrocławskiego kościoła św. Elżbiety oraz usytuowanego obok niego pomnika niemieckiego pastora⁶⁵? Jej osnowę tworzą fragmenty napisanego w więziennej celi wiersza *Nocne głosy w Tegel*⁶⁶, a treść – jak to często u Różewicza bywa – dotyczy spraw najważniejszych i ostatecznych: przyczyn odejścia Boga, życia w cieniu zagłady, zachowania człowieczeństwa oraz trudnej sztuki nadziei. Zanim jednak paść będzie mogła jakakolwiek odpowiedź, konieczne staje się uświadomienie sobie pewnych bolesnych, a być może również i oczywistych prawd (*nauka chodzenia*, w, PIV 251–252):

trzeba się z tym zgodzić
 że Bóg odszedł z tego świata
 nie umarł!
 trzeba się z tym zgodzić
 że jest się dorosłym
 że trzeba żyć
 bez Ojca
 [...]

 że trzeba żyć godnie
 na świecie bezbożnym
 nie licząc na karę ani nagrodę⁶⁷

Właśnie kwestii godnego życia i śmierci, winie oskarżających, którzy sami powinni być podsądnymi, oraz pamięci niesprawiedliwie osądzonych poświęcony jest więzienny wiersz–medytacja, który przytoczony został we fragmentach w *nauce chodzenia*. Jego pełne dramatycznego napięcia zakończenie stanowi konsolację i pouczenie zarazem:

⁶⁵ Ten bezgłowy i bezręki, przyciągający wzrok swym złotym kolorem pomnik przedstawia przypominający figurę krzyża kłęczący tors mężczyzny.

⁶⁶ D. Bonhoeffer, *Modlitwy i wiersze więzienne*, przeł. K. Wójtowicz, Kraków 2005, s. 21.

⁶⁷ Wspomnieć jednak trzeba, że „odejście Boga” oraz dorosłość egzystującego w „bezbożnym świecie” człowieka, bez względu na skalę posiadanego emancypacyjnego potencjału, nie są w stanie unieważnić pewnego preegzystencjalnego faktu, o którym Różewicz w wierszu *Obraz* (OT, PIII 162) pisze następująco: „a ty / kiedy patrzysz na siebie / co widzisz // widzę człowieka stworzonego / na obraz i podobieństwo boga / który odszedł”.

„Piękny dzień lata” – pomyślałem
 – cóż on mi może przynieść?
 Wtem słyszę, jak spieszne kroki z oddali
 zatrzymują się nagle przy mojej celi.
 [...]
 Trzymaj się bracie, bo wkrótce się twój los spełni.
 Słyszę jak idziesz odważnym i dumnym krokiem.
 Już nie widzisz chwili obecnej, lecz czasy przyszłe.
 Bracie, ja idę z Tobą na to miejsce
 i słyszę twe ostatnie słowa
 „Bracie, gdy słońce
 zgaśnie dla mnie
 ty żyj za mnie!”
 Wyciągnięty na pryczy
 gapię się w szarą ścianę
 [...]
 Bracie, zanim po długiej nocy
 nastanie nasz dzień,
 trzymajmy się dzielnie!⁶⁸

O pełnym nadziei i męstwa postępowaniu Bonhoeffera zaświadczenia nie tylko jego więzienne wiersze i modlitwy, ale także korespondencja z najbliższymi. Do przyjaciela Eberharda Bethgego pisał w sierpniu 1944 roku: „Nigdy nie wolno Ci wątpić, że z radością i wdzięcznością idę drogą, którą jestem prowadzony. Moje przeszłe życie obfituje w Bożą dobroć, a ponad winą wznosi się przebacząca miłość Ukrzyżowanego”⁶⁹. Nawet w swej dramatycznie trudnej sytuacji starał się dostrzec pewną wartość i korzyści poznawcze: „Przeżyciem o bezcennej wartości jest to, że nauczyliśmy się oglądać wielkie wydarzenia dziejów świata z dołu, z perspektywy ludzi wyłączonych, podejrzanych, źle traktowanych, prześladowanych, krótko mówiąc – cierpiących”⁷⁰. Ta iście ewangeliczna postawa pastora została w tekście Różewicza podkreślona w wersach, w których mówi się, że Bonhoeffer (*nauka chodzenia*, w, PIV 254)

szedł za Chrystusem
 naśladował Chrystusa

⁶⁸ D. Bonhoeffer, *Nocne głosy w Tegel* [w:] tenże, *Modlitwy i wiersze więzienne*, dz. cyt., s. 27.

⁶⁹ J. Ackermann, dz. cyt., s. 346.

⁷⁰ Tamże.

Być może ona zdecydowała o tym, że stary poeta jako uczeń „poszedł na naukę” do Bonhoeffera⁷¹. Terminowanie u sławnego teologa – jak wynika z tekstu – okazało się nie lada wyzwaniem. Nie polegało ono bowiem na zwyczajnym gromadzeniu wiedzy, wspinaniu się na kolejne stopnie abstrakcji oraz mistrzostwa w rozumowaniu, czyli doskonaleniu tego, co już zostało opanowane. Wręcz przeciwnie, Bonhoeffer żąda od ucznia rzeczy wręcz heroicznej⁷² (*nauka chodzenia*, w, PIV 251):

zaczynij od początku
 zaczynij jeszcze raz mówić do mnie
 naukę chodzenia
 naukę pisania czytania
 myślenia

Nie jest to – jak widać – zwykle napomnienie nauczyciela dotyczące przemiany, naprawy czy nawet rewizji postępowania ucznia. Tu chodzi o coś znacznie poważniejszego: „od początku” zaczyna się bowiem wówczas, gdy dotychczasowy projekt działania okazuje się w danych warunkach niemożliwy do przeprowadzenia, a trwanie przy nim równoznaczne by było z indolencją. Trzeba zauważyć, że ów imperatyw dotyczy w poemacie spraw rudymenarnych – zdolność chodzenia,

⁷¹ Wspomnieć należy również o Bonhoefferze jako jednym z czołowych przedstawicieli „teologii śmierci Boga” oraz autorze koncepcji „bezreligijnego chrześcijaństwa”.

⁷² Warto przypomnieć, że figura przemiany pojawiała się u Różewicza już wcześniej. Wystarczy wspomnieć liryczny zapis doświadczenia, które o dziesięć lat poprzedziło powstanie *nauki chodzenia*, a mianowicie wiersz *Od jutra się zmienię* (ZFR, PIV, 68–69, 71–72). Tam jednak postanowienie przemiany nie zostaje zrealizowane: „i jeszcze czytałem w tej księdze / inne słowa / [...] / autor może filozof a nawet prorok / nie pamiętam bo zasnąłem / napuszczał te słowa na siebie / szczył na siebie // z jego wysokiej gadaniny / wynikało że / muszę zło wymienić na dobro / ciemność na jasność / głupotę na mądrość / brzydotę na piękno / niskość na wysokość / chłód na ciepło / słabość na siłę / [...] / oczywiście ja chciałem się / zmienić na lepsze // ale się nie zmieniłem / [...] / zdaje mi się / że już się nie zmienię / do końca życia”. Bożena Tokarz proponuje, aby wiersz ten „interpretować jako komentarz metapoetycki dotyczący systemu wartości, jak również jako przekonanie o wspólnym kształtowaniu wartości będących podstawą wspólnego życia. [...] jako wypowiedź poety-twórcy w dowcipny sposób zwraca uwagę na konieczność zachowania odpowiedniości między rzeczywistością i jej artystyczną interpretacją, by ujawniony w poezji wewnętrzny model świata był jednością aksjologiczną, łącząc w sobie to, co etyczne, z tym, co estetyczne” (B. Tokarz, *O Tożsamości aksjologicznej w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Światy Tadeusza Różewicza...*, dz. cyt., s. 39–40).

pisania, czytania czy myślenia to przecież atrybuty samodzielności każdego człowieka. Być może właśnie dlatego na wątpliwości ucznia nie pada w tekście odpowiedź – nauczyciel (*nauka chodzenia*, w, PIV 253)

zamiast odpowiedzieć
na moje pytanie
położył palec na ustach⁷³

Czy wobec tego przemyślenia wymagają również nauki, które autor *recydingu* pobierał u innych wielkich naszej kultury? W tym przytoczona w poemacie „lekcja” Rilkego (która z racji na swój estetyczny przedmiot interesuje nas szczególnie) implikująca, że (*nauka chodzenia*, w, PIV 250)

„[...] das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang [...]”⁷⁴

– także wymaga rewizji? W tekście nie znajdziemy jednoznacznego rozstrzygnięcia. Bonhoeffer poucza jednak, że życie „bez Ojca” wymaga nie tylko samodzielności, ale – co za tym idzie – wiąże się również z wolnością i odpowiedzialnością⁷⁵.

⁷³ Etyczno-religijną interpretację tego poematu dokonaną przez pryzmat figury milczenia przeprowadziła w swojej pracy doktorskiej Monika Witosz. Zob. M. Witosz, *Słowo i milczenie w poezji Tadeusza Różewicza końca XX i początku XXI wieku*, Katowice 2007, s. 114–117; dostępny w Internecie: <<http://www.sbc.org.pl/Content/11971/doktorat2848.pdf>> [dostęp: 6.10.2012].

⁷⁴ Zamieszczony przez Różewicza w poemacie cytaty z Rilkego, pochodzi z *I Elegii Duinejskiej*. W polskim tłumaczeniu wraz z nieprzytoczonym w *nauce chodzenia* fragmentem brzmi on następująco: „[...] Albowiem piękno jest tylko / przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy / z takim podziwem, gdyż beznamiętnie pogardza / naszym unicestwieniem. [...]” (R.M. Rilke, *Poezje*, oprac. i przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 185).

⁷⁵ Dotyczą one zarówno przestrzeni czynów, jak i słów. Być może dlatego w *nauce chodzenia* pojawia się cień wątpliwości co do ich granic (*nauka chodzenia*, w, PIV 252): „czy nie zgrzeszyłem / porównując Führera / do psa? przecież to był człowiek / miał matkę i ojca / siostrę i brata / był artystą zostawił po sobie / akwarele rysunki / był pisarzem kochał Wagnera”. Skądinąd rozważania te nie są bezzasadne, szczególnie w świetle ewentualnych następstw. Wystarczy przypomnieć fragment broszury Himmlera pt. *Untermensch*, która została wydana przez Kwaterę Główną SS w 1942 roku, by się przekonać, jak gorzka może być ironia historii: „Podczłowiek, ów stwór natury, pozornie tak samo zbudowany, posiadający ręce, nogi i rodzaj mózgu, oczy i usta, jest jednak całkiem inną, przerażającą istotą, pomiotem o rysach twarzy

Pojęcie piękna pojawia się w *nauce chodzenia* dwukrotnie. W pierwszym przypadku zapożycza poeta jego rozumienie od Rilkego, wobec czego przedstawione zostaje jako nadnaturalna, transcendująca ludzkie sprawy kategoria, której wyniosły charakter może budzić w zwykłym człowieku przerażenie i podziw zarazem⁷⁶. Dlatego też wrocławski poeta starał się będzie oswajać grozę piękna, infiltrować przynależną mu przestrzeń i sytuować je w szeregu pozostałych kategorii estetycznych. Na uwagę zasługuje także zakończenie poematu, gdzie „problem piękna” powraca. W tym stylizowanym na oniryczną wizję bądź też biblijne objawienie fragmentcie Bonhoeffer przedstawiony został jako kroczący drogą *imitatio Christi* mentor, w obecności którego nowy uczeń doznaje iluminacji (*nauka chodzenia*, w, PIV 255):

i znalazłem się nagle w świetle
w krainie młodości
w ziemskim raju odnalazłem
oczy i usta
mojej dziewczyny i chabry
i obłoki

wraz z towarzyszącym jej niezwykłym przykazaniem (*nauka chodzenia*, w, PIV 255):

wtedy On się zatrzymał
i powiedział
przyjacielu
skreśl jedno „wielkie słowo”
w swoim wierszu
skreśl słowo „piękno”

Waga problemu nie ulega wątpliwości. Możemy nawet domniemywać, że wskazówka mistrza ułatwić ma uczniowi poczynienie pierwszych kroków zmierzających do realizacji postawionego przed nim wyzwania „nauki od nowa”. Uwaga skupiona zostaje bowiem na jednym słowie wybranym spośród wszystkich pozostałych, którego znaczenie podkreślone

podobnych do człowieka – a jednak duchowo i umysłowo niższym od wszelkiego zwierzęcia [...]” (cyt. za: J. Ackermann, dz. cyt., s. 319).

⁷⁶ Pogląd ten potwierdzi Różewicz po kilku latach w przytoczanej już rozmowie z Krystyną Czerni: „To jest właśnie absolut w sztuce – obojętność i okrucieństwo. Piękno jest okrutne! I ja to właśnie próbuję w całej swojej twórczości tak, wie pani, przekłuwać, nakłuwać” (*Piękno jest okrutne...*, ws 398).

zostało w dodatku odpowiednim przymiotnikiem. Co więcej, owo „wielkie słowo” wedle nauki Bonhoeffera przynależy dykcji poetyckiej, przez co wzmocniona zostaje siła jego oddziaływania. Wobec tego tym bardziej intryguje dwuznaczność towarzysząca czynności, której „piękno” ma zostać poddane. Czasownik „skreślać” ma bowiem dwa znaczenia⁷⁷. I tak w pierwszym oznacza tyle co: „kasować, unieważniać wyrazy, części tekstu, robiąc kreskę, wykreślać, przekreślać”; w drugim natomiast wskazuje na czynność zrazu przeciwną, a mianowicie: „wyrządzać coś rysunkiem, rzadziej gestem; charakteryzować w słowach; pisać, malować”. Narzędzie semantyczne pozostaje bezużyteczne, wciąż nie wiemy, czy słowo „piękno” ma się w wierszu pojawić (zostać w nim zapisane) czy też odwrotnie, ma zostać z niego usunięte. Dopuszczenie obu możliwości wydaje się kłócić z zasadą sprzeczności, chociaż, co w swojej książce proponuje Andrzej Skrendo, można ją rozumieć jako „zasadę nierozstrzygalności”⁷⁸.

Złożona, gdyż przenikająca się z zagadnieniami dotyczącymi przebiegu procesu twórczego problematyka skreśleń w tekstach artystycznych Różewicza była wielokrotnie podnoszona. Wystarczy chociażby przypomnieć obszerną analizę narodzin i ostatecznego formowania się tekstu Różewiczowskich *Liryków lozańskich z Twarzy trzeciej* przeprowadzoną przez Tadeusza Kłaka⁷⁹, skrupulatne, archeologiczne wręcz badania nad pełnymi barwnych skreśleń reprodukcjami rękopisów poety zamieszczanymi w jego tomach, które podejmował Tomasz Wójcik⁸⁰, czy namysł nad ewolucją kolejnych edycji tomu *Niepokój*, który prowadził Wojciech Kruszewski⁸¹. Można mówić o niezwykle bogatej tekstowej wariantowości w twórczości autora *Wyjścia*, która

⁷⁷ Zob. *Słownik języka polskiego*, t. I–II, red. W. Doroszewski, S. Skorupka, Warszawa 1958–1965.

⁷⁸ Zob. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 313–316.

⁷⁹ T. Kłak, dz. cyt., s. 117–137.

⁸⁰ T. Wójcik, *Skreślone słowa Tadeusza Różewicza (Archeologia rękopisów)* [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk i B. Karwowska, Warszawa 2008, s. 482–498.

⁸¹ W. Kruszewski, „*Niepokój*” Tadeusza Różewicza. *Notatki do historii projektu artystycznego* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 39–54.

wpisuje się w założenie twórczości jako projektu otwartego⁸², pochylać się nad polimorficznymi odmianami jego rękopisów, wreszcie badać historię tekstów oraz edycji poszczególnych wierszy i całych tomów. Tak więc „skreślenia” są charakterystycznym, nieodzownym, a w wielu przypadkach konstytutywnym elementem formotwórczego mechanizmu powstawania i trwania tej poezji. Różewicz zresztą nieraz sam o tym mówił i – co ciekawe – w obu znaczeniach tego terminu. Przypomnijmy część spośród tych świadectw:

Przed potopem pisałem różne wiersze, podania, prośby, laurki, sztuki. Z reszty słów, jakie mi zostały, skreśliłem ten mały portrecik, który przekazuję ludziom żywym (*Spojrzenia*, F, PII 107).

może teraz
zachodzi ta przemiana
staję się poetą
kiedy skreślam słowa

(*Przypomnienie*, ZF, PIII 381)

Z kolei w rozmowie z Anną Żebrowską, odsłaniając fragment swej warsztatowej rutyny, przyzna:

[...] wierszyk w jakiejś formie leży wśród stosu innych notatek. Jak się na niego natknę albo jak mi coś przyjdzie do głowy – skreślę jedno słowo, dwa dodam. Albo napiszę inny wariant. I znów leży miesiąc, leży pięć miesięcy. I ciągle mnie nurtuje [...]. Czasem mimo to któryś się doczeka, przyjdzie jego moment... (*Poeta zapozna Targeta*, ws 376).

Swoją podejrzliwość wobec nadmiaru słów i skłonność do krystalizowania sensów tłumaczy poeta m.in. nauką wyniesioną od swego poetyckiego mistrza z młodości lat, autora *Najmniej słów* – Juliana Przybosa, który „brał tekst mojego wiersza i mówił na przykład, że ta metafora jest zbyt ryzykowna czy banalna i co należy skreślić” (*Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte...*, ws 218). Ten jedyny w swoim rodzaju poetycki trening doprowadził do przeświadczenia, że „[...] praca poetycka polega na redukowaniu, na skreślaniu niepotrzebnych słów.

⁸² Nie bez powodu koncepcja dzieła otwartego przedstawiona przez Umberto Eco w jego książce bywa przez badaczy twórczości Różewicza chętnie wykorzystywana.

Kolejne redakcje utworu prowadzą do coraz mniejszej liczby słów” (*Jestem tu, pod ręką*, ws 175).

Można więc bez większego ryzyka błędu uznać, że Różewicz, odpowiadając na pytanie, *Kto jest poetą* (NWPP, PII 279) –

poetą jest ten który pisze wiersze
i ten który wierszy nie pisze

– mówi również: poeta to ten, który skreśla słowa, a więc zapisuje i unieważnia wedle sobie jedynie znanych kryteriów.

Nie ulega wątpliwości, że wersy zamykające *naukę chodzenia* skierowane są do poety, skoro rzeczona czynność dokonać się ma w wierszu. Czy wobec tego skreślenie słowa „piękno”, które tam jest postulowane, powinniśmy uznać za jeden z wielu Różewiczowskich nierozstrzygałników? Niekoniecznie – możemy bowiem, szukając wyjścia, przyjąć, że przy obydwu znaczeniach problematycznego czasownika będziemy mieli do czynienia z którąś z form obecności kategorii piękna. W jednym wypadku będzie to swoista intronizacja, wprowadzenie tego „wielkiego słowa” do tekstu wiersza, w którym z jawną oczywistością zajmie właściwe sobie miejsce tam, gdzie dotychczas było nieobecne. W razie jednak, gdy uwzględnimy drugie znaczenie, a więc unieważnienie wyrazu dokonane przez przekreślenie, będziemy mieli do czynienia z latentną formą występowania piękna. Skoro coś zostaje skreślone, znaczy to, że wcześniej było obecne, co więcej – obecność ta nie jawiła się jako bezrefleksyjna. Poza tym skreślenie pozostawia po sobie ślad, który dopiero w kolejnych edycjach tekstu może zostać stopniowo zacierany i przeradzać się w budzący niepokój brak. Sytuacja ta przypomina nieco opisaną przez Adorna w *Teorii estetycznej* współczesną kondycję sfery sakralnej, która ulegając przymusowi ze strony *profanum*, istnieć zaczyna jako obszar zsekularyzowany. Tak też współcześnie dzieje się z pięknem, gdy jego manifestacja paradoksalnie dokonuje się w akcie zanegowania-skreślenia, a tendencja estetyzacyjna, która, jak mogło by się wydawać, winna je umacniać, służy jego osłabieniu.

Jakkolwiek zinterpretujemy postulat, który pada na końcu wspomnianego poematu⁸³, nie będzie on równoznaczny z całkowitym wy-

⁸³ Podnosić można np. problem referencyjności, wszak mowa jest o słowie, które mogło stracić moc adekwatnego określenia danego fenomenu pozajęzykowej rzeczywistości.

rugowaniem fenomenu piękna. Bez względu bowiem na to, czy jako przedmiot zainteresowania zostanie on wprowadzony, czy też usunięty z przestrzeni poetyckiej refleksji, zawsze pozostanie istotnym punktem odniesienia. Co więcej, niewykluczone, że „skreślone piękno”⁸⁴ rozpocznie swą nową karierę w poddanym estetycznej demitologizacji świecie poezji Różewicza i stanie się – niczym w „śmietnikowych” instalacjach Burriego – budulcem „nowego ładu”; piękno przetworzone, poddane recyclingowi, z wziętą w nawias całą jego wielką historią, wyrwane z sieci artystycznych stylów i konwencji – „nowe piękno”.

Za signum temporis, symboliczną estetyczną przemianę, a może wyraz twórczej ewolucji poety, uznać możemy symptomatyczne przejście, które dokonało się pomiędzy dwoma omawianymi w tym rozdziale utworami. W *Opowiadaniu dydaktycznym* osobą sugerującą konieczność dokonania skreśleń był Julian Przyboś, a przedmiotem ingerencji – szczur, który usunięty został poza ramy tekstu. Ten nieliczący według krakowskiego awangardzisty z językiem sztuki gryzoń, będąc upostaciowaniem tego, co szpetne, przyziemne i budzące odrazę, został przez Różewicza wykreślony z poematu⁸⁵. Z kolei w tekście o cztery dekady późniejszym – *nauce chodzenia* – pada namowa do skreślenia piękna, w imię którego przed laty egzorcyzmowano ze stronic poezji szczura.

⁸⁴ Zauważmy, że to, co skreślone, nigdy nie jest dla Różewicza bezpowrotnie utracone. Podczas wieczoru w Teatrze Starym zapytany o tę kwestię przez Jerzego Jarockiego poeta odpowiedział: „[...] zacząłem zużywać stary materiał do montażu poezji, tzw. banały, zużyte zwroty. Cały materiał, który Przyboś odrzucał, nawet z pewnym obrzydzeniem, wszystkie te «świecące księżycy», «blaski», to, czego używali skamandryci, Gałczyński. A mnie się wydawało, że ta makulatura, te cmentarze słów są składnikami bardzo ciekawych możliwości i starałem się na różne sposoby montować je, odzyskiwać ich wartość” (*Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte...*, ws 219).

⁸⁵ Tadeusz Drewnowski w swojej monografii poświadcza: „[...] ponoć tylko pod wpływem oburzenia Przybosia z *Opowiadania dydaktycznego* w wydaniu książkowym Różewicz wycofał szczura” (T. Drewnowski, dz. cyt., s. 189).

Detronizacja piękna oraz inne wartości – estetyczne rewaloryzacje ostatniego stulecia

Zapada się gmach estetyki urzędowej, wzdychania do piękności cichną. [...] Ludzie, których wywodzi nam nasza współczesność, są brzydki. Podchodzą śmiało do życia ohydy, w śmietnikach grzęzną, a czasem jeno cicho tęsknią za lepszym.

Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne i to jest całe ich piękno. Uczmy się nowego piękna. [...] Pisząc o nich, nie pisujemy pięknie o dziwactwie, ale dziwnie o brzydkiej piękności. Stwarzajmy konieczną, współczesną estetykę brzydoty...¹

R. Jaworski, *Historje manjaków*

Pora, aby zasygnalizowaną w poprzednich rozdziałach – silnie reprezentowaną w twórczości Herberta i Różewicza – problematykę sztuki współczesnej², ujętą w horyzoncie (późno)nowoczesnych transformacji, przedstawić z perspektywy licznych przewartościowań, które objęły przede wszystkim przynależne jej warstwy zjawiskową i kategoriałną. Przeobrażenia, jakim w XX wieku poddać się musiała estetyczna refleksja, nie godząc się na ograniczenie swych krytycznych ambicji, utratę łączności z ewoluującym światem sztuki i zamknięcie się w kręgu histo-

¹ R. Jaworski, *Historje Manjaków*, Kraków 1978, s. 143.

² W polszczyźnie powszechnie używany jest ogólny termin „sztuka współczesna”, podczas gdy np. w językach angielskim, niemieckim czy francuskim już w mowie potocznej (bo o ten poziom komunikacji językowej jako reprezentatywny dla społecznego odbioru zjawisk sztuki chodzi) funkcjonuje precyzyjniejsze rozróżnienie na: *modern art / moderne Kunst / art moderne*, dla określenia „nowoczesnych” zjawisk artystycznych z pop-artem włącznie, oraz *contemporary art / zeitgenössische Kunst / art contemporain*, odnoszące się do – jakby powiedział Arthur Danto – sztuki w jej posthistorycznej fazie. *Modern*, jak dowodzi amerykański filozof, implikuje pewne historyczne ustrukturuwanie zjawiska, do którego się odnosi, przez co może z powodzeniem denotować określony styl czy okres w sztuce. Podczas gdy *contemporary* kieruje naszą uwagę ku temu, co dzieje się aktualnie, a więc ku sztuce, której nie można zakwalifikować do żadnego z historycznych stylów czy rodzajów (zob. A.C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997, s. 9–10).

rycznych rozważań – bezpośrednio odsyłają do przemian zachodzących w rzeczywistości, pozwalając podejmować próby ich dyskursywnego uchwycenia i zrozumienia. Chcąc zminimalizować ryzyko błędzenia³ po labiryncie tej jakże rozległej, absorbującej, ale i zwodniczej tematyki, nakreślić warto ogólny szkic mapy, która odwzorowywać będzie zarówno kluczowe obszary, jak i kierunek przebiegu naszych dociekań. Tak więc rozpoczniemy od krótkiego przeglądu przemian w obrębie sztuki, który odsyłając do zjawiska awangardy i neoawangardy, pozwoli na odsłonięcie nowej perspektywy, z jakiej postrzegane bywają nienowe przeciwieństwa kategorii: brzydoty, kiczu, ekspresji czy wzniosłości.

Sztuka i awangardowe transgresje

„Stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”⁴. To otwierające wydaną w 1970 roku *Teorię estetyczną* Theodora Adorna zdanie stanowi doskonały komentarz do zaistniałej sytuacji. Co więcej, oddaje ono stan krytycznej świadomości zwróconej – w niełatwej próbie uchwycenia – ku bezprecedensowemu rozwojowi zjawisk sztuki w momencie awangardowego przesilenia, kiedy wyczerpująca potencjał swych kluczowych kategorii neoawangarda przechodzić poczęła w nieokreśloną jeszcze, nową formację.

Poza wspomnianymi już emancypacyjnymi dążeniami samego rozumu, który zdobywać począł coraz to nowe przyczółki w kampanii prowadzonej w celu uzyskania krytycznej samowiedzy, oraz rozprzestrzeniającą się wiarą w postęp, która sprzyjała „myśleniu opozycjami” (tj. tradycja – innowacja, autorytet – swoboda łamania tabu i konwencji, tendencje zachowawcze – tendencje rewolucyjne)⁵, wśród bogatego XVIII-wiecznego dziedzictwa nie sposób pominąć kulturowej inkarnacji formacji modernistycznej, której dzieckiem była zyskująca hegemonię w wieku

3 Skądinąd kusząca – a miejscami zapewne i zgubna – wydaje się pokusa przeszczepienia Benjaminowskiej kategorii flanera w obręb tekstowego świata współbieżnie rozwijających się dyskursów filozoficznych.

4 T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 3.

5 Zob. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 249.

XX awangarda⁶. Jeden z jej teoretyków – Peter Bürger – postulując historyzację teorii estetycznych, dostrzega w awangardzie nie tylko pojęcie relacyjne, ale również szczególną, niedającą się uogólnić i bezpośrednio ekstrapolować na wcześniejsze epoki fazę rozwoju sztuki⁷. Tak więc modernizm z charakterystyczną dla niego protoawangardową sztuką⁸ (zwróconą przeciw akademizmowi, rozwijającą i wyostrającą dążenia bohemy) oraz swoim „długim trwaniem” (S. Morawski) obejmujący całą nowożytną erę⁹ podkreśla swą ciągłą obecność w charakterze punktu odniesienia dla zjawisk, które po nim nastąpiły¹⁰. O ile formacja modernistyczna, w której nie brakowało elementów innowacji i nowości – jak widzi to Clement Greenberg – była zachowującą łączność z przeszłością odpowiedzią na kryzys (związany m.in. z „pomieszczeniem standardów [estetycznych] przez romantyzm”), do którego przyczyniła się demokratyzacja kultury w dobie industrialnej¹¹, o tyle elitarna ze swej natury i niestroniąca od radykalności swych działań awangarda

6 Zjawisk wywodzących się z łona modernizmu, a związanych ze sztuką było rzecz jasna więcej, wystarczy wspomnieć dekadentyzm.

7 P. Bürger, dz. cyt., s. 19 i 132.

8 Paradygmatycznym, analizowanym przez badaczy przykładem jest malarstwo Paula Cézanne’a. Wśród zjawisk przedawangardowych, sprzeciwiających się estetycznym wzorcom przeszłości znajdą się również – według Stefana Morawskiego – realizm Courberta, wczesny naturalizm i symbolizm francuski.

9 W jeszcze rozleglejszej perspektywie czasowej zjawisko modernizmu lokuje Mieczysław Porębski, uznając jego powtarzalność w dziejach europejskiej kultury (co pozwala mu mówić np. o modernizmach: aleksandryjskim w I w., średniowiecznym i XVII-wiecznym). Tym samym pojawiająca się w różnych czasach w historii „alternatywa modernistyczna” dla krakowskiego krytyka stanowi „stały zawsze obecny współczynnik artystycznego rozwoju” (M. Porębski, *Modernizm i modernizmy* [w:] *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969, s. 40; cyt. za: A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001, s. 120).

10 Zob. T. Pękala, *Awangardyzm – pozytywna wartość sztuki* [w:] *Wartości i antywartości w kontekście przeobrażeń kultury współczesnej*, red. T. Szkołut, Lublin 1999, s. 157 i 166; T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, s. 138. Zdaniem badaczki, awangarda i ariergarda są pojęciami funkcjonującymi w obrębie modernistycznego dyskursu o sztuce.

11 Według amerykańskiego krytyka „nadrzędną i najgłębszą logiką modernizmu jest utrzymanie estetycznego poziomu przeszłości w obliczu wrogich sił, które nie istniały w przeszłości” (C. Greenberg, *Nowoczesność i ponowoczesność* [w:] tenże, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, przeł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 77).

dokonała zerwania z tradycją. Właśnie w tym punkcie, u progu XX wieku rozpoczyna się wielka przygoda „permanentnej awangardy”¹², którą w wielkim skrócie należy przywołać, aby móc określić postawy względem niej zajmowane przez poetów będących bohaterami prowadzonych rozważań. Wszakże, co wyraźnie podkreśla Grzegorz Dziański, „spór o awangardę jest w istocie sporem o sztukę dwudziestego wieku, a dokładniej sporem o rozumienie sztuki w dwudziestym stuleciu”¹³.

Etymologia wskazanego terminu pochodzi z języka wojskowego i sięga wieków średnich – znaczy tyle, co „forpocztą” bądź „przednia straż”. Mieczysław Porębski, wykorzystując ową militarną proveniencję awangardy, pisze o niej, że „jest stale w ruchu, w natarciu, idzie naprzód i pociąga za sobą innych. Forsuje etapy, ma w sobie coś ze zdobywczości dawnych wojennych wypraw i z żaru rycerskich krucjat”¹⁴. W XVIII stuleciu termin zyskuje również pozamilitarne, głównie polityczne użycie, by dopiero w wieku XIX, a właściwie u jego schyłku, upowszechnić się i zyskać zastosowanie w stosunku do sztuki oraz literatury¹⁵. Rozwijająca się w nowym industrialno-naukowym paradygmacie rozumienia świata awangarda artystyczna stanowi doskonale upostaciowanie podstawowych dążeń nowoczesności, w tym odrzucenia aktualnego porządku na rzecz lokowanej w przyszłości i czerpiącej z wewnętrznego dynamizmu poddanych działaniu naukowo-technicznej mitologii mas, radykalnej przebudowy ładu społecznego. Nic więc dziwnego, że nietrudno o wskazanie filiacji pomiędzy będącą rzecznikiem idei nowoczesności awangardą artystyczną a niemniej zaangażowanym w realizację nowoczesnego projektu socjalizmem. Grzegorz Dziański uzna nawet, że „metafora awangardy artystycznej nigdy całkowicie nie uwolniła się od socjalistycznych korzeni”¹⁶, których szukać można już w przypisywanym Saint-Simonowi artykule *L'artiste, la Samant et l'industriel* z 1825 roku. Ta interesująca relacja zachodząca pomiędzy dwoma wpływowymi nurtami myślowymi zmieni nieco swą charakterystykę w latach powojennych w państwach Europy Wschodniej.

¹² M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 48.

¹³ G. Dziański, *Słowo wstępne* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziański, Poznań 1996, s. 7.

¹⁴ M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 170.

¹⁵ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 250.

¹⁶ G. Dziański, *Słowo wstępne* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 9.

Powstanie i rozwój awangardy w obrębie formacji modernistycznej stanowi reakcję na dokonujące się w tym czasie przeobrażenia, obejmujące nie tylko narodziny nowych, zjednujących sobie zwolenników ideologii, lecz rozciągające się na cały ówczesny model świata i uderzające w jego fundamenty zmiany. Wystarczy wspomnieć rewolucyjne zmiany w naukach ścisłych (m.in. wywołane odkryciami Einsteina), nową perspektywę, jaką przyjęły nauki o człowieku po publikacjach Freuda, czy wreszcie przełom metodologiczny w nauce jako takiej, który zaszedł dzięki pracom Wilhelma Diltheya. Wszystko to złożyło się na kontekst, w jakim w połowie pierwszej dekady XX stulecia na arenę sztuki wkracza I awangarda, zwana również historyczną.

Zapoczątkowany przez Cézanne’a proces przemian, w toku których odrzuceniu ulega warunek ścisłej mimetyczności, a malarski obraz sprowadzony zostaje do kawałka rozpiętego na bieżym płótnie, gdzie malarz za pomocą odpowiedniego rozproszania farb, doboru oraz zestawienia barw i danego rozkładu linii uzyskać próbuje właściwą kompozycję – wylania kolejne awangardowe prądy w sztuce. Triumfalny pochód zmieniających się w niemałym tempie „-izmów” (z najważniejszymi: kubizmem, ekspresjonizmem, futuryzmem, dadaizmem, surrealizmem i konstruktywizmem) na trwałe rewolucjonizuje praktykę artystyczną, wprowadzając do niej niezliczoną liczbę nowatorskich prób i eksperymentów twórczych¹⁷. Charakterystyczne, wymieniane przez jej teoretyków jako najistotniejsze, są dla awangardy: jej prezentyzm – „zainteresowanie skupione na kipiącym tyglu współczesności”¹⁸, poza który pragnęła ona nieustannie wykraczać, odrzucając dotychczasową tradycję kulturową; zerwanie „z kultem sterujących życiem sztuki genialnych indywidualności”¹⁹; niezdolność do wytworzenia jednego, epokowego stylu, którą kompensuje dopuszczenie stosowania środków artystycznych pochodzących z różnych epok²⁰; pragnienie związania sztuki

¹⁷ Zmiany te, jak zauważa Maria Gołaszewska, miały charakter „mutacyjny”, „[...] następowały one nagle, bez zapowiedzi, niemal przypadkowo, lecz podstawę stanowiły tu osiągnięcia prekursorów [...]. Każdy z radykalnych reformatorów zaczynał w konwencji, lansowanej przez jego ulubionego mistrza, by w pewnym momencie, przeżywając stan alarmowy sztuki, wykrzyknąć *Heureka!*” (M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 32).

¹⁸ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 258.

¹⁹ Tamże, s. 259.

²⁰ P. Bürger, dz. cyt., s. 22.

z praktyką życiową i wypracowania nowego modusu funkcjonowania sztuki w społeczeństwie²¹; skłonność do teoretyzowania, wyjaśniająca nową, zrywającą z dotychczasową tradycją twórczość i przejawiająca się w licznych programach oraz manifestach²².

W czasie, gdy historyczna awangarda święci swoje triumfy, wśród których bezwzględnie wymienić trzeba przynajmniej: dokonaną przez Kandinskiego inaugurację nieprzedstawiającej, zrywającej z dotychczasowymi kanonami piękna sztuki abstrakcyjnej, zrewolucjonizowanie systemu tonalnego w muzyce (skomplikowanie harmoniki, politonalność, emancypację dysonansu, atonalność i wprowadzenie aleatoryzmu) dokonane m.in. przez Schönberga²³, a w końcu podważenie aksjologicznego statusu sztuki (zarówno dzieła, jak i statusu artysty) dokonane przez Duchampa – jeszcze mniej więcej do czasów fowizmu i kubizmu możliwe było określenie statusu dzieła sztuki w oparciu o pewien zespół wartości estetycznych i artystycznych. Dzieło było więc pewnym odpowiednio ustrukturyzowanym przedmiotem, posiadającym swą materialną postać oraz będącym efektem określonych czynności twórczych artysty. Ponadto jego charakterystyka sprawiała, że całość formalno-ekspresyjna, jaką stanowiło, dawała się wydzielić z tła oraz innych tego typu całości. Owym warunkom przedmiotowym dzieła odpowiadały określone warunki podmiotowe, wyznaczające ramy przeżycia artystycznego odbiorcy dzieła i współkonstytuujące przeżycie estetyczne²⁴. Dadaizm nie tylko zmienił status dzieła, ale – jak zauważa w *Teorii awangardy* Bürger – poddał krytyce całą „instytucję sztuki, jaka rozwinęła się w społeczeństwie mieszczańskim”²⁵. Za sprawą artystycznych prowokacji Duchampa dążącego do tego, by „wykonać

²¹ Tamże, s. 43–61.

²² Pełniejszy katalog dystynktywnych cech dla nurtów awangardowych przedstawił w swojej pracy Andrzej Książek, zestawiając najważniejsze funkcjonujące w literaturze przedmiotu koncepcje awangardy. Zob. A. Książek, dz. cyt., s. 51–64. Z kolei zestawienie sześciu zasad estetyki obowiązujących do momentu awangardowego przelomu zaproponował Stefan Morawski. Zob. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 186–187).

²³ Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, dz. cyt., s. 59; R. Kolarzowa, *Ewolucja muzyki; przelom modernistyczny – teoria i praktyka* [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa–Poznań 1991, s. 67–94.

²⁴ Zob. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 177.

²⁵ P. Bürger, dz. cyt., s. 27.

dzieło, które nie byłoby dziełem «sztuki»²⁶, wprowadzone w obręb świata sztuki *ready mades* podważyły rację stosowania dotychczasowych kryteriów estetycznych do oceny najnowszych wytworów artystycznych, co przypieczętowane zostało deklaracją autora *Suszarki do butelek* z roku 1917, że „dziełem sztuki jest to, co za dzieło sztuki zostanie uznane”²⁷. Wiązało się to z kolei z problematyzacją statusu artysty (Morawski pisze o „błazeńskim geście artysty niszczącym swoje dotychczasowe «kapłaństwo»”²⁸), którego twórczość stała się bardziej domeną intelektu niż uczucia czy wyobraźni. Postępująca absolutyzacja kategorii nowości i oryginalności, stopniowe porzucanie warsztatowej perfekcji wykonania oraz kategorii piękna, skutecznie zburzyło system estetycznej ewaluacji i utrudniło znalezienie kryteriów wartościowania.

Z kolei *ready mades* Duchampa okazały się zanegowaniem kategorii produkcji indywidualnej, która nie tylko stanowiła jeden z elementów charakteryzujących dzieła sztuki, ale również odgrywała niemałą rolę w procesie pozycjonowania poszczególnych artefaktów na rynku sztuki, „gdzie sygnatura znaczy więcej niż jakość dzieła”²⁹. Artystyczne manifestacje, w których utrwalająca niepowtarzalność dzieła sygnatura umieszczona zostaje na produkcie masowym, stanowią nie tylko subwersywny gest demaskujący mechanizmy funkcjonowania rynku sztuki, ale również wskazujący na jej daleko idącą instytucjonalizację.

Okres hegemonii awangardy historycznej, który zdaniem badaczy rozpoczął się w połowie pierwszej dekady XX wieku i trwał do lat trzydziestych, sygnalizuje coraz silniejsze przenikanie się dyskursu nowoczesności i uwikłanego weń dyskursu awangardowego. Ich wzajemna, wzmacniająca interferencja zaczęła przybierać na sile wraz ze stopniowym przechodzeniem w formację neoawangardową, lecz już w pierwszej połowie wieku zauważalny i istotny staje się związek pomiędzy przeobrażeniami sfery technicznej oraz społecznej a zachodzącymi w sztuce zmianami. Otwarte zostają nowe, nieobecne dotąd kwestie reprodukcji sztuki na dużą skalę, w tym nowych jej gatunków (fotografii i filmu), które ze swej natury poddają się multiplikacji³⁰. Nie

²⁶ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, dz. cyt., s. 53.

²⁷ Tamże, s. 103.

²⁸ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 178.

²⁹ P. Bürger, dz. cyt., s. 64.

³⁰ Problem ten w syntetyczny sposób omówił, wychodząc od obserwacji Paula Valéry’ego, Walter Benjamin. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji*

trzeba było jednak długo czekać, aby proces utraty przez dzieła sztuki ich aury objął nie tylko piętnowane przez Benjamina reprodukcje. Co ciekawe, z czasem – poczynając od pop-artu – nastąpiło znamienne zniuansowanie negatywnego dotąd myślenia o problemie reprodukcji. O ile bowiem, jak twierdzi Donald Kuspit, „wszelka sztuka w reprodukcji trafia w ślepią uliczkę”, o tyle „to, co banalne – kiedy zostanie zreprodukowane – staje się sztuką. Reprodukacja jest podstawą postsztuki. Jest entropiczna, bo stanowi *memento mori* oryginału. Jest instrumentem, ale i ekskrementalnym rezultatem procesu asymilacji przez społeczeństwo”³¹.

Z o wiele większą niż dotychczas mocą narastać zaczął również konflikt pomiędzy sztuką elitarną i masową. Jest on – co odnotowuje Stefan Morawski – „paralelny i ściśle sprzężony z pojawieniem się awangardy, skierowanej przeciw akademiom i filistrom”³². Ponadto – jak głosi w swoim głośnym tekście z 1939 roku Clement Greenberg – „wraz z pojawieniem się awangardy pojawił się też kicz”³³, będący „produktem rewolucji przemysłowej, która zurbanizowała masy Zachodniej Europy i Ameryki oraz wprowadziła coś, co nazwano powszechną edukacją”. Właśnie łatwa i stosunkowo pełna dostępność dojrzałej tradycji kulturowej jest dla amerykańskiego krytyka wstępnym warunkiem kiczu, który po deprecjacji traktować ją może jako surowiec wykorzystywany do własnych celów³⁴. „Alternatywą dla Picassa nie jest Michał Anioł, ale kicz”³⁵ – twierdzi Greenberg, w czym wtóruje mu Morawski, uznając kicz za liminalną formę sztuki masowej³⁶.

Przedstawione pobieżnie węzłowe punkty awangardowych początków ubiegłego stulecia stanowią jedynie niezbędny prolog do omówienia mechanizmów zmian, jakie zachodzą od połowy XX wieku w sztuce i w całej kulturze. Wspomniany okres jest w świetle zaproponowanego tematu pracy tym istotniejszy, że dokonującym się w szybkim tempie kolejnym eksperymentalnym próbom w rozwoju sztuki towarzyszą

technicznej [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt., s. 66–105.

31 D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. 134.

32 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 79.

33 C. Greenberg, *Awangarda i kicz* [w:] tenże, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, przeł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 8.

34 Tamże, s. 9.

35 Tamże, s. 11.

36 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 77.

paralelnie biegnące linie znaczące początki, ewolucję i dojrzałość twórczości poetyckiej Różewicza oraz Herberta.

Obaj poeci byli mocno związani ze środowiskiem artystycznym. Różewicz, z racji wybranego kierunku studiów oraz przyjaźni z Mieczysławem Porębskim, szybko wszedł w krąg oddziaływania Grupy Krakowskiej³⁷, współpracował też z „Przeglądem Artystycznym”, który był organem Związku Polskich Artystów Plastyków. O swoich przyjaciółach-malarzach (nie tylko tych z Krakowa) poeta wspominał wielokrotnie, a wśród najczęściej wymienianych padały nazwiska: Jona-sza Sterna, Kazimierza Mikulskiego, Marii Jaremy, Adama Marczyńskiego, Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego, Aleksandra Kobzdeja, Wojciecha Fangora, Jerzego Nowosielskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Andrzeja Strumiły, Tadeusza Dominika, Jerzego Tchorzewskiego³⁸. Autor *Czerwonej rękawiczki* podkreślać będzie znaczenie tych spotkań oraz rolę, jaką odegrały w jego własnych poszukiwaniach artystycznych. Wspomni również „[...] przesiadywanie, już nie godzinami, ale dniami i nocami w pracowniach naszych najwybitniejszych malarzy” (JT 119). Po czym dopowie:

To nie było tylko oglądanie ich obrazów, ale zasypianie i budzenie się w ich pracowniach, to było śledzenie narodzin obrazu od początku... To były długie rozmowy... A było to malarstwo awangardowe, znaczące, po 1945. [...] To byli ludzie, z którymi ja byłem dużo bliżej niż z moimi rówieśnikami literatami. Z malarzami mówiłem o problemach sztuki (JT 119).

37 Nawiązywała ona do utworzonego w początkach lat trzydziestych XX wieku przez studentów Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych bezprogramowego zrzeszenia artystycznego. Jej przedstawiciele łączyła twórczość w nurcie awangardowym, sprzeciw wobec konserwatywnych metod nauczania w krakowskiej Akademii oraz lewicowy światopogląd. Istotnymi wydarzeniami w procesie konstituowania się 11 Grupy Krakowskiej były wystawy zorganizowane przez Grupę Młodych Plastyków: w 1945 roku w krakowskim Klubie Związku Literatów i w 1946 roku w Pałacu Sztuki. Zapowiadały one jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznych w tużpowojennej sztuce polskiej, a mianowicie I Wystawę Sztuki Nowoczesnej, która otwarta została 19 grudnia 1948 roku w krakowskim Pałacu Sztuki. Stanowiła ona zwieńczenie prac i przygotowań działającego od marca 1948 roku w Krakowie Klubu Artystów, do którego poza liczną reprezentacją malarzy należeli również architekci, teoretycy sztuki i literaci – w tym Tadeusz Różewicz.

38 Zob. *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*, ws 134; *Jestem tu, pod ręką*, ws 179; *Piękno jest okrutne...*, ws 392–394.

Herbert – co uznane być może za truizm – jest poetą posiadającym doskonale rozeznanie w świecie sztuki, jednakże (w przeciwieństwie do swojego starszego kolegi po piórze) jego artystyczne eksploracje i fascynacje wyznacza wektor o przeciwnym zwrocie. Różewicz rozpoczął – mówimy tu nie o własnej twórczości, lecz o stosunku do dziedzictwa artystycznego – od systematycznych, diachronicznych studiów nad historią sztuki, po czym świadomie włączył się, w konieczną jego zdaniem, awangardową pracę przewartościowywania podstawowych w uniwersum sztuki i estetyki kategorii. U Herberta natomiast – nie licząc podstaw zdobytych w lwowskim gimnazjum – za punkt wyjścia przyjmując możemy swoisty „chrzest pierwotny” – by użyć określenia Kripkego – stanowiący inicjację do świata sztuki, dokonującą się poprzez zanurzenie w wartkim nurcie bieżącej artystycznej produkcji, by dopiero po pewnym czasie i osobistych konfrontacjach z dziełami „dawnych mistrzów” zwrócić się ku pracom Giotta, Duccia, Piera della Francesca, holendrów oraz całego zastępu klasyków sztuki. Oczywiście ta dokonana świadomie z pewnym uogólnieniem polaryzacja postaw wymaga doprecyzowania³⁹, chodzi jednak o pewien ogólny kierunek w myśleniu o sztuce prezentowany przez obu poetów oraz symptomatyczny, czasowy porządek, w jakim ono przebiegało.

Autor *Struny światła* od roku 1949 do początku lat sześćdziesiątych systematycznie pisywał recenzje, felietony oraz reportaże z licznych wystaw i wydarzeń artystycznych. Nie brakowało również wywiadów przeprowadzanych z malarzami oraz artykułów popularyzatorskich, przybliżających szerszej publiczności sylwetki twórcze poszczególnych autorów. Publikowane były one na łamach takich czasopism jak: „Dziś i Jutro”, „Słowo Powszechne”, „Przegląd Powszechny”, „Tygodnik Powszechny”, „Więzi” czy „Twórczość”. W tekstach tych jawi się Herbert nie tylko jako stały bywalec muzeów oraz galerii, śledzący bieżące życie artystyczne, ale również jako uczestnik dyskusji o kondycji sztuki i znajomy, czy nawet przyjaciel, wielu malarzy. Co więcej, z racji częstych w tym czasie pobytów na Pomorzu – gdzie początkowo mieszkał wraz z rodzicami – oraz bytności w Toruniu, a następnie

³⁹ Różewicz – o czym była mowa – nie dyskredytował ani nie odrzucał *en bloc* osiągnięć dawnej sztuki. Z kolei Herbert potrafił zauważyć i docenić pewne walory sztuki najnowszej.

w Warszawie – gdzie studiował i pracował – znane mu były, poza stołecznym, również lokalne, np. trójmiejskie⁴⁰ środowiska artystyczne. Pisał więc Herbert zarówno o odbywających się poza stolicą Festiwalach Sztuk Plastycznych w Sopocie⁴¹ (w 1949 i 1951 roku), czy wystawach w Muzeum Śląskim⁴², jak i o dużych, ogólnokrajowych wydarzeniach artystycznych: II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki⁴³, która miała miejsce na przełomie lat 1951 i 1952 w Warszawskiej Zachęcie, Wystawie Współczesnej Plastyki Francuskiej⁴⁴ (Zachęta, marzec 1952), III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki⁴⁵ (Zachęta, listopad 1952), wystawach poświęconych XX-wiecznej sztuce belgijskiej (Zachęta, marzec 1957)⁴⁶ i jugosłowiańskiej (Zachęta, 1957)⁴⁷ czy wreszcie o bardzo oczekiwanej II Wystawie Sztuki Nowoczesnej⁴⁸ (październik–listopad 1957).

Wśród Herbertowskiej publicystyki poświęconej problemom sztuki współczesnej nie brakuje również sprawozdań z wystaw zagranicznych⁴⁹, monograficznych, które służą za pretekst do przybliżenia czytelnikom sylwetek poszczególnych artystów⁵⁰, czy wreszcie wywia-

⁴⁰ Po wojnie właśnie w Sopocie utworzono Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych, który przekształcony został wkrótce w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych, w 1954 roku przeniesioną do Gdańska.

⁴¹ *List o malarstwie i kolorach jesieni*, WG 103; *Festiwal Plastyki w Sopocie*, WG 110; *Spacerkiem po Festiwalu*, WG 113.

⁴² *Notatki o wrocławskiej plastyce*, WG 306.

⁴³ *Druga Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, WG 118; *O jednym obrazie*, WG 122.

⁴⁴ *Pięć wystaw*, WG 139; *Rozmowa o malarstwie*, WG 146.

⁴⁵ *Kolory, walory, linie i tematy*, WG 179.

⁴⁶ *Sztuka Belgijska*, WG 211.

⁴⁷ *Współczesna plastyka jugosłowiańska*, WG 215.

⁴⁸ *Jesienny salon nowoczesnych*, WG 226; *Po wystawie nowoczesnych*, WG 233.

⁴⁹ Przebywający w 1959 roku na stypendium w Paryżu Herbert nadesłał do „Tygodnika Powszechnego” serię tekstów poświęconych najnowszej sztuce, które publikowane były w cyklu *List z Paryża*. Znalazły się wśród nich omówienia Biennale Paryskiego (*Biennale Paryskie 1959*, WG 254; *Odcinek Lambert*, WG 258) oraz retrospektywnej wystawy poświęconej twórczości Maxa Ernsta (*Max Ernst*, WG 260) i nazwanej przez poetę „nieudaną ofensywą «figuratywnych»”, wystawy malarstwa Bernarda Lorjou (*Lorjou*, WG 259).

⁵⁰ *Tadeusz Kulisiewicz*, WG 143; *Wystawa Stanisława Kamockiego*, WG 159; *Władysław Strzemiński*, WG 207; *Waliszewski*, WG 222; *Obsesja, widoczki, szukanie (Wystawa pośmiertna Andrzeja Wróblewskiego)*, WG 237; *Zbigniew Pronaszko*, WG 240; *Taranczewski*, WG 244; *Notatki z wystawy Wacława Taranczewskiego*, WG 248; *Tadeusz Dominik*, WG 270.

dów przeprowadzanych z malarzami⁵¹. Niektóre znajomości przerosły się w wieloletnie przyjaźnie, tak jak to było w przypadku Józefa Czapskiego, Tadeusza Dominika, Jerzego Tchórzewskiego czy Jana Lebensteina⁵², który był nawet drużbą podczas ślubu poety z Katarzyną Dzieduszycką w 1968 roku w Paryżu. Zainteresowanie, a nawet zaangażowanie poety w kwestie bieżącej kondycji życia artystycznego w Polsce potwierdza fakt wzięcia udziału w poświęconej tym zagadnieniom dyskusji: *Arsenał 10 lat*, która odbyła się w 1965 roku na łamach „Współczesności” i nawiązywała do głośnej wystawy *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi* (Arsenał, sierpień–wrzesień 1955). Napisał wówczas Herbert, że:

ta wystawa była istotnym elementem tego, co nazywaliśmy ruchem odnowy naszego życia społecznego i artystycznego. Przypominamy sobie, że A.D. 1955 walczone o elementarne pojęcia sztuki. [...] Dla mnie to nie był tylko bunt pokoleń, nie prosta zmiana konwencji, ale pewne treści nie dały się wyrazić zastanymi środkami⁵³.

⁵¹ Rozmowy ze Stanisławem Kryształowskim, Jerzym Tchórzewskim, Aleksandrem Kobzdejem i Tadeuszem Dominikiem publikowane były w 1961 roku w miesięczniku „Więź”. Zob. wg 280–289 i 297–305.

⁵² Z młodszym o sześć lat, urodzonym w Brześciu (a więc – jak mawiał Herbert – należącym do grona „prawobrzeżnych”, którzy wcześniej niż pozostali doświadczyli sowieckiej okupacji) Lebensteinem łączyły Herberta nie tylko podobne doświadczenia z lat młodości – domowa patriotyczna tradycja czy konieczność ewakuacji z rodzinnego miasta – lecz także wspólna wizja historii i podobny osąd polityczny wielu spraw. Zarówno ojciec, jak i starszy brat malarza, Józef, należeli w czasie wojny do Armii Krajowej. Paweł Lebenstein (dyżurny ruchu na stacji Brześć Centralny, był członkiem zgrupowania AK do spraw sabotażu i dywersji kolejowej) został w 1944 roku aresztowany i stracony przez Niemców, z kolei Józef Lebenstein w 1945 roku zginął „zastrzelony przez bezpiekę na stacji linii kolei podmiejskiej z Warszawy do Otwocka. [...] Prawdopodobnie brał udział w słynnej akcji uwolnienia akowców z obozu w Rembertowie, którzy oczekiwali na wywózkę do syberyjskich łagrów. Matka bezskutecznie próbowała dowiedzieć się o okolicznościach śmierci syna. Miejsce pochowku Józefa Lebensteina nie zostało nigdy odnalezione” (*Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, red. A. Piekarska, Warszawa 2010, s. 17).

⁵³ *Arsenał 10 lat. Dyskusja z udziałem Marcina Czerwińskiego, Jana Dziędziory, Elżbiety Grabskiej, Zbigniewa Herberta, Wiesława Juszcza, Teresy Mellerowicz, Jacka Sempolińskiego, Jacka Siennickiego, Jerzego Stajudy, Aleksandra Wallisa*, „Współczesność” 1965, nr 14, s. 4–5; cyt. za: *Nadawca liczy na odpowiedź*, wg 741–742, przypis.

Zarówno Różewicz, jak i Herbert jawią się więc w pierwszych dekadach po wojnie jako czynni i żywo zainteresowani współczesną sztuką plastyczną obserwatorzy wartkiego nurtu zmiennych, awangardowych zjawisk w malarstwie oraz rysunku. Bez większych zastrzeżeń należy zatem przyjąć, że odegrały one niemałą rolę nie tylko jako tło, ale i element struktury właściwych im obu imaginariów estetycznych. Niezależnie bowiem od ostatecznej oceny wspomnianych faktów artystycznych i rządzących nimi praw są one kluczowym punktem odniesienia dla współczesnego dyskursu estetycznego. Tym bardziej więc należy przyjrzeć się podstawowym mechanizmom funkcjonowania i kierunkom zachodzących przeobrażeń w formacji o zasięgu euroatlantyckim zwanej II awangardą, której polska sztuka powojenna do późnych lat siedemdziesiątych stanowi jedną z egzemplifikacji.

Antyszuka – od neoawangardy do transawangardy

W połowie lat pięćdziesiątych, w obliczu zachodzących przemian cywilizacyjno-społecznych – rewolucji naukowo-technologicznej, ekspansji nowych środków komunikacji, uniformizacji struktur życia społecznego oraz dyktatu wskaźników gospodarczych – wyłoniła się nowa formacja artystyczno-ideowa zwana neoawangardą⁵⁴. W jej świetle „awangarda dawna rozpatrywana z punktu widzenia dążności i dokonań najnowszych wydaje się nie tyle początkiem radykalnych przeobrażeń sztuki, ile zamknięciem wielowiekowej tradycji twórczej i badawczo-estetycznej naszego kręgu etniczno-kulturowego”⁵⁵. Maria Gołaszewska wraz z nastaniem neoawangardy dostrzega koniec pewnego „autonomicznego fenomenu sztuki jako najwyższego napięcia intelektualnego i emocjonalnego, artystycznego i estetycznego”⁵⁶. Peter Bürger (który *nota bene* oskarża II awangardę o nieautentyczność w jej

⁵⁴ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 263. Maria Gołaszewska za symboliczne wydarzenie zapowiadające neoawangardowe przemiany w sztuce uznaje wystawę sztuki surrealistycznej, która otwarta została w Paryżu w lecie 1947 roku (zob. M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 66).

⁵⁵ S. Morawski, *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, s. 65.

⁵⁶ M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 67.

geście sprzeciwu wobec sztuki oraz ogłasza porażkę projektu zrównania jej z praktyką życiową) w tym kontekście mówi o osiągnięciu przez społeczny podsystem sztuki stadium samokrytyki⁵⁷.

O ile przystaniemy na twierdzenie, że rozwój współczesnej sztuki pozostaje zjawiskiem komplementarnym wobec przemian całej nowoczesnej cywilizacji, o tyle szukając motywacji dla wielu spośród neoawangardowych działań – tak jak dla awangardy historycznej poszukiwać ich można w modernizmie i towarzyszących mu zdobycach technologicznych – trzeba mieć na uwadze wyłanianie się w powojennej rzeczywistości innych sposobów postrzegania świata, które składają się na nowy paradygmat jego rozumienia oraz poznawania. Charakterystyczne, że stanowi on wyniki przesilenia sztandarowych osiągnięć myśli nowożytnej, które wyznaczają prace Bacona, Kartezjusza i Newtona. Świadomość tego złożonego sprzężenia, zachodzącego pomiędzy sztuką a rzeczywistością oraz modelami ich postrzegania, jest obecnie tym istotniejsza, że neoawangarda – za sprawą podważenia pojęcia sztuki i zwrotu ku antysztuce – poczęła z nieznaną dotąd siłą znosić kolejne bariery separujące fikcję od rzeczywistości. Tym samym – jak stwierdza Morawski – „wkracza różnymi wejściami (technologiczno-naukowym, religijnym, rewolucyjno-politycznym, obyczajowo-erotycznym, mass mediami) w sam środek aktualnej cywilizacji”⁵⁸. Warto przyjrzeć się podstawowym przesłankom fundującym nowy porządek rozumienia świata, w którym sztuka pragnie pozostać jednym z istotnych elementów. Wyróżnić można pięć zasadniczych obszarów, w których zaszły wspomniane przewartościowania⁵⁹.

Po pierwsze, w naszych próbach zrozumienia oraz opisanie rzeczywistości zaobserwować możemy tendencję holistyczną – następuje przejście od pojęcia części, ku pojęciu całości. Stąd też dawne (typowe dla oświeceniowej wizji świata) przeświadczenie o możliwości zrozumienia całości dynamicznego systemu na podstawie jego części składowych jawi się jako rozszczenie zadufanego w sobie rozumu⁶⁰. Przy

⁵⁷ P. Bürger, dz. cyt., s. 27.

⁵⁸ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 240.

⁵⁹ Typologię taką przedstawił Franciszek Chmielowski w swoim artykule: *Estetyka wobec nowych paradygmatów rozumienia świata* [w:] *Estetyka sensu largo*, dz. cyt., s. 131–141.

⁶⁰ Wystarczy wspomnieć kwestię kontyngentnych zachowań cząstek w mikro-skali, których dotyczy m.in. zasada nieoznaczoności Heisenberga.

uznaniu dawnych „elementów” za nieautonomiczne, lecz będące częścią nierozzerwalnej sieci relacji okazuje się, że ich oznaczenie, zrozumienie i ocena zależą od dynamiki całości systemu, który zyskuje prymarny charakter.

Po drugie, pojęcie struktury zostaje porzucone na rzecz pojęcia procesu. O ile w dawniejszych paradygmatach rozumienia świata części składowe, podlegając określonym mechanizmom i siłom, tworzyły bardziej zorganizowane struktury, których zachowanie składało się na poszczególne, mające wobec nich wtórny charakter procesy, o tyle współcześnie relacja ta została odwrócona. To złożone struktury ujmują się jako wytwory, przejawy, elementy zachodzących procesów. Perspektywa taka ewokuje również pogląd, że „naturalna sieć relacji łącząca poszczególne rzeczy, fakty i zjawiska jest z natury dynamiczna”⁶¹, a skoro tak, to procesualność należy do jej cech istotowych.

Po trzecie, jesteśmy świadkami zwrotu od obiektywnej do epistemicznej wizji nauki. Zrywa ona z przeświadczeniem o pełnym obiektywizmie naukowego opisu świata, który byłby niezależny od przebiegu procesu poznawczego i samego obserwatora na rzecz poglądu o braku neutralności procesów poznawczych wobec przedmiotu poznania.

Kolejną cechą właściwą współczesnym sposobom rozumienia świata, która znalazła odbicie w charakterystycznej dla metanaukowej refleksji metaforyce, jest zastąpienie modelu wiedzy przedstawianego jako stabilny, posiadający niewzruszone fundamenty gmach obrazem wiedzy jako „pola siły” bądź sieci. Nie mają one ściśle określonej podstawy i ich rozprzestrzenianie rozpoczynać się może w każdym miejscu, a skoro tak, to nie ma potrzeby trzymania się idei uwzględniającej pewną liczbę koniecznych, niezbywalnych i niezmiennych aksjomatów gwarantujących stabilność całej konstrukcji.

Ostatnim – związanym z poprzednimi – przesunięciem perspektywy, z której współcześnie chce się widzieć rzeczywistość, jest przejście w nauce od pojęcia „prawdy” do pojęcia „przybliżonego opisu”. Ów aproksymatyczny charakter wiedzy – łączący się z fallibilizmem – oparty jest na założeniu, że „wszelkie pojęcia, teorie, naukowe odkrycia posiadają tylko ograniczony zasięg i są jedynie przybliżeniem do prawdy”⁶².

⁶¹ F. Chmielowski, dz. cyt., s. 133.

⁶² Tamże, s. 133–134.

Trudno się więc dziwić, że wobec opisanych przemian obejmujących najszerszą z możliwych, tzn. poznawczą płaszczyznę kontaktu z rzeczywistością również w poszczególnych dziedzinach przedmiotowych zachodziły zaczęły głębokie zmiany. Dla obszaru twórczości artystycznej ich kulminacyjnym punktem, będącym owocem licznych wiwisekcji dokonywanych od początku XX wieku na żywym organizmie sztuki, było pojawienie się jakby uprzedmiotowionej samokrytycznej świadomości, wytworów antysztuki i po-sztuki (S. Morawski).

Pierwsza awangarda, poszukując absolutu w sztuce, tworzyła nowe artystyczne programy, które pozwoliły na dotarcie do przedstawień niefiguratywnych. Bezprzedmiotowość oraz oddalanie się od posiadającej wielowiekową tradycję *mimesis* musiały zaowocować nie tylko zerwaniem z historycznie ugruntowanymi pojęciami, gwarantującymi dotąd komunikację na linii artysta–odbiorca, lecz pozwoliły także na uświadomienie problematyczności przyjmowanych dotąd za oczywiste kategorii związanych z dziełem sztuki. Doskonały przykład stanowić może kategoria organicznej jedności dzieła, która od czasu prowokacji Duchampa poddana została w wątpliwość, by za sprawą wytworów neoawangardy zostać zdekonstruowaną poprzez wskazanie na równoważność elementów znajdujących się „wewnątrz” i „na zewnątrz” dzieła. Tym samym dziełu sztuki nie tylko odebrana została autonomia bycia integralną całością, składającą się z niezależnych i wyizolowanych części, lecz również pozbawione zostało ono jednego z kluczowych elementów swej ontologicznej struktury, na którym wsparty mógł być ciężar definicyjnych rozróżnień pomiędzy sztuką i nie-sztuką. Co więcej, kod semiotyczny nowych dzieł przestaje być dla odbiorców oczywisty i czytelny, artysta z twórcy staje się interpretatorem wytworzonej rzeczywistości, wobec której postawa bezinteresownej kontemplacji okazuje się niewystarczająca. W niepamięć odchodzi również pojęcie stylu artystycznego – „wszelki normatywizm zostaje radykalnie porzucony. W miejsce kanonów stylistycznych każdy artysta niemal dla każdego dzieła tworzy zindywidualizowaną konwencję artystyczną...”⁶³. Uniwersalne dawniej wartości, takie jak piękno, harmonia, perfekcyjność wykonania, poddane zostają skrajnej dewaluacji na rzecz zyskujących prym kategorii radykalnej nowości, przypadku, a nawet szoku, związanego z wartościami estetycznie ostrymi (M. Wallis). Ostatecznie

dzieło sztuki traci też artefaktualny charakter i w obliczu nowych konceptualnych eksperymentów staje się bardziej faktem artystycznym niż przedmiotem posiadającym materialną podstawę bytową.

Rozgrywające się na tak przygotowanym gruncie i zyskujące – od połowy ubiegłego wieku – coraz to większy rozmach próby działania artystycznego, zostały okrzyknięte przez Stefana Morawskiego „awangardą wewnątrz awangardy”⁶⁴. W jej łonie opisane powyżej zmiany przyjęły skrajną postać i zyskując różnego typu klasyfikacyjne etykiety (sztuki minimalnej, biednej, niemożliwej, happeningu, konceptualizmu), dotarły do kresu wyznaczonego przez denotacyjny potencjał definicji pojęcia sztuki, poza którym rozciąga się uniwersum zjawisk zwanych antysztuką. Tym sposobem można mówić o trzech kluczowych punktach drogi, jaką przebyła sztuka awangardowa w XX wieku, a mianowicie: o antykallizmie, antyestetyzmie oraz intelektualizmie, które opanowywały stopniowo przestrzeń sztuki i antysztuki. Wszystkie one zawdzięczają swe istnienie skrajnym wnioskom, jakie II Awangarda wyprowadziła z nowatorskich tendencji swej historycznej poprzedniczki, otwierając wieloletni spór o estetyczną naturę sztuki⁶⁵. Duchamp obnażył konwencjonalność przyjętych granic tego, co nazywamy sztuką, poprzez wprowadzenie w obręb jej organizmu ciała obcego w postaci przedmiotu gotowego, znanego z rzeczywistości dnia codziennego, którego wybór – jak pisał – „nie był nigdy dyktowany estetyczną delektacją. Oparty był na wizualnie obojętnej reakcji, na całkowitej nieobecności dobrego ani złego smaku”⁶⁶. Przyczynił się tym do zrewidowania dotychczasowego modelu doświadczenia estetycznego wspartego na określonych wartościach oraz przyjętych stylach odbiorczych. Kolejno obnażane przez współczesnych autorów teorii semantycznych, instytucjonalnych i kontekstualnych: esencjalizm, sensualizm czy ahistorizm dawnej sztuki doprowadziły ich twórców (A. Danta, T. Binkleya, G. Dickiego) do zajęcia stanowisk odmawiających współczesnej sztuce natury estetycznej, co było równoznaczne z uznaniem irrelewantności wartości estetycznych w ocenie jej dzieł.

⁶⁴ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 184.

⁶⁵ Zob. B. Dziemidok, dz. cyt., s. 148–178.

⁶⁶ M. Duchamp, *Apropos of Readymades* [w:] *Esthetics Contemporary*, red. R. Kostelanetz, New York 1978, s. 93; cyt. za: G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 58.

⁶³ M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 67.

Najwyrazistszymi nurtami, w których wspomniane tendencje podda-
ne zostały kondensacji, były pop-art oraz konceptualizm⁶⁷. O pierwszym
z tych kierunków w 1957 roku angielski artysta i teoretyk Richard
Hamilton pisał: „Pop-art jest popularny (przewidziany do masowe-
go odbioru), przejściowy (rozprzestrzeniający się w szybkim czasie),
podlegający zużyciu (łatwo zapominany), tani, produkowany masowo,
młodzieżowy (lubiany przez młodzież), dowcipny, seksualny, oparty
na sztuczach, urzekający, przynoszący wielki dochód”⁶⁸. Z kolei
według Andrzeja Książka „sztuka pop stanowi reakcję na romantyczne
i metafizyczne rozumienie sztuki, a przede wszystkim na malarstwo
bezprzedmiotowe i sztukę informel. Pop-art podejmuje wyzwanie,
prezentując przedmioty masowe i zajmując się terażniejszością bez jej
«artystycznej transformacji»”⁶⁹. W tym celu czerpie swe podstawowe
motywy z telewizji, gazet czy plakatów reklamowych, poddając je
niejednokrotnie multiplikacji.

Dawny mit transcendującej rzeczywistość sztuki ulega definityw-
nemu rozpadowi i pozostawia po sobie z jednej strony banalne „przed-
mioty do wyrzucenia” aspirujące do statusu dzieł sztuki, z drugiej
natomiast niezwykle bogaty, krytyczny potencjał, który skierowany
zostaje ku filozoficznej refleksji nad możliwościami nowej sztuki. A ta
nie tylko bada wewnętrzne zasady swego dyskursu i instytucjonalne
mechanizmy autoregulacji, lecz dokonuje także gruntownej rewizji
dotychczasowych stylów odbiorczych wśród swoich adresatów. „Kto chce

⁶⁷ Celowo nie wspominam w tym miejscu o minimalizmie – jego rola zasługuje
na oddzielne ujęcie – mimo że podjął on problem kontekstualności dzieła, warunków
oraz przygodności jego percepcji (Foster mówi o możliwości lektury minimalizmu
jako fenomenologii), a nawet podważył model abstrakcyjnego ekspresjonizmu, to
nie brakuje opinii o jego (nieporównywalnie silniejszych niż w przypadku pop-
artu) związkach z modernizmem (R. Krauss), wedle których minimalizm stanowi
jednocześnie apogeum modernizmu i ostateczne z nim zerwanie. Zob. H. Foster,
Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku, przeł. M. Borowski i M. Sugiera,
Kraków 2010, s. 61–68.

⁶⁸ R. Morphet, *Richard Hamilton Commentary*, London 1970, s. 31; cyt. za:
M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, dz. cyt., s. 60–61. Z kolei w manifestie pop-
artu Claes Oldenburg opowiada się „za sztuką opakowań po lodach śmietankowych
rozdeptanych na betonie. Za majestatyczną sztuką psiego łajna wznoszącego się jak
katedra” (C. Oldenburg, *Environments, Situations, Spaces*, New York 1961; cyt. za:
M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, dz. cyt., s. 61).

⁶⁹ A. Książek, dz. cyt., s. 93.

pozostać kontemplatorem, biernym obserwatorem, czy też doznawać
«bezinteresownych przeżyć estetycznych», ten pozostaje poza sztuką”⁷⁰,
ta bowiem „żąda akcji i zaangażowania w problemy wykraczające poza
nią”⁷¹. Artysta, który dawno już przestał być twórcą, porzucając nawet
rolę Benjaminowskiego wytwórcy z czasów awangardy historycznej,
stał się filozofem-teoretykiem skupionym na analizie otaczającej rze-
czywistości oraz miejsca, jakie w jej obrębie zajmuje sztuka.

Głośne hasło Andy’ego Warhola z 1961 roku: *All is pretty* oficjalnie
sankcjonuje otwartość pojęcia sztuki i brak łatwo dostrzegalnej gra-
nicy pomiędzy jej wytworami a rzeczywistością pozaartystyczną. Tym
sposobem, znane z życia codziennego kicz oraz banalność wkraczają
do licznych muzeów oraz galerii nie jako repliki multiplikujące do-
świadczenie powszedniości, ale jako krytyczne interwencje, obrosłe
w filozoficzny komentarz odpowiedniej teorii (np. naukowej, społecznej,
ekologicznej). Przedmioty gotowe, które stają się nie tylko tematem,
ale i formą w nowej sztuce, odsyłają do rozbudowanej sieci społeczno-
-ekonomicznych powiązań związanych z produkcją masową, konsumpcją
i seryjnością. Minimalizm i pop-art, jak pisze Foster, „doprowadziły do
tego, że seryjna produkcja stała się nieodłączna od techniki wytwarzania
dzieła sztuki”⁷².

Zdaniem Rolanda Barthes’a – aprobatywnie przytaczającego doko-
naną przez Roya Lichtenstaina charakterystykę pop-artu jako nurtu
w sztuce, który czyni użytek z tego, czym inni pogardzają – typowy dla
pop-artu jest swoisty mechanizm odwrócenia, dzięki któremu obrazy
z kultury masowej, często uznawane za prostackie i niegodne estetycznej
konsekracji, powracają w praktycznie niezmiennym kształcie jako
element artystycznej działalności⁷³. W sztuce pop obiekt zostaje pod-
dany desymbolizacji (nie jest ani metaforyczny, ani metonimiczny), aby
wyjęty ze swego dotychczasowego otoczenia mógł uzyskać status faktu.
Metamorfoza ta jest konieczna dlatego, że w kulturze masowej – jak
dowodzi dalej Barthes – to, co jawi się jako fakt, okazuje się niejedno-
krotnie zwykłym stereotypem, który zostaje zdemaskowany poprzez

⁷⁰ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, dz. cyt., s. 127.

⁷¹ Tamże, s. 130.

⁷² H. Foster, dz. cyt., s. 90.

⁷³ R. Barthes, *The Old Thing, Art [w:] Post-Pop Art*, red. P. Taylor, New York
1989, s. 22.

połączenie z obrazem w jednym akcie reprezentacji. Ów mechanizm, uwidaczniający chęć uzyskania rudymenarnej zgodności przedmiotu i jego reprezentacji, dochodzi do głosu w życzeniu Raschenberga: „I don't want canvas to look like what it isn't. I want it to look like what it is”⁷⁴. Nie bez powodu pop został więc uznany przez Barthes'a „sztuką ontologiczną”⁷⁵, a Arthur Danto w swej teorii posłużył się tym rodzajem sztuki dla zilustrowania bezsensowności poszukiwań ontologicznego czy wizualnego wyróżnika dzieła. Ten ontologiczny awans – w stosunku do Platońskiej teorii sztuki – sprowadza się zdaniem Danta do zastąpienia *mimesis* przez artystyczną *noesis*.

O ile sztuka abstrakcyjna – jak twierdzi Foster – zawiesiła reprezentację, o tyle rozwinięta przez pop-art sztuka symulacji (z seryjną produkcją obrazów o coraz słabszym podobieństwie do referenta) podważa reprezentację poprzez wytwarzanie jej efektu bez konieczności bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości, odwołując się do funkcjonujących w jej obrębie znaków⁷⁶. Baudrillard powie nawet, że prowadzi to do nowoczesnego ikonoklazmu. Zamiast niszczyć, mnoży on obrazy, na których nie ma nic do zobaczenia, po czym podnosi je do rangi czystej figuracji, czyniąc z nich przedmioty-fetysze⁷⁷. Właśnie „fetyszizm znaczących” oddaje sztukę we władzę ekonomii politycznej towaru-znaku oraz buduje podtrzymywane przez instytucje świata sztuki rynkowe zależności wpływające niejednokrotnie na jej ocenę. W tym miejscu – według autora *Spisku sztuki* – rozpoczyna się interesujące przesilenie,

wskutek którego podmiot nie jest już sprawcą działań, lecz staje się jedynie pośrednikiem, operatorem obiektywnej ironii świata. To nie podmiot przedstawia sobie świat, lecz przedmiot załamuje i rozprasza podmiot i w niezauważalny sposób, dzięki kolejnym technologicznym osiągnięciom, narzuca mu swoją obecność i swą podlegającą jedynie prawu przypadku postać⁷⁸.

⁷⁴ Tamże, s. 25.

⁷⁵ Tamże, s. 29.

⁷⁶ Zob. H. Foster, dz. cyt., s. 126.

⁷⁷ J. Baudrillard, *Złudzenie estetyczne i jego kres* [w:] tenże, *Spisek Sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, dz. cyt., s. 51, 65; zob. również rozdz. *rzeźba-towar* [w:] H. Foster, dz. cyt., s. 130–139. Doskonałą ilustrację stanowią prace Jeffa Koonsa.

⁷⁸ J. Baudrillard, *Złudzenie estetyczne i jego kres*, dz. cyt., s. 59.

Skoro wytwarzany maszynowo i masowo przedmiot wchodzi w orbitę sztuki, to jej podmiot – artysta – staje się, jak chciał Warhol, jedynie „operatorem”, działającym na planie artystycznym, reklamowym i komercyjnym. Takie rozumienie sztuki i artysty – zdaniem Baudrillarda – nie jest w stanie dostarczyć odbiorcy wartości transcendentnych i co najwyżej wraz z „ready-madyzacją” przenosi go w sferę „transestetyzacji banalności”⁷⁹, gdzie oscyluje się między niedowierzaniem, konsumpcją oraz podziwem.

Drugim, spośród wspomnianych kierunków neoawangardy, którego znaczenia nie sposób pominąć, jest nurt sztuki konceptualnej, wpisujący się w szerszy kontekst xx-wiecznego konceptualizmu⁸⁰. O jego sile i żywotności świadczyć może znany sąd Josepha Kosutha, wypowiedziany w 1969 roku w jego *Art after Philosophy*: „po Duchampie wszelka sztuka jest konceptualna w swej naturze, ponieważ sztuka istnieje jedynie w sposób pojęciowy”⁸¹. Rodzący się w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia kierunek ma zatem bogatą historię. Trzeba jednak zaznaczyć, że artystyczne gesty Duchampa w okresie awangardy historycznej miały charakter antysztuki, która ostrze swej krytyki kierowała przeciw instytucjonalnej, modernistycznej postaci sztuki, podczas gdy dzieła konceptualne drugiej połowy xx wieku stanowią efekt przepracowania ówczesnego buntu i za swój punkt odniesienia nie przyjmują już modernizmu, lecz tradycję I awangardy, co zaowocowało – jak pisze Grzegorz Działowski – tym, że „sztuka konceptualna doprowadziła do przemiany antysztuki w sztukę...”⁸². Stało się to możliwe dopiero wraz z zaakceptowaniem przez świat sztuki paradygmatycznej zmiany, jaka wiązała się z zanegowaniem wcześniejszej koncepcji sztuki i wykroczeniem poza

⁷⁹ J. Baudrillard, *Poczynając od Andy'ego Warhola* [w:] tenże, *Spisek Sztuki...*, dz. cyt., s. 105–106.

⁸⁰ Posługuje się rozróżnieniem Grzegorza Działowskiego, który w swej książce *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki* oddziela (mającą anglosaską proveniencję) sztukę konceptualną, jako zrodzony w konkretnym czasie i miejscu kierunek artystyczny, od konceptualizmu, rozumianego jako międzynarodowy ruch artystyczny na rzecz zmiany w sztuce o rozleglejszym (zarówno czasowo jak i geograficznie) zasięgu.

⁸¹ J. Kosuth, *Art after Philosophy* [w:] *Art and Language (German-English Edition)*. *Texte zum Phänomen Kunst Und Sprache*, Köln 1972, s. 82; cyt. za: M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, dz. cyt., s. 69.

⁸² G. Działowski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 14.

jej materialno-przedmiotowy charakter. Moment ten stanowił również końcowy etap procesu (zainicjowanego już wcześniej przez inne kierunki awangardowe) dekonstrukcji estetycznej teorii sztuki wraz z kluczową dla oceny dzieła rolą wartości estetycznych i artystycznych. Mówiąc inaczej, nastąpiło wykroczenie poza funkcjonujący powszechnie do lat sześćdziesiątych, funkcjonalny i proceduralny typ teorii sztuki⁸³. Sztuka konceptualna poprzez przeniesienie zainteresowania z wytworu artystycznego na samo pojęcie sztuki, a niejednokrotnie także zdjęcie z niej materialnego ciężaru z właściwą mu akcydentalnością, stawia z całą mocą pytanie o warunki swego istnienia, czyli m.in. o granice i możliwości swojej teorii. Ta ostatnia bowiem – jak dowiódł tego Arthur Danto, analizując prace Warhola i mówiąc o „atmosferze teorii artystycznej” jako nieodzownym elemencie świata sztuki – konstytuuje dzieło, pozwala na atrybucje zwyczajnemu przedmiotowi „artystycznej identyfikacji”⁸⁴.

Od lat siedemdziesiątych z coraz mniejszym zdumieniem i rosnącym zrozumieniem skłonni jesteśmy patrzeć na sztukę jako na wytwór teorii – swoistą teoretyczną praktykę nieustannie dyskutującą naturę sztuki. Co istotne, dyskusja ta, w odróżnieniu od dyskusji prowadzonej przez artystów historycznej awangardy, nie odbywa się w zastanym języku sztuki, ale język ten porzuca na rzecz filozofii. Jedno z kluczowych założeń konceptualizmu lokuje bowiem działalność twórcy w przestrzeni idei, a nie w świecie wytworów o charakterze przedmiotowym. Te ostatnie mogą być co najwyżej dodatkiem do pomysłu artysty, który za zadanie ma zmienić całą ideę sztuki. Konceptualizm – na co zwraca uwagę Grzegorz Sztabiński – „z założenia miał być metasztuką”⁸⁵.

Żaden inny kierunek w XX wieku nie wprowadził tak silnej zależności pomiędzy sztuką i teorią, czego dalszą konsekwencją, zaraz po przewartościowaniu roli dzieła jako artefaktu, był wzrost roli, jaką pełniła dokumentacja towarzysząca prezentowaniu przejawów konceptualizmu. Chociaż, jak zastrzegali twórcy Arthur Rose i Douglas Huebler, niejednokrotnie dzieje się tak, że najnowsza sztuka dostępna jest jedynie za

pośrednictwem systemów dokumentacji, to jednak są one niezbędnym medium odsyłającym do samej sztuki. Urszula Czartoryska pisze nawet, że „tak jak pop-art wskazał na «ikonosferę», tak sztuka omawianego środowiska [konceptualna] ujawniła dominację «komunikatu»...”⁸⁶.

Skoro Adorno w swojej *Teorii estetycznej*, a więc w późnych latach sześćdziesiątych, dostrzegał już powtarzający się mechanizm substytuowania dzieła przez proces jego wytwarzania⁸⁷, to kolejny etap ewolucji musiał swym zasięgiem objąć również nadrzędną kategorię instytucji sztuki, której rozumienie sztuka konceptualna gruntownie zmieniła. Według Grzegorza Dziamskiego od tego czasu „instytucja sztuki nie jest już tylko miejscem wystawiania, prezentowania sztuki, lecz zinternalizowaną przez nas wiedzą na temat sztuki [...]; nie jest już poza nami, lecz w nas, w naszym myśleniu o sztuce”⁸⁸. A myślenie to, jak chcieliby przedstawiciele konceptualizmu, winno być logicznie spójne, możliwie ujednoznacznione i sięgające raczej do metody analitycznej niż syntetycznej. Jak pisał w cytowanym już tekście autor *Jednego i trzech krzesel*: „[...] sztukę łączą podobieństwa z logiką, matematyką, wreszcie nauką. Ale podczas gdy te dyscypliny są użyteczne, sztuka użyteczna nie jest. W istocie sztuka istnieje tylko dla siebie samej. [...] Jedynym powołaniem sztuki jest sztuka. Sztuka jest definicją sztuki”⁸⁹.

W sztuce konceptualnej, która każdorazowo wykazuje koekstensywność ze sprowadzającą się do rozumienia sztuki intencją danego artysty, istotnym punktem – poza przejściem od dzieła o charakterze **autograficznym** do **alograficznego** (N. Goodman)⁹⁰ – staje się skierowanie problemu oryginału i kopii, a tym samym: kwestii auratyczności dzieła, na nowe tory. Jeżeli bowiem oddzielone od materialnej podstawy bytowej dzieło, w którym na zasadzie osmotycznego przenikania wypowiedź artystyczna przechodzi w teoretyczną (w terminologii Fostera: podlega przesunięciu od ram instytucjonalnych do sieci dyskursywnych⁹¹), jest

⁸³ Zob. tamże, s. 238.

⁸⁴ Zob. A.C. Danto, *Świat sztuki* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 42–44.

⁸⁵ G. Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 77.

⁸⁶ U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976, s. 262.

⁸⁷ Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 50.

⁸⁸ G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, dz. cyt., s. 272.

⁸⁹ J. Kosuth, *Art after Philosophy*, „Studio International” October–November 1969; cyt. za: U. Czartoryska, dz. cyt., s. 271.

⁹⁰ Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, dz. cyt., s. 128.

⁹¹ H. Foster, dz. cyt., s. 220.

ideą, to jako takie może być w nieskończoność kopiowane i stawać się własnością wszystkich tych, którzy się z nim zapoznali. Z drugiej jednak strony, rynek sztuki, który nie jest zainteresowany zniesieniem różnicy pomiędzy oryginałem a kopią, dąży – jak relacjonuje pogląd Borysa Groysa, Dziamski – do nadania jej przynajmniej charakteru typologicznego, zgodnie z którym „oryginał jest związany z miejscem i dlatego posiada aurę, podczas gdy kopia jest wyrwana z miejsca i dlatego pozbawiona aury”⁹².

Konceptualizm – dowodzi Grzegorz Dziamski, powołując się na Paula Wooda – zyskał status ideologii współczesnego świata sztuki, jednak jak to bywało wcześniej z innymi awangardowymi kierunkami, również i on nie uniknął „akademizacji”, która sprawia, że w różnych akademiach sztuk pięknych zaczęto o nim mówić jako o powszechnej, posiadającej swoją historyczną strukturę praktyce artystycznej⁹³.

Problem neoawangardy, która według Hala Fostera kryterium jakości porzuca na rzecz kryterium zainteresowania widza, niejednokrotnie wzbudzanego nie formą, lecz teoretycznym potencjałem dyskusji prowadzonych wokół aporetycznych obecnie pojęć sztuki i estetyki – jest dla niektórych krytyków i estetyków nierozzerwalnie związany z pytaniem o powtórzenie w sztuce powojennej⁹⁴. Za nim z kolei kryją się skomplikowane relacje pomiędzy obiema historycznymi formacjami artystycznymi (oparte o mechanizmy antycypacji i rekonstrukcji), ujmowane w awangardową narrację posthistorycznej sztuki. Stąd też Foster postuluje w swojej pracy taki ogląd interesujących go zjawisk kultury, który uwzględnia mechanizm paralaksy (pozornego przemieszczenia się obserwowanego przedmiotu w wyniku zmiany pozycji przez obserwatora), odpowiedzialny za zdeterminowanie naszego oglądu przeszłości przez aktualnie zajmowaną w czasowym porządku rzeczywistości pozycję, oraz zjawisko odroczonego skutku, które zakłada, że zdarzenie z przeszłości, w świetle wydarzenia bądź łańcucha wydarzeń po nim następujących, zmienić może swe pierwotne znaczenie i rzutować na teraźniejszość jako odroczonego skutek poprzedzający swoją

⁹² G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływy na praktykę i teorię sztuki*, dz. cyt., s. 255–256.

⁹³ Tamże, s. 265.

⁹⁴ Zob. H. Foster, dz. cyt., s. 23 oraz R. Barthes, dz. cyt., s. 23.

przyczynę⁹⁵. Dlatego też interesujący wydaje się postulat tego autora, by awangardy historycznej i neoawangardy nie traktować rozłącznie, lecz widzieć w nich kontinuum pewnych procesów, które dopiero z czasem stają się zrozumiałe i zyskują możliwość oddziaływania. Według Fostera I awangarda „ma charakter traumy – to luka w symbolicznym porządku tamtego czasu, który nie był na nią przygotowany, nie mógł jej pojąć, pojąć bezpośrednio, nie zmieniając własnej struktury”⁹⁶, dlatego też zyskuje ona pełnię znaczenia dopiero w perspektywie formacji następnej.

Neoawangarda z niespotykaną dotąd ostrością dostrzegła kwestię instytucjonalności sztuki i podjęła się jej analizy, która miała specyficzny, demaskatorski i dekonstrukcyjny charakter, „[...] zaproponowała nowy typ doświadczenia estetycznego, relacji kognitywnych i politycznych interwencji”⁹⁷. Coraz częściej i głośniejszą zaczęto w środowiskach estetyków oraz krytyków zabierać głos w sprawie „śmierci sztuki” i „zmiernictwa estetyki”. Doprowadziło to do pewnego przesilenia. Dotychczasowa awangarda, która w nieograniczony sposób anektowała coraz to większe obszary rzeczywistości i włączała je w obręb oddziaływania praw sztuki, doprowadziła do sytuacji, gdzie sztuką stać się mogło wszystko: od przedmiotu i miejsca, poprzez zdarzenia czy zachowania, aż do czystej idei. Wobec tego jej polegająca na przekraczaniu granic (sztuki) misja zdawała się dobiegać końca – granice zostały bowiem zniesione, a pojęcie sztuki uległo rozproszeniu i straciło swą operacyjną wartość.

Tymczasem – co stwierdza autor książki *Awangarda po awangardzie* – pod koniec lat 70-tych pojawiła się transawangarda (postawangarda), przekraczająca ni mniej ni więcej tylko samą awangardę. Okazało się bowiem, że awangarda wytworzyła swoisty dyskurs, trafnie określony przez Rosalindę Krauss jako „dyskurs oryginalności”, własny typ narracji o sztuce, który odbierany był przez młodych artystów jako terror awangardy⁹⁸.

⁹⁵ Zob. H. Foster, dz. cyt., s. 11–12. Takie rozumienie historyczności prądów awangardowych przez Fostera stanowi podstawę jego krytyki skierowanej przeciw – jak pisze – „punktowemu i ostatecznemu” rozumieniu historii, które prezentuje w *Teorii awangardy* Peter Bürger. Zdaniem Fostera wcale nie jest oczywiste, że neoawangarda przekreśliła projekt swej poprzedniczki – jak utrzymuje Bürger – lecz przeciwnie, mógł on zostać przez nią podjęty.

⁹⁶ Tamże, s. 54.

⁹⁷ Tamże, s. 39.

⁹⁸ G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 7–8.

Nie jest wcale przypadkiem, że w tym samym mniej więcej czasie (1979) Lyotard ogłasza w *Kondycji ponowoczesnej* koniec wielkich narracji. Wielka awangardowa opowieść była bowiem wiodącą metanarracją w sztuce XX wieku i z kluczowymi pojęciami nowości oraz oryginalności należała do zbioru podobnych postoświeceniowych narracji ery nowoczesnej. Wraz z nimi straciła też swą nośność i ustąpiła w obliczu zdobywającego hegemonię ponowoczesnego pluralizmu. Transawangarda „dokonała symbolicznego zabójstwa awangardy”, w efekcie którego, niczym król po macie w partii szachów, powrócić mogła do gry dopiero w następnej rozgrywce, przy nowej konfiguracji figur i odmiennej (niemodernistycznej) strategii⁹⁹.

Istotny w całym procesie wychodzenia przez sztukę z ery awangard okazał się jeszcze jeden – wymieniany przez Andrzeja Książka (zapewne za Bürgerem) – czynnik, a mianowicie moda na awangardowe dzieła, „komercyjny sukces”, wraz z którym „upadły założenia awangardy: nastawienie na realizację misji, posłannictwa, na wypełnianie celów wyższych i transcendentnych”¹⁰⁰. Nie mniejszą rolę odegrały zdaniem Alicji Kępińskiej: porzucenie kategorii nowości jako elementu wartościującego w sztuce, niechęć wobec narzucanych przez awangardę rygorów formalnych oraz zmęczenie związane z koniecznością przedzierania się przez szkielet intelektualnych eksperymentów otaczających poszczególne dzieła. Co więcej, autorka łączy „zmierną zasadę awangardowości” z późnonowoczesnym osłabieniem „wiary w skuteczność i sens postaw nieprzejednanych”, przez co

sztuka zaczęła zachowywać się tak, jak rzeczywistość pozaartystyczna, która przybiera kształty bez programu i bez granic i nie czuje potrzeby ustanawiania jakiegś jedni programowej, opartej na ideologii mogącej objaśnić zarówno dany program, jak i jego przeciwieństwa. Mit programu został zastąpiony przez możliwość wielości...¹⁰¹.

Jeszcze radykalniejsza w swojej wymowie jest argumentacja Zygmunta Baumana. W tekście *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy* dowodzi on tytułowej tezy. Dla autora *Życia na przemiast*

⁹⁹ Tamże, s. 9.

¹⁰⁰ A. Książek, dz. cyt., s. 172.

¹⁰¹ A. Kępińska, *Zatopiony okręt flagowy* [w]: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 34.

„pojęcie «awangardy ponowoczesnej» jest *contradictio in adiecto*”¹⁰², skoro awangardę usensownia założenie uporządkowanej przestrzeni i czasu. Zgodnie z militarną proveniencją tego pojęcia możemy mówić o stanowiącym forpocztę armii oddziale tylko wówczas, kiedy określić możemy przód, tył oraz kierunek marszu danej formacji wraz z przebiegiem linii frontu. Wcześniej owe przestrzenne koordynaty określić się dało dzięki perspektywie modernizmu, teraz – kiedy zabrakło linii frontu, gdy „konkurencja zastępuje krucjatę; nie ma już mowy o misji, o orędownictwie, o prawdzie jedynej i kładącej kres niby-prawdom”¹⁰³ – okazuje się to niemożliwe.

Stefan Morawski w tym kontekście mówi o zamknięciu przez neoawangardę całego cyklu kulturowego¹⁰⁴, chociaż – co zasługuje na oddzielną uwagę – od początku lat osiemdziesiątych zajmujący się problematyką sztuki badacze odnotowują ciekawe zjawisko: swoisty „efekt recydingu”, który polega na restaurowaniu zanegowanych wcześniej zjawisk, pojęć czy wartości, aby ich historyczny, inspiracyjny potencjał wykorzystany być mógł – często z ironicznym dystansem – w nowych strukturach i warunkach. Diagnoza taka stała się możliwa do postawienia w sytuacji, w której

postmodernizm rehabilituje (co nie zawsze znaczy „wraca do”) pojęcie sztuki i dzieła sztuki jako odrębnego świata, oddzielonego ramą od rzeczywistości, przywraca ważność technikom artystycznym (nawet jeśli wyłącznie w intencjach demaskatorskich czy parodystycznych), postmodernizm bawi się „rozbitą” formą i korzystając z lekcji awangardy, zadaje pytania metaartystyczne¹⁰⁵.

Doskonałą ilustrację wspomnianego zjawiska może stanowić „powrót” pop-artu, który – jak pisze Paul Taylor w swojej antologii *Post-Pop Art* – ponad dwie i pół dekady od swych narodzin wkroczył w nową fazę i w swych różnych odmianach objawił się jako najbardziej wpływowy ruch w sztuce najnowszej¹⁰⁶. Sytuacja ta, co podkreśla dalej autor,

¹⁰² Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy* [w]: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 25.

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 375.

¹⁰⁵ T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, dz. cyt., s. 206.

¹⁰⁶ Za symboliczny moment inicjujący nowy etap w dziejach pop-artu Taylor uznaje śmierć Andy’ego Warhola w 1987 roku (P. Taylor, *Introduction* [w]: *Post-Pop Art*, dz. cyt., s. 11).

stanowiła wyzwanie zarówno dla historyzmu, jak i poglądu o następcstwie stylów w sztuce, traktowanych jako zamknięte, wzajemnie się zastępujące całości¹⁰⁷.

Tymczasem, wraz z kolejnymi artystycznymi permutacjami ostatnich dekad ubiegłego wieku – tak charakterystycznymi dla funkcjonującej w warunkach postmodernizmu transawangardy, która w obliczu wszechobecnych form rozbitych zdążyła wyzbyć się melancholijnej tęsknoty za niegdysiejszą całością – pojawił się nowy impuls w dyskusji o końcu sztuki, już od jakiegoś czasu zastępującej estetyczną materię, stanowiącą niegdyś podstawową substancję jej wypowiedzi, manifestacją różnych opcji światopoglądowych (m.in. religijnych, politycznych czy ekologicznych). Równoległe – ale wcale nie w cieniu opisanych zmian – podjęta została również istotna debata dotycząca kondycji estetyki i roli, jaką powinna pełnić¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Tamże, s. 13.

¹⁰⁸ Estetycy akademicy wobec pogłębiającej się przepaści, powstałej pomiędzy językiem, metodami i możliwościami uprawianej przez siebie dyscypliny a przedmiotem jej namysłu w postaci najnowszej sztuki, obrali dwie zasadnicze drogi: pierwsza polegała na takiej próbie zredefiniowania (bądź orzeczeniu o jego otwartym charakterze) pojęcia sztuki, by zmieściwszy się w nim, poddane estetycznej refleksji mogły zostać te *denotata* kulturowe, które aspirują do rangi dzieł sztuki; druga sprowadzała się do podjęcia różnorodnych zabiegów, przeprowadzanych na podstawowych pojęciach wchodzących w krąg zainteresowań estetyki, umożliwiających takie rozszerzenie jej granic, by objęła swą refleksją nie tylko obszar sztuki, lecz całą rzeczywistość. Dodatkowym kontekstem zachodzących przemian były narodziny antyestetyki, która miała stanowić reakcję na fenomen antysztuki. Zasygnalizowane zagadnienie zachodzących na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat zmian kondycji estetyki jako dyscypliny naukowej z racji jego rozległości nie może zostać tu przedstawione. W piśmiennictwie na ten temat nie brakuje jednak kompetentnych omówień, wśród których wspomnieć przynajmniej trzeba: wydaną pod redakcją Stefana Morawskiego antologię: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy rzeczywisty?*, t. 1–11, dz. cyt.; książkę Grzegorza Dziamskiego: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, dz. cyt.; oraz syntetyczne i syntetyzujące zarazem ujęcie problemu w pracy Krzysztofa Polita: *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Lublin 2000. Oddzielną kwestię stanowi próba rewitalizacji zdominowanego dyskusjami na temat kryzysu pola estetycznego poprzez zainicjowanie w początkach lat dziewięćdziesiątych przez Lyotarda dyskursu estetyki wzniosłości, który inspirowany recepcją pism Burke'a miał wykazać nowe możliwości rzeczonyj dyscypliny w odniesieniu do zjawisk ponowoczesności.

„Koniec sztuki” i postsztuka

Zagadnienie „zmięzchu sztuki”¹⁰⁹ nie jest bynajmniej wytworem XX-wiecznych awangard, chociaż za ich przyczyną nabrało nowego znaczenia. Historia wprowadzonego przez Heinego terminu *das Ende der Kunstperiode* sięga czasów romantyzmu, a jego znaczenie winno być odczytywane w kontekście Heglowskich rozważań o postępującym w dziejach procesie dewaluacji ideału sztuki, który stopniowo tracił swą wyjątkową w czasach antyku, a później i średniowiecza rangę. Chodzi więc o kres klasycznej koncepcji sztuki (z jej funkcją, autonomią oraz normatywnym szkieletem), który bierze swój początek w czasach romantyzmu.

Współcześnie dostrzec jednak można, jak historyczna formuła „zmięzchu sztuki” przeradza się w postać radykalniejszą, kiedy to degradacja jej roli społecznej ustępuje degradacji metafizycznej (ontologicznej). Nietrudno zauważyć, że skoro źródłem kolejnych wcieleń „końca sztuki” jest – jak pisze Stefan Morawski – kryzys światopoglądowy, to w dobie postmodernistycznej pluralizacji postaw stanie się on jednym z wiodących tematów w dyskusjach o sztuce.

Według Gianniego Vattima „śmierć sztuki” opisuje epokę kresu metafizyki – stanowi „wydarzenie, konstytuujące historyczno-ontologiczny horyzont, w którym się poruszamy”¹¹⁰. I właśnie ów zaakcentowany

¹⁰⁹ Stefan Morawski wyróżnia trzy fazy w dziejach tego pojęcia: I – okres heglowski, II – lata od fin de siècle’u, przez Heideggera i Witkacego, aż po Sedlmayera oraz III – rozpoczynającą się w latach pięćdziesiątych wraz z ideologicznymi programami neoawangardy i refleksją takich filozofów, jak np. A.C. Danto, T.W. Adorno, M. Dufrenne czy G. Lukács (zob. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 281). Warto przedstawić w skrócie także chronologię najnowszych wystąpień estetyków, zajmujących się problemem końca sztuki. Otóż w 1983 roku ukazuje się książka Hansa Beltinga *Das Ende der Kunstgeschichte* (Munich 1983), a w rok później – niezależnie od niej – swoje tezy dotyczące końca dotychczasowej narracji historii sztuki przedstawia Arthur Danto w artykule *The End of Art* (polskie tłumaczenie: A.C. Danto, *Koniec sztuki* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, dz. cyt., s. 195–215), który wszedł do książki zbiorowej pod redakcją Berela Langa *The Death of Art* (New York 1984). Z kolei w 1985 roku wychodzi *La Fine Della Modernita* Gianniego Vattima (polskie tłumaczenie: G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt.), w której jeden z rozdziałów poświęcony został „śmierci sztuki”, postrzeganej jednak z o wiele szerszej niż u Danta i Beltinga perspektywy „końca” metafizyki.

¹¹⁰ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. 44.

przez włoskiego filozofa splot historyczności i statusu ontologicznego wydaje się kluczowy.

Z jednej strony następuje – na co zwracali uwagę również Welsch, Shusterman i Morawski – nieustanne wykraczanie („eksplozja”) estetyki oraz sztuki poza swe wyznaczone przez tradycję granice. Ten szeroko rozumiany proces estetyzacji rzeczywistości prowadzi według Vattimo m.in. do zniesienia metafizycznego zasięgu dzieła sztuki¹¹¹ przy równoczesnej jego deestetyzacji¹¹². Zjawisko sztuki ulega rozproszeniu wśród innych doświadczeń współczesności do tego stopnia, że zdaniem autora *Spoleczeństwa przejrzystego*

w świecie manipulowanego konsensusu¹¹³ autentyczna sztuka może przemawiać tylko przez milczenie, a doświadczenie estetyczne może być tylko zanegowaniem wszystkich cech sztuki uświęconej tradycją, poczynając od przyjemności płynącej z kontemplacji piękna¹¹⁴.

Nie piękno bowiem, lecz utopia, kicz oraz cisza – trzy aspekty „śmierci sztuki”, które równocześnie są elementami współtworzącymi post-sztukę – uwidaczniają się zdaniem cytowanego autora w sieci ironiczno-ikonicznych relacji, zachodzących pomiędzy ponowoczesną ikonosferą a mass mediami. One też wchodzą do języka współczesnej estetyki¹¹⁵,

¹¹¹ Morawski wymienia w tym kontekście np.: nadprodukcję artystyczną, inwazję sztuki w świecie mass mediów czy niespotykane dotąd urynekowanie sztuki (zob. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 293). Ponadto – na co zwraca uwagę Vattimo – dawne *loci deputati* przeżycia estetycznego (sala koncertowa, teatr, muzeum itp.) tracą swą uprzywilejowaną pozycję. W tym kontekście na uwagę zasługuje obserwacja Adorna, zanotowana w jego *Teorii estetycznej*, kiedy stwierdza on, że prototypowy, modelowy charakter względem nowoczesnych dzieł sztuki posiada „fenomen fajerwerku”. Zarówno bowiem współczesne wytwory sztuki, jak i fajerwerki to coś, co „przejawia się empirycznie, uwolnione od ciężaru empirii jako ciężaru trwania, znak niebieski i zarazem to, co wyprodukowane, *mane tekel*, rozbłyskujące i niktające pismo, którego jednak nie można czytać według jego znaczenia” (T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 149).

¹¹² Sztuka ostatniego stulecia zdaniem Welscha „chce przekraczać zmysłowość, zrywać z tym, co estetyczne, przejść w złożony swoisty ruch estetyki i anestetyki” (W. Welsch *Estetyka i anestetyka*, dz. cyt., s. 543).

¹¹³ Czyli kreowanej przez media publicznej sfery wspólnego odczuwania.

¹¹⁴ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. 48.

¹¹⁵ Postestetyka nie ogranicza się jednak do ironicznego przeciwstawienia się estetyce, gdyż utożsamiałyby się wówczas z antyestetyką. Jest ona, co wykazał Welsch, i z czym zgadza się Kuspit, w wielu przypadkach „z rozmysłem obojętna

chcącej zdać sprawę z *Verwindung* metafizyki, którego aspektem jest śmierć znanej dotąd formy sztuki. Odrzuca ona niejednokrotnie dawne, wyrosłe na gruncie innej tradycji pojęcia i tworzy nowy filozoficzny dyskurs.

Z drugiej strony mamy do czynienia – i jest to jeden z kluczowych wątków filozofii historii sztuki prezentowanej przez Arthura Danta – z końcem historii sztuki, jej uwolnieniem od historii, a więc osiągnięciem nieograniczonej wolności¹¹⁶. Jak stwierdza Dziamski:

Sztuką może być dzisiaj [w epoce po „końcu sztuki” – K.H.] wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszystkich ograniczeń [...], uzyskała absolutną wolność [...], nawet negacja sztuki jest sztuką. [...] Wolność jest bowiem ostatnim wyróżnikiem sztuki. [...] Sztuka stała się absolutna, a to oznacza, że sama wyznacza sobie obszary i formy działania¹¹⁷.

Danto szuka wyjaśnienia dla zaistniałego stanu rzeczy w refleksji historiozoficznej, zakłada bowiem, że historia, która wyznacza granice możliwych interpretacji, jest głównym elementem tożsamości dzieła sztuki¹¹⁸. Dlatego też słynna *Fontanna Duchampa* nie mogłaby wcześniej pojawić się oraz zostać zaakceptowana jako *ready made* w świecie sztuki, bo nie był on jeszcze na taką rewolucję gotowy¹¹⁹. W tak zbudowanym

wobec estetyki” i stanowi anestetykę (zob. W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, dz. cyt. oraz D. Kuspit, dz. cyt., s. 30).

¹¹⁶ Pojęcie „sztuka posthistoryczna” ma u Danta szerszy zakres niż pojęcie „sztuka postmodernistyczna”, które według badacza konotuje określony styl. Zob. A. Danto *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, dz. cyt., s. 11–12; L. Sosnowski, *Sztuka, historia, teoria. Światy Arthura C. Danto*, Kraków 2007, s. 13–16.

¹¹⁷ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 7.

¹¹⁸ Zob. L. Sosnowski, dz. cyt., s. 42.

¹¹⁹ Podobnie wygląda sprawa ze sztuką konceptualną, która mimo protokonceptualnych dzieł z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku potrzebowała jeszcze ponad dekady, aby zyskać akceptację świata sztuki jako nowy kierunek. Mechanizm tego procesu klarownie opisuje Leszek Sosnowski: „Historyczna możliwość, bądź konieczność, wynika z takiej przemiany faktycznie osiągniętego stanu świata sztuki. Stan ten, co należy podkreślić, nie został spowodowany twórczością artystów awangardowych, lecz pozwilił im na taką twórczość. A więc, nie dzieło Duchampa wprowadziło zamieszanie do tego świata, lecz było jego wyrazem, to znaczy wyrazem głębokiego zamieszania w tym świecie. Wcześniejsze, historyczne, odpowiedzi na pytanie o to, czym jest sztuka, były zgodne z akceptowanymi ideałami świata sztuki w danym okresie; *de facto* były one wynikiem dociekania czegoś, co niejawnie tkwiło

modelu historii sztuki następuje zdaniem Danta moment, w którym sztuka osiąga filozoficzną i krytyczną samoświadomość, co jest tożsame z dotarciem do kluczowego punktu rozwoju, który równocześnie zamyka etap rewolucyjnych przemian sztuki i otwiera jej posthistoryczny okres¹²⁰. Wraz z nim – zdaniem amerykańskiego filozofa – kończy się trwająca do schyłku sztuki modernistycznej narracja wielkich mistrzów¹²¹, a na jej miejsce wkraczają pełny pluralizm oraz tolerancja, pozbawione historycznych ograniczeń wynikających z wierności danej szkole lub stylowi. Nie wykluczają one rzecz jasna licznych powtórzeń oraz cytatów w sztuce, która może sięgać do elementów swej przeszłości jako do budulca nowych dzieł i w tym sensie „kroczyć po własnych śladach”¹²². Tak więc korzystając ze swej wolności, dzieła współczesnej sztuki mogą być zarówno autarkiczne, autoteliczne oraz autonomiczne, jak i przyjmować funkcję krytyczną względem zjawisk politycznych, ekonomicznych, społecznych czy religijnych, wkraczając w coraz to nowe sektory rzeczywistości społecznej.

w samym już pytaniu. Nikt nie kwestionował przynależności przedmiotu do sfery sztuki, dlatego pytanie to miało charakter pozorny; chodziło jedynie o odkrycie estetycznej istoty przedmiotu, który już był estetyczny, już należał do sfery estetyczności. Celem było więc ujawnienie, odkrycie czegoś, co już w dziele tkwiło, choć pozostawało skryte. Natomiast pytanie Duchampa odnosiło się do przedmiotu, który jednoczył dwie sfery: potoczności i artystyczności, i tym samym wykraczał w teorię poza sferę estetyczną, zadając pytanie o konstytuujące ją warunki” (tamże, s. 139).

¹²⁰ Dla zobrazowania opisywanej sytuacji odwołuje się Danto do znanego modelu *Bildungsroman* oraz realizującej podobny schemat Hegłowskiej *Fenomenologii Ducha* (A. Danto *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, dz. cyt., s. 4–5). Z kolei Odo Marquard charakterystyczne dla postmodernistycznej sztuki sięganie do tradycji nowoczesności określa mianem neohistoryzmu.

¹²¹ Okres ten nazywa amerykański filozof również „epoką manifestów”, której apogeum przypada na wystąpienia awangardzistów wzajemnie prześcigające się w chęci zdobycia wyłączności na stanowienie, co jest, a co nie jest sztuką. Dla Danta posthistoryczność w sztuce równoważna jest z uwolnieniem się od dyktatu programów artystycznych, dlatego też z aprobatą przytacza fragment wywiadu, którego Andy Warhol udzielił w 1963 roku G.R. Swensonowi. Artysta mówi w nim: „How can you say any style is better than another? You ought to be able to be an Abstract Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling that you have given up something” (cyt. za: A.C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, dz. cyt., s. 37).

¹²² Nicolas Bourriaud praktykę taką określa mianem postprodukcji. Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. E. Białkowski, Kraków 2012, s. 26.

Zgodnie z przedstawioną przez Danta w tekście *Sztuka, ewolucja i świadomość historii*¹²³ typologią modeli historii sztuki, po wielowiekowej hegemonii sztuki naśladowczej oraz dominacji – szczególnie związanej z niektórymi nurtami neoawangardowymi (hiperrealizm) – sztuki realistycznej, nastął czas sztuki poznawczej czy też kognitywnej. Charakterystyczne dla ostatniego ze wspomnianych rodzajów jest postępujące uzależnianie sztuki od filozofii – Danto mówi nawet o „filozoficznym zniewoleniu sztuki”¹²⁴. Dawna „siatkówkowa” sztuka, z którą tak przez lata walczył Duchamp, docierała do odbiorcy w naturalnym akcie percepcji, czasami wzbogaconym o znajomość danej konwencji czy stylu; sztuka posthistoryczna natomiast wymaga czegoś więcej – znajomości teorii. Obecnie oko odbiorcy sztuki „zostać musi «uzbrojone» w myśl filozoficzną”¹²⁵, w przeciwnym razie pozostanie ślepe na współczesne dzieła sztuki.

Posthistoryczna, upajająca się wolnością sztuka, o której pisze Danto, jest równocześnie sztuką postestetyczną, przenoszącą punkt ciężkości z biegłości oka i ręki na sprawność intelektu. Po pierwsze w przeciwieństwie do sztuki dawnej wychodzi ona całkowicie poza zasady smaku, czego najlepszym przykładem jest „absurdalne i bez gustu – poza dobrym i złym smakiem”¹²⁶ *ready made*. Nie jest więc, co oczywiste, sztuką piękną, wspierającą się na doznaniach estetycznych, ale „stała się konstrukcją psychospołeczną, definiowaną przez swoją tożsamość instytucjonalną, wartość rozrywkową i komercyjny rozmach”¹²⁷. Sztuka posthistoryczna jest skrajnie antyesencjalistyczna, nie szuka swojej istoty, nie poddaje się jednoznacznej definicji, uniemożliwia wytworzenie sztywnych podziałów między nią a modą, polityką, albo reklamą. Po drugie, w wielu przypadkach postszuka zdominowana została przez najnowsze osiągnięcia techniki, przez co artysta staje się równocześnie informatykiem czy specjalistą od sprzętu audiowizualnego. Po trzecie, sztuka ta „traktuje formę jak rodzaj rusztowania dla treści albo

¹²³ A.C. Danto, *Sztuka, ewolucja i świadomość historii* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, dz. cyt., s. 217–231.

¹²⁴ Zob. A.C. Danto, *Filozoficzne zniewolenie sztuki*, „Studia Estetyczne” 1986–1990, t. XXIII.

¹²⁵ L. Sosnowski, dz. cyt., s. 141.

¹²⁶ D. Kuspit, dz. cyt., s. 24.

¹²⁷ Tamże, s. 30.

jak platformę, z której można ją obwieścić”¹²⁸ – „staje się sposobem przekazania przesłania ideologicznego”¹²⁹. Obwieszczający je artysta również przyjmuje nową funkcję¹³⁰ – i to kolejna cecha odróżniająca od sztuki (pre)modernistycznej. Wchodzi w rolę, jak dobitnie mówi Kuspit, artysty estradowego, tworzącego dla zaspokojenia życzeń masowej publiczności i dzięki niej mającego rację bytu, ale również tak samo konformistycznego i banalnego jak ona. Po czym wspomniany krytyk dopełnia rozpoczętą charakterystykę: „Postmodernistyczny twórca powtarza – w wyświechtanej, płytkiej formie – alchemiczne eksperymenty sztuki modernizmu, sprowadzając je do codzienności”¹³¹. Co więcej, „w świecie postsztuki publiczna osobowość artysty liczy się bardziej niż przedmioty, które przedstawia jako sztukę”¹³². Nazwisko artysty staje się marką na rynku sztuki, a wartość jego wytworów podnosi odpowiednio prowadzony „marketing doznaniowy” (D. Kuspit), który pozwala odbiorcy uwierzyć, że codzienne doświadczenia oraz przedmioty jawią się jako nośniki doznań „estetycznych”, przez co z pola widzenia znika ich banalność i pospolitość¹³³.

Na zakończenie tego krótkiego przeglądu historycznych perypetii, jakie przechodziła sztuka od początków wieku XX, warto odnotować dwie ogólne strategie, które sztuka nowoczesna przyjęła wobec systematycznie

¹²⁸ Tamże, s. 37.

¹²⁹ Tamże, s. 42.

¹³⁰ Doskonale w swoim manifestie z 1966 roku przedstawił to Allan Kaprow (A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, red. J. Kelley, London 2003, s. 81–83): „Kiedyś zadaniem artysty było tworzenie dobrej sztuki; dziś jest nim unikanie tworzenia jakiegokolwiek. Kiedyś publika i krytycy musieli być znani. Dziś są pełni władzy, a artyści są pełni wątpliwości.

Historia sztuki i estetyki jest w całości na półkach księgarskich. Do jej pluralizmu wartości należy obecnie dodać rozmycie granic dzielących sztuki od siebie i dzielących je od życia. Zatem jest jasne, że stare pytania o definicje i standardy doskonałości są nie tylko daremne, ale i naiwne. Nawet wczorajsze rozróżnienia między sztuką, niesztuką i antysztuką są pseudorozróżnieniami, które tylko marnują nasz czas [...].

Z tego powodu identyfikacja siebie jako artysty staje się ironiczna, jest przyznaniem się nie do talentu, do jakiegoś szczególnego rodzaju działalności, ale raczej do pewnej postawy filozoficznej wobec ulotnych alternatyw nie-całkiem sztuki bądź nie-całkiem-życia” (Polski przekład w: D. Kuspit, dz. cyt., s. 66–67).

¹³¹ Tamże, s. 57.

¹³² Tamże, s. 80.

¹³³ Dobrym przykładem tego rodzaju artysty jest Jeff Koons.

słabnącej potrzeby mimetowania otaczającego świata. Pierwsza, jak pisze Grzegorz Dziamski, polega na wskazywaniu tego, czego za pomocą środków wizualnych przedstawić się nie da – w terminologii Lyotarda stanowi to wyraz modernistycznej melancholii. Druga natomiast ma „ukazywać niemożność wiarygodnego przedstawienia rzeczywistości”¹³⁴, będąc przejawem „modernistycznego ducha eksperymentu i innowacji”¹³⁵. Nietrudno odnotować negatywny charakter obu modeli oscylujących wokół problemu niewyraźności, ale czy pozostaje jeszcze miejsce dla strategii pozytywnej? Jedną z nich, przeciwstawiającą się propozycjom neoawangardy, była jeszcze w późnych latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku teoria realizmu Györgya Lukácsa¹³⁶. Z kolei współcześnie o innej niż hołdująca awangardowym zdobyczom sztuce pisze Donald Kuspit, dla którego jej sens stanowi „dialektyczne wyniesienie się ponad brzydotę, poprzez ujawnienie jej nieuchronności – za pomocą piękna”¹³⁷. Odpowiedzialnymi za przywracanie sztuce jej sensu amerykański badacz ogłasza „Nowych Dawnych Mistrzów”, którzy czynić to mają „poprzez swoje poszukiwania tragicznego piękna w wewnętrznym sanktuarium, jakim jest pracownia w swoim najlepszym wydaniu”¹³⁸. Misja to szczególna, której stawkę stanowi – niejako na przekór przebytej przez sztukę w XX wieku drodze rozwoju – restauracja jej dawnej świetności oraz znaczenia. Oczywiście w dobie posthistorycznej świat sztuki pozostaje otwarty także na taką – sięgającą ponad awangardami do dziedzictwa modernizmu – jej postać. Stąd też Kuspit o „Nowych Dawnych Mistrzach” może napisać, że:

Ich sztuka jest nieoczekiwanym podarunkiem w tych ciemnych czasach postsztuki. Jest sztuką dla odbiorców alternatywną, pozbawioną protekcyjności mamony, mediów i popularnej rozrywki oraz założeń postsztuki będącej na ich usługach. Twórczość Nowych Dawnych Mistrzów przynosi nam świeże poczucie celowości sztuki – wierę w możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu

¹³⁴ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, dz. cyt., s. 17.

¹³⁵ Tamże.

¹³⁶ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 297; B. Jasiński, *Estetyka realizmu György Lukácsa i jej przesłanki filozoficzne*, Warszawa 1984.

¹³⁷ D. Kuspit, dz. cyt., s. 193.

¹³⁸ Tamże. *Nota bene* odwołuje się on do fragmentu Herbertowskiej *Martwej natury z wędzidłem*, w którym poeta piętnuje nędzę przeważającej części współczesnej sztuki i przeciwstawia jej postawę dawnych mistrzów.

istnienia, bez zafalszowania go – wraz z nowym poczuciem uniwersalności artystycznego języka¹³⁹.

Dyskusja o „końcu sztuki” przetoczyła się przez świat akademicki oraz artystyczny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zeszłego stulecia. Jej wielowątkowość oraz różnorodność znaczeń, jakie nadawano wyrażeniu określającemu stan ówczesnej sztuki, są z dzisiejszej perspektywy o tyle ciekawe, a nawet instruktywne, że – jak celnie zauważa autor *Sztuki po końcu sztuki* – stanowią zapis pewnego procesu¹⁴⁰, a mianowicie „gry późnego modernizmu” rozpoczętej w momencie pojawienia się *ready made*, mającej na celu odkrycie istoty sztuki¹⁴¹. Pomimo że gra ta dobiegła końca i wbrew wielu przewidywaniom sztukę wraz z życiem artystycznym zamiast atrofii spotkał bezprecedensowy pod względem swej intensywności i globalnego zasięgu rozwój¹⁴², to zawdzięczamy jej istotną konkluzję. Otóż to, co jawnie proklamowane jest jako zaprzeczenie sztuki (np. antyszuka), zyskuje znaczenie oraz możliwość funkcjonowania w takiej właśnie roli jedynie dzięki sztuce, w odniesieniu do której uzyskuje swój status.

¹³⁹ Tamże, s. 194.

¹⁴⁰ Tym samym pozwalając na rekonstrukcję rządzących nim praw i towarzyszących mu mechanizmów.

¹⁴¹ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, dz. cyt., s. 13.

¹⁴² Stąd też badacze – np. Dziamski – widzieć będą w rozważaniach na temat „końca sztuki” zamknięty rozdział w historii teoretycznych studiów poświęconych sztuce. „Dyskusja o końcu czy zmierzchu sztuki, która budziła takie emocje w latach 70., a nawet jeszcze w latach 80., fascynuje dzisiaj tylko te osoby, które straciły kontakt ze współczesnym światem sztuki. [...] Życie artystyczne nigdy nie było tak intensywne jak dzisiaj, «po końcu sztuki». W czasach globalnych wydarzeń artystycznych. Na naszych oczach rodzi się globalny świat sztuki” (tamże, s. 12–13).

Antyestetyzm, intelektualizm, forma – Różewicz a dziedzictwo awangardy

Tak, oni byli dogmatykami. Awangarda była dogmatyczna [...]. Kto nie był z nimi, ten mógł się zastrzelić albo iść do diabła¹.

Tadeusz Różewicz w rozmowie z Czesławem Miłoszem

Pierwsze dwie wspomniane w tytule tendencje zdają się – co potwierdza w swojej pracy Teresa Pękała – nieredukowalne w przypadku generalizującej charakterystyki dwudziestowiecznych zjawisk awangardowych w sztuce². Trzecie pojęcie³ można natomiast postrzegać jako problematyczną wypadkową wspomnianych wcześniej tendencji. Nie sposób pominąć tej intrygującej triady, również podczas rozpatrywania tak złożonej kwestii, jaką jest stosunek Tadeusza Różewicza do awangardy i awangardyzmu.

¹ *Dialogi poetów: Czesław Miłosz i Tadeusz Różewicz. Dialog IV*, ws 448.

² T. Pękała, *Awangarda i ariergarda...*, dz. cyt., s. 202.

³ Zagadnienie formy zostanie w tym rozdziale podjęte w ogólnej perspektywie sztuk wizualnych, a więc bez odniesień do szczegółowych kwestii dotyczących np. wersyfikacji, którym badacze zajmujący się teorią wiersza zdążyli poświęcić немало uwagi. Przy tym pamiętać warto o ogólnej „formalnej” dyrektywie poety, o której realizacji mówił następująco: „Moim dążeniem było zawsze osiągnięcie formy przezroczystej. Tak przezroczystej, żeby cała treść, którą chcę wypowiedzieć, była poprzez nią widoczna” (*Kryzys sztuki to pojęcie wymyślone*, ws 95). Uderzająca jest zbieżność z wypowiedzią Herberta: „Jeżeli mogę coś wyznaczyć, to jestem kimś, kto stara się w swoich utworach stosować logiczną właściwość określoną jako «semantyczna przezroczystość» – jest to termin zapożyczony z estetyki Husserlowskiej. Owa «semantyczna przezroczystość» to właściwość znaku polegająca na tym, że w trakcie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony, a sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Poprzez słowa chcę wyrazić rzeczywistość. Słowa powinny być szybą” (*Czym byłby świat...*, WYW 54–55).

Jest Różewicz – wedle celnego określenia Andrzeja Skrendy – poetą „niepozytywnej afirmacji”. Postawa taka pozwala na wyjście poza binarne rozróżnienia dokonywane w obrębie jego twórczości. Tym samym nie daje się ona wyczerpująco opisać za pomocą opozycyjnych par: „destrukcji i konstrukcji, optymizmu i pesymizmu, poezji i antypoezji, estetyzmu i antyestetyzmu”⁴. Jest to wedle szczecińskiego badacza jeden z podstawowych atrybutów twórczości autora *Kartoteki*, który pozwala myśleć o nim jako o poecie transgresji. O podobnej niejednoznaczności (czy może ewolucyjnej labilności) mówić można w przypadku Różewiczowskich związków z awangardą. Tym ostatnim uwagę w swoim tekście poświęca Paweł Majerski, podkreślając, że „twórczość Tadeusza Różewicza wyrasta z momentu historii, który chociaż położył kres ideałom Wielkiej Awangardy, nie unicestwił samej idei awangardyzmu”⁵, przez co można w nim widzieć poetę transawangardowego, rozpatrującego liczne możliwości twórczych wyborów w „ironicznej perspektywie negacji”.

Przede wszystkim, Różewicz opowiada się przeciw wprowadzaniu rozróżnień w obrębie samej awangardy. Tak jak protestuje wobec przypisywania mu tendencji antyestetycznych czy tworzenia antysztuki⁶, tak też nie zgadza się z podziałami na pierwszą i drugą awangardę, gdyż, jak twierdzi, „awangarda jest zawsze pierwsza”, a do jej istoty należy wyprzedzanie swojego czasu (*Dużo czystego powietrza*, ws 22). Dlatego też awangardowe formy stosunkowo łatwo mogą zmienić swoją pierwotną atrakcyjność oraz status i usytuowanie na bliższe ariergardzie. Powadzi to niechybnie do ich inflacji, a w końcu również dewaluacji. Właśnie w tym „wyczerpaniu formy” upatruje Różewicz jeden ze słabych punktów idei awangardyzmu. Jak przyznaje poeta, „po zwycięskim, ostatnim pochodzie form awangardowych, nastąpiło unieważnienie w ogóle formy” (JT 98). Wobec zaistniałej sytuacji – Różewicz mówi o „bałaganie”, który „ratowany jest treściami doraźnymi, «filozoficznymi», patriotycznymi, socjalnymi...” (JT 98) – paradoksalnym wyjściem okazało się „ratować formę przez uwolnienie od formy” (JT 98). W ten sposób Różewicz próbuje odnaleźć własną drogę, chroniąc ją

4 A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, dz. cyt., s. 10.

5 P. Majerski, *W stanie niepokoju. Tadeusza Różewicza zawsze fragment, recycling [w:] Światy Tadeusza Różewicza...*, dz. cyt., s. 128.

6 Poeta zamiast tego woli mówić o nowej estetyce bądź jej poszukiwaniu. Zob. *Dużo czystego powietrza*, ws 21.

przed „absolutnym wyjałowieniem”, które z jednej strony objawia się, co podkreśla Kuspit, w traktowaniu formy jako pustego rusztowania dla treści, a z drugiej formalnym zużyciem, wynikającym z uwięzienia jej w awangardowym gorsecie skrojonym na miarę kanonicznych przepisów, kolejnych manifestów i programów. Jednym z istotnych etapów Różewiczowskich poszukiwań jest – możliwa dzięki uwolnieniu od skodyfikowanej formy – jednostkowość oraz unikalność właściwa współczesnej sztuce. Bowiemy tak jak w *Uzasadnieniu* (RZK, PII 122):

[...] forma
jest tym co zostało
wyrzucone na zewnątrz

wiem
że nic nie chce być
porównywane do niczego
aby się objawić
wyrazić mocniej
lub piękniej

Autorowi *Czerwonej rękawiczki* doskonale znana jest tradycja awangardowa, z której jego twórczość wyrasta (i to w obu znaczeniach tego słowa). Już bowiem, jak przyznaje Stanisław Burkot,

w momencie debiutu związki z Przybosiem i tradycją Awangardy okazywały się niejednoznaczne: przyswajaniu zdobyczy języka poetyckiego poprzedników towarzyszyło jego przetwarzanie i przewyciężanie, swoista więc destrukcja poetyki awangardowej [...]. Poematy Różewicza nie „rozkwitają”, choć celowość i funkcjonalność ich budowy jest oczywista⁷.

Poeta wielokrotnie powtarzał, że nie mógł przystać do Awangardy Krakowskiej, która postulowała bardzo ściśle kanony, i nikt, kto nie respektował jej form, nie mógł być uznany za poetę awangardowego (zob. *Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim*, ws 100). Mówiąc krótko, zarzucał Różewicz awangardzistom dogmatyzm (zob. *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 147), który okazał się zwodniczy i niebezpieczny, tak jak zaznaczy to w *Nożyku profesora* (NP, PIV 90):

miasto masa maszyna
sprawiły awangardzistom

7 S. Burkot, *Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Kraków 2004, s. 89.

przykrą niespodziankę
zamieniały się w pułapkę

ruszyły transporty

wagony towarowe i wagony bydłęce
ładowne zbanalizowanym złem
ruszyły ze wschodu
zachodu
południa i północy

I chociaż – jak przyznaje poeta – zawdzięcza awangardowej „szkole” Przybosa „racjonalizm poetycki” (*Jestem tu, pod ręką*, ws 178), to nie był to kierunek, który mogła rozwijać jego twórczość. „Miałem tego absolutną świadomość – powie po latach w rozmowie z Miłoszem – że muszę odejść albo będę po prostu epigonem. Koniec. To było uwalnianie się z gorsetu awangardowego [...]. I stąd wycinki z gazety, collage⁸ czy coś takiego...” (*Dialogi poetów: Czesław Miłosz i Tadeusz Różewicz. Dialog II*, ws 434). O tym, jak owo zrzucanie gorsetu formy wyglądało, napisze Różewicz w prozie *Do źródeł*: „[...] jedynym le-arstwem było zastąpienie tzw. sensu poetyckiego zwykłym sensem, czyli zdrowym rozsądkiem. Trzeba było przywrócić prawa «banałowi»” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 147). To, co w 1965 roku wydawało się wyjściem właściwym, czy nawet jedynym⁹, tzn. zwrot

⁸ Warto nadmienić, co zostanie w dalszej części rozwinięte, że Różewiczowski kolaż – tak chętnie stosowany w dramacie i poezji – nie jest prostym chwytym przeniesionym bezpośrednio z awangardowej plastyki. „Nie jest to [...] technika przypadkowego montażu, naklejania na płótno jakichś wycinków, szmat itp. Są to elementy wobec dramatu [a także poematu – K.H.] służebne, które ulegają w nim jakby przerobowi, zmieniają się w kontakcie z innymi elementami. [...] Nie są obcym ciałem wklejonym w dramat, stają się częścią organiczną, zmieniają funkcję, a nawet materię swoją” (*Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, ws 46). Z wypowiedzią tą, o ile zminimalizujemy rolę surrealistycznego przypadku, koresponduje opinia jednego z prekursorów wspomnianej techniki – Maxa Ernsta. Kolaż to w jego rozumieniu „skojarzenie dwu rzeczywistości, pozornie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie pozornie niesprzyjającej ich porozumieniu”. Przy czym „za odmianę collage’u można uważać także systematyczne łączenie w jednym dziele myśli dwóch lub kilku autorów” (M. Ernst, *Collages*, przeł. Z. Bienkowski [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, dz. cyt., s. 479, 482).

⁹ Również w kontekście tytułowego wiersza z tomu *Formy*, w którym możemy przeczytać (*Formy*, F, P11 61): „Te formy niegdyś tak dobrze ułożone / posłuszne zawsze

ku codzienności z jej banalnymi, acz nieużyтыми formami, po latach okaże się również problematyczne. W rozmowie z Richardem Sokolowskim opublikowanej w 1993 roku w „Odrze” wyzna Różewicz, że ów „zwrot”, o którym mówił przed laty, przestał być panaceum na wyczerpywanie się form, a w wielu przypadkach okazał się zabiegiem czysto technicznym: „w miejscu «obrazu» zaczęły istnieć rzeczy i przedmioty. [...] dzisiaj obrazy stają się przedmiotami, natomiast przedmioty, wyodrębnione i przystosowane, stają się sztuką” („nie chcę nie dbam żartuję...”, ws 246). Opisowane charakterystyczne dla neoawangardy mechanizm oraz technika artystycznej kreacji nie przekonują Różewicza. Twórczość Warhola, Rauschenberga czy Lichtensteina stanowi dla niego świadectwo końca pewnych form, które z racji ich historycznej i kulturowej wartości uznaje poeta za istotne. Dlatego też przeciwstawiać on będzie twórczości wymienionych autorów prace Nowosielskiego, Tchórzewskiego, Kantora, Bacona czy Malewicza, w ich obrazach bowiem dostrzega poeta ślady obecnej w płótnach Vermeera, Velásqueza, Van Gogha i Rembrandta organiczności. Obrazy mistrzów, jak argumentuje, były „żywym organizmem” i miały „własny niezniszczalny krwioobieg”, podczas gdy nowe dzieła – które Różewicz określa mianem „Golemów” – „w najlepszym razie są montażem rozmaitych elementów. Najpierw demontaż dawnych form, a potem jakiś montaż” („nie chcę nie dbam żartuję...”, ws 246–247). Równie sceptyczny pozostaje Różewicz wobec wykorzystywania w najnowszym malarstwie narzędzi komputerowych oraz innych technologicznych nowinek zastępujących pracę ludzkiej ręki i pędzla. Autor *Uśmiechów* po wieloletnich doświadczeniach twórczych oraz obserwacji ewolucji świata sztuki – tak jak w cytowanym już wierszu *** [*poezja nie zawsze...*] – wie jednak, że sztuka radzi sobie doskonale, objawiając się nie tylko w postaci materialnego dzieła, ale także w kreowanej przez artystę sytuacji (*performance*), przyjmując kształty przyrody (*land art*) lub uciekając się do milczenia (4’33 Johna Cage’a).

Wypada zgodzić się z twierdzeniem Ewy Tutaj, iż „poeta manifestacyjnie odcinał się od tych tendencji awangardowych, które za wszelką cenę szukały tego, co nowe, oryginalne, a często sprowadzało twórczość

gotowe na przyjęcie / martwej materii poetyckiej / przestraszone ogniem / wylamały się i rozbiegły // rzucają się na swego twórcę / rozdzierają go i wleką / długimi ulicami / po których już dawno przemaszerowały / wszystkie orkiestry szkoły procesje”.

do zabiegów technicznych czy retuszu poetyckiego¹⁰. Skrendo niejednokrotnie podkreśla w swojej monografii, że Różewicz, przynależąc do awangardowej tradycji, przekracza jednocześnie właściwe jej sposoby myślenia¹¹. Z jednej bowiem strony, jak już to zostało pokazane, wdaje się on w charakterystyczne dla awangardy rozrachunki z „estetycznym *sacrum*” dawnych kategorii określających sztukę; nie ma uprzedzeń przed wykorzystywaniem w swej twórczości (anty)estetycznego potencjału tkwiącego w brzydocie, banalności czy kiczu, korzysta również z technik awangardowego kolażu i transawangardowej gry cytatami, wpisując się we właściwy awangardzie intelektualizm¹². Z drugiej jednak strony z niechęcią patrzy na destrukcyjny aspekt rozwoju najnowszej sztuki, spowodowany ślepych pędem ku oryginalności i nowości¹³, które pozwalają zaistnieć w świecie-rynku sztuki oraz kreowanej medialnie świadomości estetycznej mas¹⁴, jak również nie zadawała się awangardowym porzuceniem figuratywności, podążając – być może w ślad

¹⁰ E. Tutaj, „Poezja powlecze się dalej”. *W kręgu problemów Różewiczowskich* [w:] *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. M. Kisiel i W. Wójcik, Katowice 1998, s. 25. W podobnym tonie, chociaż ograniczając się do dziedziny literatury, wypowiada się Tomasz Kunz, pisząc o właściwym poecie poczuciu „kombinatorycznego wyczerpania formalnych możliwości literackiego dyskursu”, które skutecznie odwołuje go od tego, „aby pokładać nadzieję w awangardowym, inwencyjnym przekraczaniu granic literatury za pomocą innowacyjnych form i czysto technicznej wynalazczości” (T. Kunz, „Próba nowej całości”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 11).

¹¹ Zob. także T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

¹² W największym skrócie powiedzieć można, że teoretyzm czy intelektualizm awangardowy polegają na postrzeganiu działalności artystycznej jako refleksji nad sztuką. Rober Cieślak, rozpatrując utwory Różewicza, mówi o będącej funkcją ich intertekstualności „dyspucie o sztuce”, którą uznać można za odmianę wspomnianego teoretyzmu. „Pozwala ona – jak dowodzi badacz – na odczytanie tekstu jako rozważań na temat sztuki, jej trwałości, zasad funkcjonowania w świecie, [...] reguł warsztatowych i postulatów programu artystycznego” (R. Cieślak, dz. cyt., s. 135–136).

¹³ W jednej ze swoich próż sformułuje poeta swoje zastrzeżenie *expressis verbis*: „Wieczna «Nowość» (koniecznie duże «N»), co to niezmordowanie «potrzęsa kwiatem», i ten «kwiat nowości», którym potrzęsał aż do znudzenia wieczny nowator, wydawały mi się banalne” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 147).

¹⁴ O „cenie” sztuki i panującej na nią modach opowiada Różewicz z gorzką ironią w wierszu *Widziałem cudowne monstrum* (BT, P111 115).

za cenionym przez siebie Francisem Baconem – ku trudnej do ujęcia w ramy artystycznego manifestu figuralności¹⁵.

„Śmietnik mam za oknem mojej «pracowni»”¹⁶ –
Różewicza formy osvajania brzydoty i „znieważania piękna”

Różewicz wraz ze swoją poezją chce być bliżej prawdy, bliżej życia (*Rocznica*, P111, 221) – tak jest ciekawiej, a może po prostu realniej. Jak czytamy w wierszu *na obrzeżach poezji* (ZFR, PIV 76), poza pracownią poety rozpościera się rzeczywistość, w której

kipi życie i poezja
pełna smaku
dobrego i złego

To z życia właśnie „krystalizuj(e) (się) nieczystą poezję” (*Nie mam odwagi*, F, P11 62). Zachodząca pomiędzy nimi relacja oraz kierunek, w jakim przebiega, wydają się istotne. Widać bowiem, że to nie sztuka, ale właśnie życie, czy szerzej – rzeczywistość, stanowi w niej człon inicjujący oraz warunkujący. Dlatego nie powinna dziwić „natywna nieczystość” tak powstającej sztuki, jakże odległa od postulowanej w modernistycznej dyrektywie *l'art pour l'art* doskonałości formy dzieła. Śmietnik za oknem pracowni jawi się więc nie tylko jako synonim nieładu, brudu oraz odpadów wytwarzanych przez współczesną cywilizację, lecz również jako miejsce pobudzające ciekawość, na co dzień lekceważone i pomijane, a tymczasem pełne ciekawych znalezisk oraz surowców, które poddać można recyklingowi.

Stąd też należy poświęcić nieco uwagi owym zmontowanym, kalekim, otwartym, a nieraz także brzydkim, szpetnym, odrażającym nawet

¹⁵ Na ten ostatni aspekt zwraca uwagę Michał Mrugański, pisząc: „Figuralność umyka jurysdykcji zasady sprzeczności – jest przedmiotowa i bezprzedmiotowa zarazem. Podobnie jak poezja Różewicza, która dąży do przekroczenia przeciwieństw, szukając swych zwierciadeł między dwoma biegunami – lustrzaną figuratywnością i czystą abstrakcją” (M. Mrugański, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 240).

¹⁶ *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PR111 425.

formom, które tak jak we współczesnym świecie również w twórczości Różewicza stanowią inherentny element. Współbieżny Różewiczowskiemu wydaje się więc projekt Samuela Becketta, który w jednym z wywiadów (rozmowa z Tomem Driverem, „Columbia University Forum” lato 1961) tak scharakteryzował drogę, jaka otwiera się przed współczesnym artystą:

Jedyna szansa odnowy, to otworzyć oczy¹⁷ i ujrzeć bałagan. [...] teraz nie możemy już utrzymać bałaganu na zewnątrz, gdyż wkroczyliśmy w okres, kiedy chaos wdziera się w nasze doświadczenie w każdej chwili. Jest tutaj i trzeba mu otworzyć drzwi.

To, co mówię, nie znaczy, iż odtąd nie będzie formy w sztuce. Znaczy to jedynie, że będzie nowa forma, taka, która dopuści chaos i nie będzie próbowała mówić, że jest on naprawdę czymś innym. [...] Znaleźć formę, która pomieści bałagan, oto zadanie artysty dzisiaj¹⁸.

Właśnie inflację oraz bałagan form uznaje Różewicz za jedną z przyczyn kryzysu „tworzonej po Oświećciu” poezji, co wpisuje się w szerszy kontekst relacjonowanej wcześniej dyskusji o końcu sztuki. Poeta zabierał w tej kwestii głos parokrotnie i – jak się zdaje – spośród przytoczonych stanowisk najbliższe mu do poglądu Arthura Danta. Z jednej więc strony dostrzega autor *Uśmiechów* sam problem momentalnej degradacji i dewaluacji legitymizujących się jedynie nowatorstwem form poetyckich. Pisał o tym w wierszu *Od jakiegoś czasu* (TT, PII 361):

Od kilku lat
proces umierania poezji
jest przyśpieszony

zauważyłem
że nowe wiersze
ogłaszane w tygodnikach
ulegają rozkładowi
w ciągu dwóch trzech godzin

umarli poeci
odchodzą szybciej
żywi
wyrzucają ze siebie
w pośpiechu

¹⁷ Różewicz otwiera nie tylko oczy, ale również okno swojej pracowni. Tak jak bohaterowie sztuki *Stara kobieta wysiaduje* mierzy się z bałaganem/śmietnikiem, szukając na kartach swojej poezji form pojemnych, otwartych, kolażowych.

¹⁸ J. Błoiński, M. Kędziński, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982, s. 113.

nowe książki
jakby chcieli zapchać papierem
dziurę

Z drugiej jednak strony ta „umarła” poezja „ma zdrowe rumieńce” (*Poezja ma zdrowe rumieńce*, BT, PIII 111). Zdają się to poświadczają liczne konkursy poetyckie, wieczory autorskie, promowane debiuty, „literackie wiosny”. Właśnie fakt, że „na pogrzebie poezji / panuje niezdrowe ożywienie” (*Do Piotra*, P, PIII 293) może utwierdzać Różewicza w przeświadczeniu, że „poezja powlecze się / dalej” (*Wiedza*, TT, PII 414). Ważne jednak – co charakterystyczne dla awangardowego myślenia o sztuce – aby nie powstawała ona w oderwaniu od życia i nie przesłaniała go. O tym m.in. pisze Różewicz w wierszach *Odpowiedź* (PP, PI 266) oraz *Varsacka elegia* (BT, PIII 113).

Awangarda jednym ze swych podstawowych celów uczyniła dążenie do zbliżenia sztuki oraz życia, które realizowane na wiele sposobów, od ingerencji sztuki w życie aż po utopijne marzenie Marcusego dotyczące jej roztopienia w życiu, znajduje współcześnie swój wyraz m.in. w „uprzedmiotowieniu sztuki”. Jak twierdzi Beata Frydryczak:

objet d'art ujawnia nie tylko związki sztuki z rzeczywistością zewnętrzną, ale również umożliwia prześledzenie ewolucyjnego charakteru sztuki dwudziestego wieku, a w efekcie, możliwego do odczytania trendu sztuki ponowoczesnej, zmierzającego do zatopienia sztuki w rzeczywistości zewnętrznej¹⁹.

Różewicz, pamiętając lekcję awangard, na swój sposób podejmuje wyzwanie, jakie uprzedmiotowiona sztuka rzuca rzeczywistości, przy czym – jak podkreśla Tomasz Kunz – czyni, poprzez deesencjalizację idiomu poetyckiego²⁰, przejście z wypełnionej regułami i konwencjami „przestrzeni paradygmatycznej” do otwartej „przestrzeni hermeneutycznej”. Ujawniają się więc w jego praktyce pisarskiej: wielogłosowość, różnystylowość i kolażowa konstrukcja wypowiedzi poetyckiej (by wspomnieć reprezentatywne utwory: *Et in Arcadia ego* (GA, PII 241); *Spadanie...* (TT, PII 387); *Non-stop-show* (TT, PII 404); *Świat 1906 – Collage* (ZR, PII 228)²¹), które prowadzą do odstąpienia

¹⁹ B. Frydryczak, *Od Duchampa do anti-Duchampa, czyli o geście artystycznym* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 98.

²⁰ T. Kunz, „Próba nowej całości”..., dz. cyt., s. 12.

²¹ Ponadto wymienić można jeszcze: *Fragmenty z dwudziestolecia* (ZR, PII 234); *Opowiadanie dydaktyczne* (NWPP, PII 293); *Acheron w samo południe* (TT, PII 308); *Cud*

od zasady autoteliczności dzieła na rzecz związania go z porządkiem życia²². Charakterystyczne dla Różewicza w tym kontekście jest również zacieranie różnic gatunkowych w tworzonym tekście, na co zwracali uwagę m.in. Kazimierz Wyka (*Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*²³) oraz Tomasz Burek (*Nieczyste formy Różewicza*²⁴).

Podważanie organicznej jedności dzieła manifestuje się u autora *Plaskorzeźby* w dwóch zasadniczych zjawiskach: wspomnianym już kolażu oraz w predylekcji do form otwartych, niegotowych, wciąż na nowo poprawianych „dzieł w ruchu” (U. Eco) czy dzieł potencjalnie możliwych (np. „[...] piękny / nie napisany / wiersz” z *** [*Próbowałem sobie przypomnieć...*] (NWPP, PIII 189).

Różewicz, chociaż, jak widzieliśmy, krytycznie odnosił się do przypadków nadużywania techniki montażu²⁵ w sztukach plastycznych, to dopuszczał ją, a nawet sam się nią posługiwał w tekstach literackich. „Najbardziej charakterystyczną cechą *collage'u* – dzieła montowanego z fragmentów – jest włączenie w ramy obrazu różnorodnych i niespójnych elementów, czerpanych wprost z rzeczywistości zewnętrznej w ich niezmienionej postaci”²⁶. Kolaż więc w swej wielowymiarowości, otwartości i niejednorodności – za sprawą właśnie takiej, a nie innej struktury morfologicznej – zacieśnia swoją relację z rzeczywistością. Co więcej, pragnie się on odciąć od symbolicznego reprezentowania fragmentów świata na rzecz ich uobecniającej prezentacji. W sztuce mimetycznej – jak dowodzi Grzegorz Sztabiński – „jeśli przyjmuje się, że obraz lub rzeźba powstają w rezultacie odtworzenia fragmentu

dnia powszedniego (TT, PII 333). Warto wspomnieć, że poeta technikę kolażu stosował również w swoich opowiadaniach i dramatach.

²² Tamże, s. 13.

²³ K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza* [w:] tenże, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977, s. 83–98.

²⁴ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „*Twórczość*” 1974, nr 7, s. 99–109.

²⁵ Peter Bürger dostrzega w pojęciu montażu jeden z aspektów właściwej awangardowym dziełom – rozumianej po Benjaminowsku – kategorii alegorii. „Montaż zakłada fragmentaryzację rzeczywistości oraz opisuje fazę konstytucji dzieła”, które po zmontowaniu zmienia swój status, ze względu na to, że jego części już „nie są znakami wskazującymi na rzeczywistość, lecz są rzeczywistością” (P. Bürger, dz. cyt., s. 94, 100).

²⁶ B. Frydryczak, dz. cyt., s. 100.

widzialnej rzeczywistości, to nie ma w nich miejsca na cytaty²⁷”, a te stanowią konstytutywną część każdego kolażu.

Doskonały przykład zastosowania techniki kolażu stanowi zamieszczony przez poetę w *Zielonej róży* utwór *Świat 1906 – Collage*, w którym Różewicz przybliży współczesnemu czytelnikowi codzienne realia z początku ubiegłego stulecia, poprzez przywołanie dokumentujących je fragmentów *Kalendarza kijowskiego*. Ten literacko-informacyjny rocznik – jak go określa w swej bibliografii Estreicher – wydawany nakładem Leona Idzikowskiego stanowi dziś interesujące tekstowe lapidarium form ciekawych i osobliwych zarazem, w którym odnaleźć można zarówno fragmenty tekstów literackich, jak i informacje prasowe oraz anonse reklamowe z tamtego okresu.

Kompetentnego omówienia stosowanej przez autora *Opowiadania dydaktycznego* techniki kolażu dokonał w swojej książce *Oko poety* Robert Cieślak, włączając ją w rozbudowaną problematykę prowadzonych chętnie przez Różewicza dialogów międzytekstowych oraz łączących się z nimi zabiegów stylizacyjnych²⁸. Badacz, analizując wspomniane zjawisko w jego „wielofunkcyjności i zdolności adaptacji do estetyczno-światopoglądowych dominant epoki”²⁹, odwołuje się do ustaleń Ryszarda Nycza³⁰. Zdaniem krakowskiego autora konstytutywny dla „kolażu tekstowego” (obok charakterystycznych: niespójności, wieloznaczności, metajęzykowości oraz intertekstualności) jest zabieg cytowania, który przebiega dwuetapowo: najpierw dokonuje się powtórzenia danego elementu, wydobywając go z pierwotnego kontekstu, by następnie dokonać jego semantycznego przekształcenia za sprawą wpisania w kontekst innej całości. Tak też dzieje się w przypadku Różewicza, przy czym – co zostało wcześniej podkreślone – poeta kładzie szczególny akcent na owo (semantyczne) przekształcenie

²⁷ G. Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*, dz. cyt., s. 64.

²⁸ Robert Cieślak w pojmowanej transmutacyjnie technice kolażu dostrzega architektoniczny (Genette) prototyp niejednego spośród Różewiczowskich poematów, co potwierdza jego tezę o obecnych w twórczości autora *Regio* licznych odniesieniach do uniwersum wizualnego. Zob. R. Cieślak, dz. cyt., s. 160.

²⁹ Tamże, s. 154.

³⁰ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia* [w:] tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 247–292.

transplantowanego elementu³¹, który w tak powstałym otoczeniu tekstowym tworzy „nową całość”.

Kolaż, który od drugiej dekady XX stulecia znalazł trwałe miejsce w sztuce, nie bez powodu wybierany był przez przedstawicieli awangardowych kierunków (kubistów, dadaistów, surrealistów, futurystów), jako technika pozwalająca zbliżyć dziedzinę twórczości artystycznej do wymykającego się dotychczasowym schematom przedstawienia codziennego życia. Słusznie zauważa Robert Cieślak, że jawi się ona

jako jedyny dostępny współczesnemu człowiekowi środek zorganizowania chaosu informacyjnego, jedyna metoda uporządkowania świadomości ludzkiej oraz tworzenia nowych miar aksjologicznych. Dopiero wszystkie cytaty i kryptocytaty, zabiegi transmutacyjne, szeregi metonimiczne uruchamiające ogromne obszary informacji o ikonosferze, związki intertekstualne odwołujące się do różnorodnych intersemiotycznie przekształconych tekstów kultury dają pewien zarys struktury dzieła...³².

A więc jest we współczesnym świecie i sztuce jeszcze szansa dla formy? Czyżby „uwolnienie” od niej – po to, by ją chronić przed unieważnieniem – przybrać miało właśnie postać kolażu? Dość przewrotna to myśl, jeśli uświadomimy sobie, że przez wieki sztuka powiązana była z formą, którą – jak pisze Anna Zeidler-Janiszewska – pojmowano „jako «porządek», interpretowany w «jedności dzieła i koherencji jego składników»”³³. Jednak wobec towarzyszących współczesnemu światu rozpadowi jedności doświadczenia oraz zanikowi „sfery intersubiektyw-

³¹ Użycie terminu medycznego jest o tyle uzasadnione, że dla Różewicza (co sytuuje go pomiędzy tradycją a awangardą) element ów, o ile operacja zakończy się sukcesem, wraz ze swoim otoczeniem winien odtwarzać namiastkę dawnej właściwej dziełom organiczności. Pojęcie nieorganicznego dzieła sztuki jest zdaniem Bürgera jednym z centralnych pojęć teorii awangardy. „Organiczne dzieło sztuki pragnie zataić fakt, że zostało wytworzone. Dzieło awangardowe chce czegoś przeciwnego: daje się poznać jako struktura sztuczna, jako artefakt. [...] poszczególne momenty charakteryzują się o wiele wyższym stopniem samodzielności...”. Jest to o tyle ważne, że zdaniem niemieckiego teoretyka pozbawienie dzieła organicznej struktury ewokuje nowy typ jego recepcji, w którym „uwaga odbiorcy nie kieruje się już na ujęty dzięki lekturze części sens całości dzieła, lecz na zasadę konstrukcyjną” (P. Bürger, dz. cyt., s. 92, 105).

³² R. Cieślak, dz. cyt., s. 164.

³³ A. Zeidler-Janiszewska, *Collage – forma, która pomieści bałagan* [w:] *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, red. A. Jamroziakowa, Warszawa–Poznań 1993, s. 191.

nie respektowanych sensów kulturowych”, które służyły autoidentyfikacji i budowaniu tożsamości (także wspólnotowej) podmiotu, właśnie forma – co za Gadamerem przyznaje cytowana autorka – „staje się ostatnim schronieniem samej idei sztuki i idei dzieła”³⁴, nawet jeśli wobec postmodernistycznych perypetii miałyby to być postać pozbawiona zarówno jedności, jak i koherencji, czyli kolaż porzucający porządek na rzecz swoistego kontrolowanego bałaganu. Jest on więc aktywizującą odbiorcę formą, „która świętując swe własne «rozbitcie», wyrzeka się melancholijnej tęsknoty do dawniejszej «całości i jedności» [...]”, która przestaje być widziana jedynie w optyce «estetyki negatywnej»³⁵.

Na wspomnienie zasługuje jeszcze jeden element, tym istotniejszy, że pozwoli nam na przejście do wspomnianej już Różewiczowskiej skłonności do form otwartych. Otóż dzieło-efekt zastosowania techniki kolażu, będąc pozbawione organicznej jedności, ceduje na odbiorcę – w tak dużym, jak to możliwe stopniu – kwestię „uporania” się ze swą niecodzienną formą, przez co w znacznie większym niż tradycyjne dzieło wymiarze dopuszcza element przypadku w procesie swego odczytania. Co ciekawe, ta ostatnia kategoria, tak chętnie wyzyskiwana przez surrealistów, skupiających się na wszystkim, co znajdowało się poza obrębem prawdopodobnego oczekiwania – towarzyszy nie tylko procesowi odbioru dzieła. Z powodzeniem można bowiem dostrzec w wielu Różewiczowskich formach gotowych (składających się na liczne kolaże tekstowe) przedmioty znalezione, na które poeta natknął się w trakcie lektury prasy (także kobiecej), książek, słuchania radia czy oglądania telewizji. Ów *objet trouvé* – „w którym zawiera się nagła konieczność ukrytego pożądanego spotkania i nadzwyczajnych koincydencji, ujawniających się temu, kto taki przedmiot spostrzeża”³⁶ – zostaje w wyniku takiego przypadkowego spotkania poddany transfiguracji. Modelowy przykład stanowić może wiersz *Białe groszki* (RZK, PII 140)

20 sierpnia wyszła z domu
i nie powróciła
osiemdziesięcioletnia staruszka
chora na zanik pamięci

³⁴ Tamże, s. 191–192.

³⁵ Tamże, s. 203.

³⁶ J. Dąbkowska-Zydroń, *Wyobcowanie i oswojenie. Dzieło sztuki wobec rzeczywistości* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 85.

ubrana w granatową sukienkę
w białe groszki

ktokolwiek wiedziałby
o losie zaginionej
proszony jest

Utworowi temu w rozmowie z Konstantym Puzyną poeta przypisuje – z racji właśnie na specyfikę formy – niemałe znaczenie, po czym wyjaśnia:

To zwykły zapis komunikatu radiowego, tylko w pewnym miejscu ja go przeciąłem, jakby podciąłem mu żyły i nastąpił rodzaj liryczno-dramatycznego krwotoku z tych żył. Gdybym ich nie przeciął, tylko do końca naśladował spikera, byłby to zwykły komunikat. Moment przecięcia stworzył sytuację dramatyczną w tym wierszu. Na tym polega jego „otwarcie” (*Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, ws 46).

Pojawia się sygnalizowana już kwestia, którą za Umberto Eco określić można mianem „poetyki dzieła otwartego”. Zdaniem autora *Historii brzydoty* współczesna sztuka w swych sposobach mówienia o świecie, przede wszystkim poprzez nadawanie właściwej struktury swoim formom, zyskuje charakter „epistemologicznej metafory”³⁷. Na tym m.in. polega wartość poznawcza sztuki, która – co istotne w odniesieniu do dzieł najnowszych – wykracza poza obszar doświadczenia estetycznego. Kategoria „dzieła otwartego” stanowi dla Eco swego rodzaju „hipotetyczny model”, kategorię eksplikatywną, za pomocą których ukazać można tendencje współczesnej sztuki. Eco pierwowzoru dzieł otwartych szuka w nowoczesnej muzyce, która stwarza swemu odbiorcy pole do różnorodnych odczytań. Ponadto – co w kontekście Różewicza szczególnie ważne – zdaniem włoskiego badacza, dzieła otwarte zdają sprawę z dotykającego współczesność kryzysu zasady przyczynowości, w wyniku którego „logika dwuwartościowa, oparta na klasycznym przeciwstawieniu prawdy i fałszu, faktu i jego przeciwieństwa, nie jest już jedynym możliwym instrumentem poznania, co ujawnia się w powstaniu logik

37 „[...] formy, które sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają [...] sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość” (U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz [i in.], Warszawa 2008, s. 86).

wielowartościowych, dla których na przykład jedną z kategorii poznania jest nieokreśloność”³⁸. Tak więc fakt, że w dziełach następuje odwrót od tego, co pewne, trwałe i konieczne na rzecz wieloznaczności, nieokreśloności, a nawet sprzeczności, stanowi odzwierciedlenie pewnej kryzysowej sytuacji epistemologicznej, w której znalazł się nowoczesny człowiek. Dzieło otwarte jest według Eco pozostawiane odbiorcy przez autora do dokończenia. Przebiegać musi jednak ono w obrębie pola relacji, które ten pierwszy w strukturze dzieła winien dostrzec³⁹. Co ważne, dzieło otwarte sygnalizuje różnego rodzaju obecne w otaczającej nas rzeczywistości nieciągłości tak długo, jak długo jesteśmy skłonni przypisywać mu status dzieła, „poza tą granicą uzyskuje się otwarcie w postaci szumu”⁴⁰.

Różewicz chętnie wykorzystuje sytuację niegotowości przedmiotu artystycznego. Szczególnie dobitnie widać to w ostatnim tomie poety: *Kup kota w worku*, którego symptomatyczny podtytuł (*work in progress*) nie pozostawia wątpliwości i może być ekstrapolowany na wiele innych tekstów poety. U Różewicza możemy mówić o kilku płaszczyznach owej „otwartości”, która rozpościera angażujące odbiorcę morfologiczne i semantyczne pole niezrealizowanych, a dopuszczalnych potencji utworu.

Pierwsza, a zarazem najrozleglejsza płaszczyzna obejmować będzie całą twórczość (z racji na charakter pracy zawężoną do poetyckiej). Widoczna staje się ona z perspektywy postrzegania dorobku poetyckiego Różewicza jako pewnej systemowej – w sensie wzajemnie powiązanej siecią zależności – całości, która przy każdorazowych próbach zdefiniowania, jakimi są wybory czy edycje zebrane wierszy, przybiera odmienną postać. Najlepszą egzemplifikację stanowić mogą dzieje wierszy z debiutanckiego tomu *Niepokój*. Zwrócił na to uwagę Andrzej Skrendo w artykule *Przepisywanie Różewicza*⁴¹. Otóż w pierwszym wydaniu wspomnianego tomu z 1947 roku znalazły się 54 utwory, w tym samym tomie, który w 1957 roku wszedł do Różewiczowskich *Poezji zebranych* było już 40 wierszy. Z kolei w podobnym, wrocławskim wydaniu późniejszym o 19 lat liczba utworów zwiększyła się – jak skrupulatnie wylicza Skrendo – do 44. „W efekcie z 54 wierszy zawartych

38 Tamże, s. 88.

39 Tamże, s. 94–96.

40 Tamże, s. 213.

41 A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza [w:] Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, dz. cyt.

w pierwszym wydaniu w kształcie niezmiennym przechowało się do dziś [do edycji *Utworów zebranych* z 2005 roku – K.H.] II – czyli mniej więcej 1/5”⁴². Szczeciński badacz w tym kontekście mówi o Różewiczowskim **przepisywaniu** samego siebie, przez który to zabieg dzieło poety zamiast stabilnej ontologicznej tożsamości wykorzystuje swoją niestabilność (otwartość) jako czynnik tożsamościowy.

Drugi rodzaj „otwartości” utworów – o którym już była mowa – aktualizowany jest przez dokonywane i przedstawiane czytelnikowi do wglądu skreślenia w obrębie poszczególnych wierszy. Stanisław Jaworski nazywa tę technikę „grami tekstowymi Tadeusza Różewicza”⁴³. Poeta, włączając do wydań swoich utworów również reprodukcje ich rękopisów, nie tylko ukazuje możliwy do uchwycenia w ramach krytyki genetycznej tekstu trudny proces „narodzin wiersza”, lecz pozwala także, by pełniły one funkcję autokomentarza. „[...] prezentacja wcześniejszych wersji własnych tekstów – wraz z wersją uważaną za już (na razie?) ostateczną – stanowi akt pewnej strategii, [...] manifestacji tekstu w jego wielowątkowości”⁴⁴.

Trzecim typem, najbardziej zróżnicowanym i przybierającym różne formy, bo rozgrywającym się na poziomie poszczególnych wierszy, jest programowa niemalże u Różewicza niegotowość utworu poetyckiego. W doskonale korespondującym z tym zagadnieniem wierszu *zawsze fragment* (ZF, PIII 352) poeta napisze przewrotnie:

przecież wiersz nie ma końca
podobnie jak
szklana kula

– a mimo to istnieje, jak przyzna kilka wersów wcześniej, „obowiązek” kończenia wierszy. I właśnie tę sytuację obowiązku i wewnętrznego sprzeciwu wobec niego wykorzystywał Różewicz w ^{***} [mój krótki wiesz...] (ZFR, PIV 34), w którym (podobnie jak na gruncie dramatycznym w *Przyroście naturalnym*) w awangardowym stylu najnowszych kierunków sztuki dokumentujący zapis działań twórczych staje się dziełem. Informuje nas więc poeta w tym tekście, że:

⁴² Tamże, s. 32.

⁴³ S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, dz. cyt.

⁴⁴ Tamże, s. 30.

są kłopoty z końcem
wiersz nie chce
się kończyć
ciągnie się dalej

nudzi marudzi
mnoży słowa
swój koniec odwleka

Zresztą początek czy koniec są dla poety, jak możemy przeczytać w *Non-stop-show* (TT, PII 404), „znakami umownymi”, stąd być może wynika Różewiczowskie założenie permanentnej i nieredukowalnej fragmentaryczności istotowo wpisanej w poetyckie formy. W końcu bowiem nie można zagłuszyć świadomości, że – jak napisał poeta w przywoływanym już fragmencie poematu *Woda w garnuszkach, Niagara i autoironia* (ZF, PIII 382) – wcielająca się w formę wiersza poezja poddana zostaje jednocześnie niesłychanej w swej skali kondensacji i samoograniczeniu. Za sprawą owych zabiegów każdy pojedynczy wiersz zyskuje status śladu, engramu odsyłającego do uniwersum mierzącej się z rzeczywistością poezji.

Różewiczowska poetyka dzieła otwartego obejmuje swym zasięgiem również twórczość dramatyczną – dość wspomnieć o bojach, jakie autor *Starej kobiety* toczył z reżyserami swoich spektakli o „kwestię kurtyny”.

Czas powrócić jednak do zagadnień wymienionych w tytule, bowiem w bezpośredni sposób odsyłają one do zachodzących w estetyce rewolucyjnej pewnych podstawowych pojęć i zjawisk, na które twórczość Różewicza jest niezwykle wyczulona. W ujęciu poety są one zazwyczaj pochodnymi cywilizacyjnych i światopoglądowych przemian współczesnych miejskich społeczeństw, z których chętnie, acz z niemalą dozą krytycyzmu zdaje on sprawę. Dla opisowego określenia kompleksu zachodzących w tym względzie przemian celowo wykorzystane zostało prowokacyjne nieco, ale jak się zdaje celne wyrażenie, które Arthur Danto zaczerpnął od Rimbauda. W „znieważaniu piękna” (*abuse of beauty*)⁴⁵

⁴⁵ To pochodzące z początkowych wersów *Sezonu w piekle* sformułowanie znane było Arthurowi Dantowi z przekładu, w którym użyto czasownika „abuse” (znaczy on również tyle, co „nadużywać”). O tym jednak, że w tytule swojej książki amerykański autor wykorzystuje ów czasownik zgodnie z oryginalnym sensem, jaki posiada on w tekście Rimbauda, czyli w znaczeniu „znieważać”, „wzywać”, „obrażać”, „znęcać się” – świadczy odwołanie się do kontekstu wspomnianego po-

mieszczą się bowiem w symboliczny sposób te wszystkie artystyczne (oraz będące wobec nich teoretycznym komentarzem) działania, które od początku XX wieku⁴⁶ doprowadziły do systematycznego osłabiania, a nawet zanegowania rangi piękna w sztuce. Już samo mówienie o „znieważeniu”, o ile nie przypisuje mu się funkcji polemicznej lub ironicznej, zakłada wykraczanie poza postmodernistyczny pluralizm równouprawnionych postaw i bliższe jest perspektywie (przed)modernistycznej wiary w piękno jako niezbywalny element estetycznego *sacrum*. Sztandarowym, wymienianym przez Danta przykładem „znieważenia” piękna, które dokonało się w 1919 roku, jest karykaturalne (biorąc pod uwagę inskrypcję, może nawet obsceniczne) potraktowanie przez Duchampa (reprodukcji) dzieła stanowiącego esencję wielkiej sztuki z całym jej estetycznym paradygmatem – Mona Lisy⁴⁷. I rzeczywiście, od początku lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia widoczne staje się usuwanie kategorii piękna zarówno z najnowszej sztuki, jak i z filozoficznych rozważań jej poświęconych⁴⁸. Jednak tym, co w interesującej wizji Danta zdaje się najważniejsze – z perspektywy komparatystycznych prób ujęcia estetycznych postaw Różewicza oraz Herberta – jest konstatacja, że główną przyczyną owej „estetycznej rewolucji” było pozbawienie kategorii piękna moralnej sankcji. Odtąd – zdaniem autora

ematu. Spośród możliwych określeń wybrałem to, które w polskim przekładzie *Sezonu w piekle* zaproponował Artur Międzyrzeczki. Trzeba jednak pamiętać, że perspektywa zaproponowana przez Danta w zasadniczym stopniu ogranicza się do sztuki współczesnej, przez co nie musi kolidować z proponowanym przez Welscha i Shustermana badawczym ujęciem ekspansji kategorii piękna poza sztuką w postaci estetyzacji rzeczywistości. Wydana przez Arthura C. Danto w 2003 roku książka *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art* stanowi interesującą odpowiedź na tezę Dave’a Hickeya ogłoszoną w 1993 roku w jego esejie *Enter the Dragon: On the Vernacular of Beauty*, gdzie wieścił on powrót piękna do sztuki i poświęconego jej dyskursu. Twierdził bowiem, że problem piękna będzie dominującą kwestią następnej dekady.

⁴⁶ Dla Danta proces ten, choć w innym nieco wymiarze, rozpoczął się już w wieku XVIII wraz z pojawieniem się w dyskursie estetycznym, konkurencyjnej wobec kategorii piękna, wzniosłości. Zdaniem amerykańskiego badacza od tego momentu (czyli wydania przez Edmunda Burke’a *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*) piękno sukcesywnie zaczęło tracić swą uprzywilejowaną pozycję w świecie sztuki i w estetyce.

⁴⁷ A.C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago 2006, s. 46.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 25.

The Transfiguration of the Commonplace – to, co piękne, straciło etyczny immunitet⁴⁹. Różewicz tę zmianę dostrzegł i zaakceptował, Herbert nie chciał tego uczynić.

Istotną rolę w tej aksjologicznej transformacji odegrał dadaizm, który, jak twierdzi przywoływany przez Danta Max Ernst, był rodzajem moralnej, subwersywnej, bo polegającej na odwróceniu od estetycznych walorów sztuki, reakcji w obliczu doświadczenia wojny podważającej porządek dotychczasowych wartości⁵⁰. Dzięki m.in. takim postawom piękno przestało być definicyjną cechą sztuki, co pozwoliło na skoncentrowanie uwagi również na innych kategoriach. Po dadaizmie odziedziczony został zdaniem Danta sceptycyzm wobec piękna, który z jednej strony przejawia się w opinii, że atrybucja piękna jest w stanie strywalizować znaczenie posiadającego ją przedmiotu, czyniąc go bliskim uładowego i lekkiego w odbiorze kiczu; z drugiej strony natomiast znajduje swój wyraz w przeświadczeniu, że lepszą rzeczą dla sztuki jest oddziaływać poprzez uczucie obrzydzenia niż za sprawą piękna⁵¹. W tym kontekście przywołuje też autor *Świata sztuki* obserwację Barnetta Newmana, zgodnie z którą historia sztuki jawi się jako nieustające zmaganie dwóch dążeń: egzaltacji związanej z chęcią osiągnięcia perfekcyjnej formy oraz pragnienia jej unicestwienia, dopuszczającego amorficzność. Z powstałego między nimi napięcia zrodził się impuls do odstąpienia od kategorii piękna we współczesnej sztuce⁵².

Konsekwencją tego kroku stała się kariera wielu spośród mniej eksponowanych dotąd pojęć estetycznych. Nie tylko wzniosłość oraz brzydota

⁴⁹ Zob. tamże, s. 28–29.

⁵⁰ Wypowiedź Ernsta brzmi następująco: „To us, Dada was above all a moral reaction. Our rage aimed at total subversion. A horrible futile war had robbed us of five years of our existence. We had experienced the collapse into ridicule and shame of everything represented to us as just, true, and beautiful. My Works of that period were not meant to attract, but to make people scream” (cyt. za: A.C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, dz. cyt., s. 48). Koresponduje ona z wcześniejszym, bo powstałym w 1918 roku *Manifestem dadaistycznym*, w którym padają m.in. takie hasła: „Precz z postawą estetyczno-etyczną! Precz z bezkrwistą abstrakcją ekspresjonizmu! Precz z literackimi pustogłowami i ich teoriami doskonałości świata” (T. Tzara [i in.], *Manifest dadaistyczny*, przeł. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, dz. cyt., s. 315).

⁵¹ A.C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, dz. cyt., s. 27, 78.

⁵² Tamże, s. 145.

rozpoczęły od nowa swój estetyczny żywot, ale do obszaru badań włączone zostały również takie zjawiska jak: tandeta, banał, infantylizacja. Dzieje się to za sprawą stosowanej ostatnio w dyskursie estetycznym strategii rewaloryzacyjnej, jak określa ją Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Jej kluczowym elementem – na co wskazuje wspomniana badaczka – jest „kulturowa nieodzowność rewaloryzowanych zjawisk, fakt, iż nie da się ich zastąpić innymi, pokrewnymi fenomenami”⁵³. Wobec tego nieodzowne, przynajmniej zdaniem niektórych autorów, staje się „zweryfikowanie dawnej hierarchii wartości według nowych kryteriów oceny...”⁵⁴. Tak więc dzięki wspomnianej strategii zarówno w poezji, jak i w naukach społecznych, o ile obie dziedziny chcą zdać sprawę z aktualnej sytuacji kulturowej, z większą niż dotychczasą atencją mówić się zaczyna o peryferyjnych z punktu widzenia dotychczasowego dyskursu fenomenach. Doskonały przykład stanowią mogą zjawiska kiczu i bylejakości wraz z ich wspomaganą przez media ekspansywnością w polu kultury masowej. Różewicz nie pozostaje wobec nich obojętny. Przyjmuje je jednak jako jeden z produktów współczesnej cywilizacji z niemałym krytycyzmem oraz odpowiednią dozą ironii. Autor *Recyclingu* jako „analityk rozpadu” (W. Ligęza) pochyla się również nad tymi formami i przestrzegając przed nimi (często stosuje w tym celu strategię prześmiewcy czy paszkwilanta), uświadamia swoim czytelnikom, że we współczesnej kulturze zyskały one przezroczyście i rozproszoną postać, która utrudnia ich identyfikację. Istniejący niegdyś paradygmat sztuki pozwalał na jej odróżnienie od kiczu⁵⁵. Dziś, w dobie rozpadu owego punktu odniesienia oraz postępującej estetyzacji otoczenia, rozróżnienie takie staje się mniej oczywiste.

Kicz, którego sukces według Gadamera tkwi w łatwej do uzyskania „satisfakcji związanej ze swojskością rzeczy”⁵⁶, wprzęgnięty w maszynę mediów staje się w kulturze popularnej produktem rynkowym. Ze

53 W. Kazimierska-Jerzyk, *Rewaloryzacja pojęć i zjawisk jako strategia badawcza współczesnej estetyki* [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 106.

54 Tamże.

55 Zob. A. Głutkowska, *Aktualność kiczu* [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, dz. cyt., s. 277.

56 H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, dz. cyt., s. 69; zob. również: A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978.

współczesną posthistoryczną sztuką łączy go tendencja do posługiwania się przywłaszczeniem i powtórzeniem, czyli tymi strategiami, które pozwalają uzyskać efekt swojskości i poczucie bezpieczeństwa. Jego odbiorca bardzo szybko staje się konsumentem – figurą rynkową, która pozwala uzyskać zamierzony efekt ekonomiczny. Zdaniem Alicji Głutkowskiej niebezpieczeństwo polega na tym, że „odbiorca przyzwyczajają się do kiczu i zaczyna jego kryteriami mierzyć całe życie niejako na zasadzie estetycznego odwrócenia”⁵⁷. Można więc założyć, że kicz przynależy do grupy zjawisk składających się na powierzchniową estetyzację rzeczywistości. Staje się on elementem naszej kultury popularnej⁵⁸ i tak jak ona, „serwując zespół bodźców zużytych i jałowych, łatwo i strawnie konsumowanych, systematycznie ogłupia odbiorców, utrzymuje ich w stanie bierności i oportunistycznym...”⁵⁹. Ten typ kultury jest według Morawskiego ślepo podporządkowany dwóm idolom: *homo commercialis* i *homo technologicus* (do tego drugiego typu zaliczyć możemy również „człowieka medialnego”). A sam kicz, wedle opinii pochodzącej ze znanego tekstu Greenberga z 1939 roku, stanowi symulakrę przeżycia estetycznego, „[...] jest mechaniczny i operuje formułami. Jest zastępczym doświadczeniem i fałszywym przeżyciem [...] Jest wyrazem tego wszystkiego, co w naszym życiu nieautentyczne. Nie żąda niczego od swoich klientów prócz ich pieniędzy – nie domaga się nawet ich czasu”⁶⁰.

Różewicz jest doskonale świadom problemu, a jego konstatacja z wiersza *Przyszli żeby zobaczyć poetę* (NPPIWŚ, PIII 208), który wszedł do tomu *Na powierzchni poematu i w środku* z 1983 roku, zachowała swoją aktualność. Pisał wówczas poeta:

bylejakość ogarnia masy i elity
ale to dopiero początek

Diagnozę swoją podtrzymał i poparł przykładami m.in. w *Walentynkach* (*poemacie z końca XX wieku*) oraz *budowaniu wieży Bubel*, które odpowiednio pomieścił autor w tomach *zawsze fragment* oraz *szara strefa*. Znajdziemy tam gorzką parodię medialnego szumu – informacyjnego

57 A. Głutkowska, dz. cyt., s. 282.

58 Interesującą perspektywę, która jednak nie zostanie w tym miejscu rozwinięta, wprowadza uwaga Stefana Morawskiego o traktowaniu formuły realizmu socjalistycznego jako osobliwej odmiany sztuki masowej.

59 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 87.

60 C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, dz. cyt., s. 9.

słowotoku przeplatającego się z obserwacjami mechanizmu kreowania zbiorowych zachowań oraz ich efektów polegających na bezmyślnym uleganiu modom (*Walentyńki (poemat z końca XX wieku)*, ZF, PIII 365):

w dniu świętego Walentego
roku pańskiego 1994
słuchałem ćwierkania
pani redaktorki „radia bzdet”
[...]
szaleństwo w wielkich domach
towarowych
Amerykanie kupują Amerykankom
biżuterię bieliznę słodycze
wszystko w kształcie
czerwonego serduszka

W podobny sposób, posługując się przykładem literatury popularnej, obnaża poeta pseudointelektualizm i miałkość dużej części współczesnej sztuki, kulisy jej rynkowych sukcesów oraz medialne strategie auto-prezentacyjne jej twórców (*budowanie wieży Bubel*, SZS, PIV 188–189):

napila się kafki z mlekiem
wezwała na pomoc potera
dosiadła pegaza
i tak uskrzydłona
zasiadła (na pupie)
do pisania powieści auto
biograficznej
„budowa wieży bubel”
patronował jej kundera
i myśli Harego potera
fruwające krowy Szagała
odwiedziła dalej lamę
polizała ulissesa
odkryła korzenie dziadka
została samotną matką
lecz pisała dalej szparko
[...]
została laureatką
sukces był duży
w piśmie wysoki słupek
pokazała
czarujący pół
dupek

Analizując przytoczone utwory, Wojciech Ligęza stwierdza krótko:

Różewicz-paszkwilant pastwi się nad zasadą „postmodernistycznego kolażu”, ale i montażu tekstowego akceptującego kicz wszelki, wybierając jako ofiarę pisarkę – dostarczycielkę produktów literackich, które złożą się na monstualną „wieżę Bubel”. [...] Metoda jest tożsama z modą, a produkt literacki wytwarza również autorkę, która wcale nie musi rozumieć tego, o czym pisze. Takie czasy⁶¹.

Być może właśnie z uwagi na specyfikę obecnych czasów w twórczości poety z Radomska tak wiele uwagi poświęca się jeszcze jednej spośród niegdyś rzadziej eksponowanych w refleksji nad sztuką, a dziś robiącej karierę kategorii – brzydocie. O ile dawniej jej miejsce w dyskursie o sztuce w zasadniczej mierze wyznaczał spór dotyczący możliwości zaliczenia brzydoty do zbioru wartości estetycznych, o tyle teraz pojawia się ona znacznie częściej w kontekście pytania o kondycję współczesnego świata. Dzieje się tak również w poezji Różewicza. Pamiętamy z przywoływanego wcześniej poematu *Credo* (κκww 90), że „[...] piękno z prawdą stanowią / niedobraną parę”, a skoro tak, to może powstały rozdźwięk w jakimś stopniu kompensowany być może za sprawą kategorii brzydoty⁶², której nie sposób odmówić wartości poznawczych. Jak przyznaje Teresa Pękala: „O pozytywnej wartości brzydoty decyduje głęboka prawda o przedmiocie będącym jej nośnikiem oraz głęboka prawda przedmiotu estetycznie brzydkiego”⁶³. Zdaje się, że poeta wychodzi z podobnego założenia – o pewnych aspektach rzeczywistości, tej współczesnej oraz tej historycznej, nie sposób opowiedzieć bez użycia kategorii brzydoty. I to nie tylko dlatego, że jedynie dzięki jej pomocy opis będzie adekwatny, ale również, co może istotniejsze, za sprawą faktu, że kategoria ta sytuuje się w opozycji do wszechobecnych w sferze codzienności tendencji estetyzacyjnych i budzi opór zmysłów oraz intelektu, przez co dalsza jest od groźby popadnięcia w estetyczny

⁶¹ W. Ligęza, *Niezgoda na frywolność form. Poezja mistrzów w czasach wielkiej zmiany* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 274–275.

⁶² W rodzimej literaturze rozróżnienie na przedmioty estetycznie brzydkie oraz nieestetycznie brzydkie wprowadził w tekście z 1932 roku Mieczysław Wallis. Zob. M. Wallis, *O przedmiotach estetycznie brzydkich* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. T. Pękala, Kraków 2004, s. 29.

⁶³ T. Pękala, *Wartość brzydoty w estetyce współczesnej* [w:] *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy...*, dz. cyt., s. 95.

pozór. W swej skrajnej, zintensyfikowanej i wstrząsającej postaci staje się wyzwaniem dla wyobraźni, odsłania jej niedomagania oraz stwarza konieczność wyjścia poza utarte schematy percepcyjne. Opisy, w których Różewicz wykorzystuje psychologiczno-ekspresyjny potencjał brzydoty, tego, co wstrętne, odrażające, abiektualne, sytuują się niejednokrotnie pomiędzy niewyraźnym, jednostkowym, wciąż przepracowywanym a wewnętrznym przymusem nazwania, opowiedzenia, zaświadczenia. Tak na przykład postępuje poeta, tworząc opis śmierci sklepikarza Rozenberga w *Wyobraźni kamiennej* (CZR, PI 67):

Rozenberg nie zobaczy nigdy
wysp Oceanu Wielkiego
w kloace go dopadli Ukraińcy
skonał uduszony kałem
nie zdołacie wyobrazić sobie
śmierci Rozenberga w miasteczku
koło Piotrkowa w Polsce
piękne cudzoziemki z obnażonymi
białymi piersiami
panie z dworu św. Jakuba

Z epatowaniem brzydota, naturalistyczno-anatomicznym opisem mamy do czynienia również w *Przystosowaniu* (CZR, PI 103–105) z tomu *Czerwona rękawiczka*, gdzie poeta próbuje zdać sprawę z kondycji, w jakiej znalazł się człowiek ocalały z wojennego kataklizmu.

patrzcie patrzcie
oto człowiek płaski
pełzający
nowotwór
z okiem wielkim jak strach
[...]
z jamą ustną i odbytem
mijałem zgniłe kadłuby
pięknych niegdyś istot
które leżały na dnie
umarłe nieprzystosowane
ja wypłynąłem
[...]
Oto co wyrzuciła z dna
wielka fala głęboka fala
drugiej wojny światowej.
[...]

jestem skórą
nieznanego człowieka
którego wnętrzości
rozniosły szczury
po śmietniskach świata

Obrona przez Różewicza strategia funkcjonalizowania brzydoty potwierdza leżące u podstaw jego pisarskiej praktyki przeświadczenie o „śmierci dawnego przeżycia estetycznego”⁶⁴, które wspierając się na łagodnych i harmonijnych wartościach estetycznych, okazuje swą anachroniczność w obliczu realiów współczesnego świata. Skoro, jak czytamy w wierszu *Rocznica* (NPPIWŚ, PIII 223):

różanopalca jutrzeńka
leży na śmietniku
z twarzą odkształconą
z ustami rozdartymi
miażdżona młotem
szaleńca

– to utwory mające dostarczać tak rozumianych przeżyć estetycznych, uznane być mogą jedynie za poetyckie igraszki. Tak też traktuje je Różewicz, pisząc, że to jedynie

„palcówki” niezbędne, aby nabrać wprawy. [...] zabiegi techniczne [które – K.H.] przydały się przy tworzeniu prawdziwych wierszy, tych, co miały zupełnie inny cel niż wywołanie przeżycia estetycznego. Ich celem było wywołanie „wstrząsu”, poruszenia. Mówienie „wprost” miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PIII 146).

Na uwagę zasługuje jeszcze jeden z aspektów owej poetyki „mówienia wprost”, która posługuje się brzydota i wstrętem jako swoimi narzędziami. W wierszu *W związku z pewnym wydarzeniem* (*wiersz polemiczny*) (RÓ, PI 349–350), który napisany w 1953 roku traktuje o powinnościach poety oraz jego twórczości, znajdujemy taki oto fragment:

⁶⁴ Równoznaczne jest ono dla poety z wkraczaniem w świat estetycznego pozoru, w którym delektowanie się pięknem stanowi zasadniczą aktywność podmiotu. Posługując się klasyfikacją Mieczysława Wallisa, możemy ten rodzaj przeżycia zaliczyć do I klasy przeżyć estetycznie dodatnich, które są: „łagodne, harmonijne, w których zadowolenie przychodzi niejako bezpośrednio, [...] których wszystkie składniki są przyjemne” (M. Wallis, *O przedmiotach pięknych i słicznych* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 21).

Z trzeciego piętra wypadł człowiek
 leży na płytach trotuaru
 jego twarz przykryto gazetą
 [...]

 Ludzie stoją nad
 trupem
 [...]

 mięso starzejące się
 teraz leży
 na kontuarze ulicy
 owinięte w papier

Co z tym zrobisz poeto
 z tym co wypadło przez okno
 nudnego domu

Otóż w zaproponowanym przez Julię Kristevą ujęciu fenomenu wstrętu właśnie „trup, to, co nieodwracalnie upadło, kloaka i śmierć, jeszcze silniej naruszają tożsamość tego, kto staje przed nimi jako kruchy i oszukańczy przypadek”⁶⁵. Jeśli na dodatek perspektywa, z której się nań spogląda, nie uwzględnia istnienia Boga ani nie służy celom nauki, to dostrzegamy w nim – jak dowodzi bułgarska badaczka – „szczyt wstrętu”⁶⁶. A „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”⁶⁷. Tym samym aktualizacja potencjału, jaki kryją w sobie owe ostre wartości estetyczne (z wstrętem i brzydotą na czele), pozwala, stając na drodze – jak mówi Welsch – „estetycznemu fantazmatowi nowoczesności”, uświadomić sobie (często w brutalny sposób) postępujące przekształcanie się dostępnej nam rzeczywistości w złożony z różnorodnych obrazów, pozbawiony autentyczności konstrukt, z którym stopniowo tracimy bezpośredni kontakt⁶⁸. Co więcej, uczucie wstrętu pozwala na odsłonięcie dwudzielnej struktury tematyzującej doznania zmysłowe. „*Aisthesis* – jak dowodzi Welsch – ma dwie strony: rozgałęzia się na *wrażenie* z jednej i *sposprzeżenie* z drugiej strony. Wrażenie odnosi się do odczuć i jest emocjonalne, sposprzeżenie odnosi się do

⁶⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 9.

⁶⁶ Tamże, s. 10.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Zob. W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, dz. cyt., s. 526–527.

przedmiotów i jest poznawcze”⁶⁹. Silne uczucie wstrętu lub obrzydzenia, pełniąc funkcję ochronną, uruchamia mechanizm czasowo blokujący (ograniczający) możliwość dalszych doznań – prowadzi od *aisthesis* do *anaisthesis*⁷⁰. Sytuacje takie każdorazowo przypominają nam o możliwości, czy nawet konieczności, filtrowania niezliczonej ilości docierających do nas bodźców, problematyzując tym samym „podstawową warstwę tego, co estetyczne, jej warunek i granicę”⁷¹.

Nie chodzi bynajmniej w Różewiczowskich grach z brzydotą o Arystotelesowską zasadę głoszącą, że nawet najszpetniejsza rzecz, która w rzeczywistości budzi naszą odrazę, wiernie oddana w dziele sztuki, może być źródłem przyjemności płynącej z rozpoznania kunsztownie dokonanej imitacji. Poeta sięga w swojej twórczości po tę kategorię raczej ze względu na jej specyficzną funkcję – „denuncjowanie brzydoty świata”⁷². Nie zmienia to jednak faktu, że, jako wartość relatywna, istnieje ona o tyle, o ile istnieje piękno⁷³, i, co ciekawe, podobnie jak to ostatnie może w niektórych przypadkach odsyłać do wartości nadestetycznych. Trudno więc nie zgodzić się z Teresą Pękałą, gdy mówi ona, że

brzydota nie uniemożliwia transcendencji. Bywa jednak okrutną drogą „na skróty” do tego, co naprawdę warte naszych starań. Wymaga ogromnego wysiłku [...]. Jak bowiem zawierzyć, że wstrząs, przerażenie, a nawet szok mogą odsłonić coś,

⁶⁹ W. Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. J. Gilewicz [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara, M. Golka, Poznań 1999, s. 24–25.

⁷⁰ Wolfgang Welsch w swoich rozważaniach dotyczących anestetyki koncentruje się przede wszystkim na przypadkach powierzchownej estetyzacji, „postmodernistyczno-konsumpcyjnej podniety”, swego rodzaju liftingu rzeczywistości, które prowadzić mogą do znieczulenia estetycznej wrażliwości. Anestezja staje się więc zdaniem niemieckiego estetyka „życiową koniecznością”, bez której nie sposób pomyśleć dialektyki estetyczności.

⁷¹ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, dz. cyt., s. 522.

⁷² Zob. K. Piotrowski, *Dialektyka doskonałości i brzydoty (od satanizmu do nowoczesności totalitarnej)* [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011, s. 31.

⁷³ Karl Rosenkranz w wydanej w 1853 roku *Estetyce brzydoty (Aesthetik des Hässlichen)* dostrzega jej wewnętrzny, silny związek z pięknem i określa ją nawet mianem negatywnego piękna (zob. K. Piotrowski, dz. cyt., s. 25).

co wprawdzie budzi opór naszych zmysłów i intelektu – ale jak cień dodaje mocy naszemu poczuciu bycia⁷⁴.

Sceptyczny wobec ośmieszanych w XX wieku dawnych kanonów piękna Różewicz jednocześnie nie chce i nie może – wiedząc do czego mogłoby to prowadzić – odstąpić od tych powinności swojej poezji, które obejmują także sferę wartości. Stąd też, mimo pewnych przewartościowań, wykorzystuje techniki oraz kategorie, których potencjał służyć może poruszeniu aksjologicznego nerwu w rozleniwionym powiększającym się horyzontem ponowoczesnej wolności współczesnym podmiocie. Jedną z nich jest próba oswojenia brzydoty, która choć w przeciwieństwie do prawdziwego piękna nie posiada własnych kanonów, to podobnie jak ono przeciwstawia się wszystkiemu, co nieznaczące w dzisiejszym świecie.

„O wielka ciszo mięsa ludzkiego” – łowcy „złowionego”.

Czas, by częściowo zebrać rozrzucone wątki dotyczące Różewiczowskiego rozumienia problematyki form (otwartych, nieczystych, szpetnych...) oraz ich miejsca w sztuce współczesnej, tym bardziej że tekst poematu, o którym będzie teraz mowa, sprzyja takiemu zamiarowi.

W ukończonym w 1969 roku poemacie *Złowiony* bohater, mówiąc o ludzkim mięsie, zadaje nietypowe pytanie: „Czemu to do tego słowa przywiązano obecnie ujemne zabarwienie uczuciowe. Czy w tym słowie nie mieści się wielka cisza” (z, PIII 13). Rzecz staje się jeszcze bardziej intrygująca, gdy uwzględnimy znaczenie zarówno wspomnianego poematu, jak i obecności „mięsa” w twórczości Różewicza.

Otóż *Złowiony* w opinii Tadeusza Kłaka „jest w rzeczywistości traktatem filozoficzno-egzystencjalnym, mówiącym o sprawach istnienia i poznania. Jest swoistą Księgą Rodzaju, opisującą pobyt w rajach i wygnanie z niego bohatera”⁷⁵, przy czym opowieść ta, sięgająca za sprawą pamięci aż w głąb historii, do czasów dzieciństwa, przybiera biograficzną ośnowę i swą narracją obejmuje zarówno teraźniejszość, jak i przeszłość.

⁷⁴ T. Pękała, *Wartość brzydoty w estetyce współczesnej*, dz. cyt., s. 98.

⁷⁵ T. Kłak, dz. cyt., s. 112.

Całość spaja nadrzędny, wyznaczający szkielet konstrukcyjny motyw złowienia, „łącząc się integralnie z zasadniczą postacią egzystencji bohatera, jaką jest płynięcie w rzece życia”⁷⁶. Dla dalszych rozważań istotne są dwa spostrzeżenia. Pierwsze, że wśród licznych płaszczyzn sensu znajduje się i taka, na której „poemat opisuje przebieg gry między łowcą i złowionym – niekiedy wręcz symetrycznej relacji ich wzajemnych zachowań i gestów”⁷⁷. I drugie, związane z uwagą samego Różewicza (z 1 lipca 1982 roku) dotyczącą tematu utworu, który koncentruje się wokół fenomenologii czasu: „Śmierć jest wyjściem z czasu... Wyka pytał mnie kiedyś, o czym jest poemat *Złowiony* — właśnie o tym, ale nie mogę mu już przesłać tej notatki z lektury, która wyjaśnia sens *Złowionego*” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PIII 365).

Łowca, złowiony, śmierć (jako pewien moment w czasie), krzyk/cisza oraz mięso przyjmujące postać lejtmotywu – to kategorie o kluczowym znaczeniu dla innego, powstałego ponad ćwierć wieku później tekstu poety, który w swej bogatej symbolice oraz intertekstualnych nawiązaniach odsyła do zasadniczej w tych rozważaniach przestrzeni sztuki. W tekście tym mamy do czynienia z ciekawą inwersją wspomnianych kategorii: złowiony przed laty wchodzi bowiem teraz w rolę łowcy, a krzyk ustępuje ciszy. Podmiot poematu paradoksalnie wznawia swe polowanie po śmierci tropionego, któremu – jak przyznaje – „deptał po piętach blisko trzydzieści lat”. Co więcej ten, na kogo trwają łowy, wyraził w jednym z wywiadów pragnienie, by jego malarstwo „miało taki sam bezpośredni efekt, jak fotografia drapieżnika po łowach”⁷⁸. Czyżby wyjątkowość Różewiczowskiego tekstu wspierała się również na tym niecodziennym efekcie?

Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym, bo o nim mowa, doczekał się licznych i kompetentnych omówień⁷⁹. Krytycy

⁷⁶ Tamże, s. 165.

⁷⁷ Tamże, s. 168.

⁷⁸ *Francis Bacon* (film), London Weekend Television, „South Bank Show”, reż. D. Hinton, London 1985.

⁷⁹ By wymienić tylko: M. Dąbrowski, *Melancholijne dialogi Różewicza*, „Anthropos?” 2008, nr 10/11; dostępny w Internecie: <<http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos6/texty/dabrowski.htm>> [dostęp: 20.07.2012]; M. Kisiel, *Dwa krajobrazy tej samej kultury* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, dz. cyt.; R. Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona* [w:] *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, dz. cyt.; A. Filipowicz, „Francis Bacon czyli”

oraz badacze są zgodni co do wyjątkowości oraz doniosłości tego tekstu. Janusz Drzewucki widzi w nim „wielki poemat o sensie i roli sztuki”⁸⁰, Mieczysław Dąbrowski dostrzega w tekście wielopłaszczyznowy „dialog sztuk, języków i kultur”, który zamyka w dialogicznej sytuacji konfrontację artystów, stanów, wartości oraz estetyk⁸¹. Rober Cieślak natomiast w rozgrywającym się w utworze „międzytekstowym dialogu na poziomie dysputy o sztuce” oraz samym spotkaniu Różewicza z Baconem obserwuje „próbę odnalezienia tożsamości”, podobną do innych „dialogów z nieobecnymi”, które prowadził autor *Czerwonej rękawiczki*⁸². Anna Filipowicz pisze o *Francisie Baconie...* jako o wyrazie „refleksji poety nad kondycją współczesnego twórcy, nad relacją między sztuką a życiem, nad wyborem postawy i drogi artystycznego działania”⁸³. Krzysztof Maj z kolei buduje sugestywny obraz, w którym tekst Różewicza staje się „poetycką ilustracją lobotomii dokonanej na artyzmie i artyście: [...] Francis Bacon operuje tu bez znieczulenia, obracając, jak niesławny pionier lobotomii, szpikulec do lodu w pustym oczodole schizofrenika”⁸⁴. Poemat jest według niego jeszcze jedną spośród licznych Różewiczowskich relacji zdających sprawę z dokonującej się współcześnie „dekonstrukcji hieratycznego fantazmatu piękna, wydobywającej zeń smutną prawdę o pustocie ideału”⁸⁵. Dla wielu jest ona tym bardziej dotkliwa, że zachodzi w momencie, kiedy „bezkrytyczna afirmacja kanonicznego piękna demaskowana jest jako podszyta fałszem admiracja ulotnych poblasków doskonałości,

rzecz o polowaniu [w:] *Powracając do Różewicza. Studia i szkice*, red. Z. Majchrowski, M. Żółkoś, Gdańsk 2006; M. Mrugalski, *Żywoć Bacona* [w:] *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, dz. cyt.; K. Maj, *Lobotomia sztuki. Estetyzm i kadaweryzm poematu Tadeusza Różewicza „Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym”* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, dz. cyt. W świetle tylu wartościowych interpretacji nie zachodzi potrzeba przeprowadzenia całościowej analizy wspomnianego poematu, która powielalaby wiele z dokonanych już ustaleń; zamiast tego, po naszkicowaniu niezbędnego tła, warto wskazać na kilka istotnych miejsc z perspektywy dociekań estetycznych.

⁸⁰ J. Drzewucki, *Coś Tadeusza Różewicza* [w:] *Słowo za słowo...*, dz. cyt., s. 22.

⁸¹ M. Dąbrowski, dz. cyt.

⁸² R. Cieślak, dz. cyt., s. 194.

⁸³ A. Filipowicz, dz. cyt., s. 99.

⁸⁴ K. Maj, dz. cyt. s. 229.

⁸⁵ Tamże, s. 219.

podsyconych przez ostatnich aktorów ziemskiego teatru cieni”⁸⁶. By skompensować nieuchronność i dotkliwość tej estetycznej straty, kierują się oni ku kategorii ekspresji.

Drugą kwestią, na którą interpretatorzy zwracają uwagę, jest fakt niezwyklego powinowactwa pomiędzy Baconem i Różewiczem⁸⁷. Bez względu na to, czy określimy je mianem estetycznego i filozoficznego krewniactwa (M. Dąbrowski) bądź nazwiemy pokrewieństwem między ich dziełami (M. Mrugalski), „pokrewieństwem duchowym”, które „jest związkiem nieznanym sobie ludzi, lecz bliskich w wizji nowoczesnej kultury [...], która gnijąc – osiąga wymiary nowego, innego piękna”⁸⁸, albo też, co pada najczęściej, po prostu relacją sobowtórowości⁸⁹, widzimy, że owe podobieństwa przebiegają na wielu płaszczyznach. Większość z nich doczekała się kompetentnych i często rozbudowanych analiz. Enumeracyjnie przywołać można najistotniejsze spośród owych miejsc wspólnych w twórczości pisarza oraz malarza.

Obsesja mięsa, która prześladowała obu twórców. Mięso jest figurą oddającą kondycję współczesnego człowieka (zdegradowanego bytu), wskazującą na daleko idącą deformację jego istoty i utratę tożsamości,

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Postać Bacona fascynuje Różewicza. W wywiadzie udzielonym Stanisławowi Beresiewi i Joannie Kiernickiej przyzna: „Mój proces dochodzenia do Bacona trwał trzydzieści lat. Przez tak długi okres dojrzewałem nie tylko do rozumienia jego obrazów, ale również jego myślenia, odczuwania, osobowości, a przede wszystkim całego procesu, jaki w malarstwie zaszedł od kubizmu (a zatem Picassa) do Bacona. Próbowalem w tym poemacie niektóre z tych rzeczy wytłumaczyć” (*Poeta po końcu świata*, ws 340). W rozmowie z Adamem Czerniawskim, którego *nota bene* uczynił jednym z bohaterów omawianego poematu, tłumaczył, za co ceni autora *Obrazu 1946*. „Bacona uważam za malarza, któremu udało się pokazać nie tylko destrukcję i rozkład świata, ale również, o dziwo, jakby przez paradoks, zrobił syntezę tego rozkładu, chyba najbardziej dociekliwą, najbardziej dramatyczną i pełną ekspresji” (*O implozji poezji*, ws 169).

⁸⁸ M. Kisiel, *Dwa krajobrazy tej samej kultury*, dz. cyt., s. 217.

⁸⁹ Mieczysław Dąbrowski twierdzi na przykład, że „Różewicz odnalazł w malarzu siebie samego, ale tego, który zrealizował rozmaite jego własne, ukryte, a nie do końca sprecyzowane pragnienia, odsłonił To-Inne” (M. Dąbrowski, dz. cyt.). Z kolei Jan Potkański dowodzi, że Bacon dla Różewicza „to raczej rodzaj sobowtóra, dokonującego w malarstwie tego samego, co sam Różewicz w literaturze” (J. Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Warszawa, 2004, s. 27).

a równocześnie pełną wewnętrznego napięcia ewokującego trud walki o jej odzyskanie⁹⁰.

„Stan niepokoju”. Wiąże się on z egzystencjalną kondycją człowieka żyjącego po II wojnie światowej, a jednocześnie z czymś niewyraźnym, co domaga się wypowiedzenia i rodzi potrzebę twórczości (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 339).

[...] debiutowałem *Niepokojem*
w roku 1947

– chce powiedzieć Baconowi Różewicz. Niepokój ten uwidacznia się również w późniejszym, co zostało już omówione, „przepisywaniu”, korygowaniu, wykreślaniu swoich utworów, które w przeważającej mierze jako dzieła otwarte wciąż niepokoją swego autora⁹¹.

⁹⁰ Różewicz zresztą sam zwraca uwagę na to podobieństwo, przywołując w tekście poematu swoje wcześniejsze wiersze (*Jatki*, PI 93 oraz *Formy*, PII 61), w których mięso najczęściej w metonimicznym skrócie oddaje degradację człowieka sprowadzonego do cielesności – przedmiotowo traktowanego, zdeformowanego i profanowanego mięsa. W podobnych kontekstach pojawia się ono również w utworach: *Żywi umarli*, PI 28; *Wyznanie*, PI 346; *W związku z pewnym wydarzeniem (Wiersz polemiczny)*, PI 350; *Et in Arcadia ego*, PII 257; *Miłość do popiołów*, PIII 209. Bacon nie krył nigdy swej obsesji; w wywiadzie z Davidem Sylvestrem mówił: „Kiedy wejdziesz do któregoś z tych wielkich sklepów, gdzie przechodzi się przez hale śmierci, możesz zobaczyć mięso, ryby, ptaki i wszystkie leżące tam martwe stworzenia. [...] to my jesteśmy potencjalną sztuką mięsa. Kiedy wchodzę do sklepu mięsnego, zawsze myślę sobie, jakie to dziwne, że nie wiszę tam zamiast zwierząt” (D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 46).

⁹¹ Stan ten nie był Baconowi obcy. Zapytany o kilka swoich obrazów przedstawiających samotnego mężczyznę w pokoju odpowiedział: „Większość z tych obrazów przedstawia kogoś, kto zawsze znajdował się w stanie niepokoju, i nie wiem, czy to emanuje z tych obrazów” (D. Sylvester, dz. cyt., s. 48). Znany mu jest również drugi, związany z pracą twórczą niepokoju. Tak jak Różewicz, który pisząc, pracuje z wieloma edycjami danego rękopisu, modyfikuje je i szuka właściwej wersji. Mieczysław Porębski tłumaczy to tym, że poeta „patrzy na tekst jak na powierzchnię, którą trzeba opracować wizualnie, dlatego tak mu ostatnio zależy na tym, żeby reprodukcja pierwowypisów. Są tam fragmenty, które nie weszły do ostatecznej wersji: to jakby pokazywanie tworzywa, z którego obraz się wylania” (M. Porębski, *Rok 2001. Różewicz patrzy na tekst jak na powierzchnię, którą trzeba zagospodarować (rozmowa z Tomaszem Fiałkowskim)* [w:] tenże, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 163). Tak też Bacon przyznaje się do malowania całych serii obrazów przedstawiających daną scenę, „dlatego, że każdy obraz widzę w sposób zmienny, a nawet w zmieniających się płynnie sekwencjach. Dlatego można go przeprowadzić od tego, co zazwyczaj

Pragnienie wstrząsu i rzeczywistości. W kontekście legitymizacji brzydoty przytaczana była już wypowiedź Różewicza na temat „prawdziwych wierszy”, które będąc przejawem „mówienia wprost”, za swój cel miały wywołanie wstrząsu i poruszenie czytelnika. Do tego niejednokrotnie wystarcza poecie „wyobraźnia / mała kamienna i nieubłagana”, która tworzy „obraz ubogi”, acz niezwykle sugestywny (*Wyobraźnia kamienna*, CZR, PI 68). Jakże podobnie brzmi deklaracja Bacona z rozmowy z Melvynem Braggiem, gdy mówi on: „Cenię sobie surowość obrazu. Chcę, żeby obraz mną wstrząsnął. Wstrząs jest środkiem wyrazu, ale co dokładnie wyraża, tego nie wiem. Ten wstrząs ma charakter wizualny, nie wynika z żadnej historii”⁹². „Surowość obrazu” to również efekt pracy mechanizmu wyobraźni Różewicza. Mieczysław Porębski znajduje dlań celne wyobrażenie, gdy mówi:

Marmurowy posąg, po którym spływa strumień krystalicznej, czystej wody – to dla mnie klucz do Różewiczowskiej wyobraźni. Ona nie jest „mała”, ona jest raczej oczyszczona, spływająca łzami tej poezji, która była możliwa po katastrofie, po Oświęcimiu. Skamieniała Niobe, która płacze⁹³.

Nerwem malarstwa Bacona oraz poezji Różewicza jest właśnie napięcie, jakie wytwarza się pomiędzy oczyszczającą pracą wyobraźni, z której wyprowadzony zostaje surowy obraz, a uczuciem (wrażeniem u Bacona). Obaj mają bowiem świadomość, że „współczesny człowiek szuka wrażeń pozbawionych nudy przekazu. Przekaz ma być ograniczony do minimum na rzecz wrażeń”⁹⁴. Dlatego też Różewicz na wszelkie sposoby walczy z wkradającymi się do poezji elementami „gadaniny” (w omawianym już wcześniej jej rozumieniu)⁹⁵. Z kolei Bacon zapewnia, że interesuje

nazywamy figuracją, do jakiegoś dalekiego, dalekiego rejonu” (D. Sylvester, dz. cyt., s. 21). Na marginesie przywołanej opinii Mieczysława Porębskiego można przywołać wypowiedź Michała Mrugalskiego, który dostrzega, że „Reprodukowanie brulionów wierszy daje nam głęboki wgląd w malarskość liryków Tadeusza Różewicza (M. Mrugalski, dz. cyt., s. 243).

⁹² *Francis Bacon* (film), dz. cyt.

⁹³ M. Porębski, *Rok 2001. Różewicz patrzy...*, dz. cyt., s. 158.

⁹⁴ *Francis Bacon* (film), dz. cyt.

⁹⁵ Warto w tym miejscu pamiętać o wierszach poety (szczególnie od czasu *Płaskorzeźby*), w których zagadnienie to się niejednokrotnie pojawia. W *Credo* (KKWW 90) możemy przeczytać, że: „genialne wiersze i poematy / są zwykłymi zestawami / słów i zdań / gramatyka poezji / to gramatyka milczenia i braku”. Z kolei w wierszu poświęconym Poundowi (*jeden z Ojców kościoła poezji*, CZTŻWŚ, PIV 340) znajdziemy taki oto

go przede wszystkim „obrazowanie uczuć”, a nie multiplikowanie wyglądów rzeczy⁹⁶. Tworzą oni m.in. po to, by z nadmiaru dostępnych form, obrazów, słów wypręparować to, co istotne, znaczące – oczyszczone. Nawet jeśli trzeba by było – co opisał poeta w posłowie do *Na powierzchni poematu i w środku* (BT, PIII 109):

rozbierać obraz z obrazu
kszałty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia
do języka cierpienia
do śmierci

Właśnie z racji tak bezkompromisowej postawy twórczej o obu autorach „krytyka pisała jako o turpistach, twórcach, którzy z rozmysłem i programowo nurzają się w ludzkiej hańbie, brzydocie cielesnej i moralnej [...], dekonstruując tym samym tradycyjne antropocentryczne filozofie i kreując nowy język wypowiedzi, nową estetykę”⁹⁷.

Otóż właśnie owa „nowa estetyka” okazuje się dla prowadzonych tu rozważań zagadnieniem wiodącym, gdyż poza wspomnianymi wcześniej kwestiami kryje w sobie istotne rozróżnienie pomiędzy figuratywnością a figuralnością, które w przypadku Bacona objawia się z całą mocą. Co znamienne, wspomniani badacze – z wyjątkiem Michała Mrugalskiego i Jana Potkańskiego – kwestię tę pozostawiali raczej poza granicami swoich opracowań.

fragment: „dobra poezja powinna / być równie dobra i jasna / jak dobra proza” / to jedno zdanie z poezji / było płodniejsze od / awangardowych łamańców / błazeńskich dzwonek / salonowych tańców poezji / między dwoma szlachtuzami”. Problem ten zasługuje na oddzielne, szersze omówienie, na które nie ma tutaj miejsca.

⁹⁶ „Nie należy ilustrować rzeczywistości, lecz tworzyć z niej skoncentrowane obrazy będące skrótem emocji” – powie Bacon w przytoczonej już rozmowie z Braggiem (*Francis Bacon* (film), dz. cyt.).

⁹⁷ M. Dąbrowski, dz. cyt. Wspomniany badacz przestrzega jednak kilka akapitów dalej przed nadmiernym utożsamianiem strategii twórczych obu autorów, bowiem „[...] antyestetyzm każdego z nich realizuje się odmiennym trybem. Różewicz wprowadza drastyczne obrazy zniszczenia, przemieszczenia, unieruchomienia, oczywistości i dobitności, bezpośredniość, melancholijną enumerację [...]. Bacon, przeciwnie, posługuje się krzykiem, ekspresją, jest ekscentryczny, wybiera ruch, dynamizm, jego figury są zamazane, nieoczywiste, niejasne, dialektyczne, performatywne, ten malarz wybiera pośredniość”.

Jeżeli przystaniemy na tezę Cieślaka o tożsamościotwórczym charakterze spotkania poety z malarzem, wówczas okaże się, że część spośród ustaleń dotyczących dialektyki twórczości Bacona odnosi się również do przeglądającego się w jego pracach Różewicza. *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* to nie tylko próba poszukiwania i określenia miejsca sztuki we współczesnym świecie, lecz także osobisty dialog dwóch twórców, dla których oczywiste się stało, że dzieło musi transcendować pole swego przedstawienia i nie daje się zamknąć ani w wierszu, ani w formie widniejącej na obrazie. U Bacona nośnikiem i równocześnie gwarantem owego nieustannego wykraczania, wylewania się (niczym „przelewające się” w emanacyjnym akcie Płotyńskie Jedno) dzieła poza swe granice są wrażenia⁹⁸ (ewokowane często za pośrednictwem przedstawianego na obrazach krzyku lub różnego rodzaju paroksyzmów ciała-mięsa). U Różewicza funkcję tę pełni wymowne milczenie – cisza, która rozlega się w „szarej strefie” oddziaływania jego dzieła. Bacona fascynuje krzyk⁹⁹ – dla Różewicza „[...] zamknięte usta / są najpiękniejszym krajobrazem”¹⁰⁰ (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 343). Zarówno milczenie/cisza, jak i krzyk nie są figuratywne¹⁰¹ – jakby powiedział Herbert, „wymykają się formie” –

⁹⁸ Między innymi z tego powodu Bacon pozostaje niechętny wobec malarstwa abstrakcyjnego. Jego zdaniem każdy obraz winna cechować dwoistość form oraz emocji, podczas gdy „abstrakcja to wyłącznie zagadnienie estetyczne. Zawsze pozostaje na jednym poziomie. W rzeczywistości koncentruje się na pięknie swoich schematów i ich modelowaniu. Wiemy, że wielu ludzi, zwłaszcza artystów, ma ogromne obszary nieuporządkowanych emocji. Myślę, że abstrakcjonistom wydaje się, iż są zdolni pokazać te emocje. Uważam jednak, że są zbyt słabi, by wyrazić cokolwiek. [...] w sztuce abstrakcyjnej nie ma komunikacji [...]. Nie ma w niej nigdy napięcia” (D. Sylvester, dz. cyt., s. 58).

⁹⁹ Łączy się to po części z jego zainteresowaniem otwartymi ludzkimi ustami, które „są jak obraz Vermeera – przepiękne, pulsujące kolory języka i zębów” (*Francis Bacon* (film), dz. cyt.). Różewicz odnosi się również do tego wątku w swoim poemacie. Píše także o „krzyku Eisensteina”, czyniąc nawiązanie do analiz, jakim Bacon poddawał kadry z filmu *Pancernik Potiomkin*, przedstawiające kobietę krzyczącą na odeskich schodach w obliczu tłumiących rewolucyjny zryw wojsk carskich.

¹⁰⁰ W innym miejscu napisze poeta: „Tylko cisza pozwoli mi na uporządkowanie obrazów” (*Tylko cisza*, PII 116).

¹⁰¹ Stąd u Bacona silny podział na formy „ilustracyjne” i „nieilustracyjne”. Jego „[...] obraz mieści się pomiędzy tym, co nazywamy malarstwem figuratywnym, a abstrakcją. On wyrasta z abstrakcji, ale nie ma z nią nic wspólnego. Jest to próba silniejszego i ostrzejszego oddziaływania figuracji na system nerwowy” (D. Sylvester,

wypełniają jednak przestrzeń i oddziałują w niej. Twórczość Bacona i Różewicza¹⁰² zwraca się w kierunku figuralności.

Podążając za Lyotardowską definicją figuralności, Michał Mrugalski przypomina, że za jej sprawą „anulowane zostają wszystkie proste opozycje; linia–kolor, figura–tło, kompozycja otwarta – kompozycja zamknięta. [...] Figuralność umyka jurysdykcji zasady sprzeczności – jest przedmiotowa i bezprzedmiotowa zarazem”¹⁰³. Scott Lash przeciwstawia sobie dwie charakterystyki składające się na typy idealne wrażliwości dyskursywnej i figuralnej – pierwszą łączy z modernizmem, drugą z postmodernizmem¹⁰⁴. Z kolei Nelson Bryson dyskursywność obrazu łączy z dominacją elementu „znaczonego”, a jego figuralność z dominacją „znaczącego”. Z jednej strony mamy więc to, co należy do funkcji tekstualnej, z drugiej to, co należy do samego obrazu¹⁰⁵.

Dwudziestowieczna praktyka sztuki prześcignęła estetyczne i filozoficzne teorie; pozostawiając je za sobą, zmusiła akademickich teoretyków do pobierania trudnych lekcji obserwacji u malarzy. Współczesne malarstwo, co wyraźnie odnotowuje Deleuze, chcąc osiągnąć nowe formy oddziaływania, porzuciło nudę reprezentacji i obrało dwa główne kierunki rozwoju; pierwszemu towarzyszył zwrot w stronę figuralności, drugiemu – dążenie do abstrakcji¹⁰⁶. Twórczość Bacona rozwija się właśnie

dz. cyt., s. 12). Podczas gdy ilustracja przemawia jego zdaniem bezpośrednio do rozumu, forma nieilustracyjna najpierw oddziałuje na uczucia (tamże, s. 56). Poza tym, jak powie w innym miejscu, „ilustracji nie ma sensu już tworzyć. Tę rolę lepiej spełnia fotografia i film” (*Francis Bacon (film)*, dz. cyt.).

¹⁰² Na tyle, na ile w sztuce, która posługuje się słowem, jest to możliwe.

¹⁰³ M. Mrugalski, dz. cyt., s. 240.

¹⁰⁴ Wrażliwość figuralna daje w jego ujęciu pierwszeństwo obrazom nad słowami: „dewaluuje formalizmy i przeciwstawia sobie elementy znaczące, wzięte z banału życia codziennego; przeciwstawia się racjonalistycznym i (lub) «dydaktycznym» wizjom kultury; zapytuje nie o to, co tekst kulturowy «znaczy», lecz o to, co «czyni»; promuje rozciągnięcie – w kategoriach Freudowskich – procesu pierwotnego na domenę kulturową; działa poprzez zanurzenie widza, stosunkowo niezapośredniczone ulokowanie jego pragnienia w obiekcie kulturowym” (S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania”* [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, dz. cyt., s. 475).

¹⁰⁵ Zob. N. Bryson, *Dyskurs, figura*, przeł. M. Bryl [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 185–216.

¹⁰⁶ Tu również pojawiły się dwie główne tendencje: redukcja wrażliwości do optycznego kodu dzieła (np. abstrakcja geometryczna Mondriana) oraz wkraczanie na antypody figuralności poprzez rozpuszczanie wszelkich form przy wykorzystaniu

na drodze nowoczesnej figuralności, zapoczątkowanej przez Cézanne’a. Eksploruje ona przedracjonalną przestrzeń doznań i wrażliwości, która jest koekstensywna z właściwą reprezentacji racjonalną sferą percepcji. Figura–postać w swym procesie oddziaływania na widza nie potrzebuje zapośredniczonego odniesienia do obiektu, który leży u jej genezy. Natura jej realizuje się w powiązaniu z wrażeniami, jakie wywołuje, oddziałując na system nerwowy odbiorcy – stanowi zarówno źródło bodźców, jak i materialną ramę wzmagającą i podtrzymującą ich rezonans w podmiocie¹⁰⁷. Jak uzasadnia autor monografii poświęconej Foucaultowi, figuralne przedstawienia autorstwa Bacona oddziałują z taką mocą, gdyż występują zazwyczaj jako samotne i odizolowane od rzeczywistości, ograniczone konturem w kształcie okręgu bądź sześcianu, a nadto przypisane zostają do danego miejsca poprzez łóżko, krzesło lub inny mebel, na którym się znajdują. Postacie na jego obrazach nie są przedstawiane w swej zwyczajnej cielesności; są to ciała zdeformowane, w nieustannym ruchu wywołującym spazmy, poddane działaniu niewidocznych wewnętrznych sił, próbujące uwolnić się od swej materialnej postaci. Właśnie jedną z form takiej ucieczki jest krzyk, który równocześnie pozwala na uwidocznienie działających na ciało sił. Stanowi on swego rodzaju medium pozwalające wykroczyć poza figuratywne granice postaci. Jego wizualizacja przedstawia moment rozpraszania się materialnej struktury ciała wśród otaczającego je tła. Przedstawione na obrazach figury upodabniają się do sztuki mięsa, która nie jest jednak przedmiotem martwym (padliną), ale właśnie żywym mięsem, zachowującym w swych konwulsyjnych pozach zapis całej historii swych cierpień¹⁰⁸. Przestrzeń graniczną w zachodzącej transformacji stanowią otwarte usta, to z nich wydobywa się krzyk, przez nie też uwolnić stara się ciało, pozostawiając po sobie to, co określiliśmy mianem mięsa.

Odnotać warto jeszcze dwie obserwacje poczynione przez Deleuze’a podczas analizy malarstwa Bacona, tym bardziej że możliwe staje się ich odniesienie do poezji Różewicza. Na obrazach angielskiego malarza zauważa autor *Różnicy i powtórzenia* specyficzny, biologiczny

chaotycznych linii, tekstur czy kolorów (Pollock) (G. Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, przeł. D.W. Smith, Minneapolis 2003, s. XIII).

¹⁰⁷ Tamże, s. XIV.

¹⁰⁸ Tamże, s. 13–21.

rytm, powstający w wyniku ustawicznego napięcia, które zachodzi – jak podczas następujących po sobie faz skurczu i rozkurczu – w trakcie nietypowych transmutacji przedstawionych na płótnach postaci¹⁰⁹. U Różewicza odnajdziemy również towarzyszące jego twórczości od samych początków i wypływające z dychotomicznego zestawienia dwóch elementów napięcie, które zaświadcza o zachodzących w łączącej je relacji przewartościowaniach. Chodzi rzecz jasna o eksplorowany przez autora *Regio* związek ciała i duszy. Jak zauważa Tadeusz Drewnowski, u Różewicza to paradoksalnie właśnie ciało lepiej niż dusza poradziło sobie z koszmarem wojny¹¹⁰ (*Ciało*, PO, PII 30).

Wyniosłem moje ciało
z głodu ognia i wojny
[...]
Zaparłem się siebie
zachowałem ciało

Tak napisze poeta w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, podczas gdy dusze stają się coraz mniejsze (*Et in Arcadia ego*, GA, PII 251), w swych atroficznych formach przyjmują postać „duszyczek” (*Duszyczka*, D, PIII 131) i rozluźniają swój (ściśly niegdyś) związek z ciałem (*z ust do ust*, ZFR, PIV 22). Ciało przedstawiane jest jako coś zbolalego (*Stąd*, NIE, PI 18), przedmiot-worek (*Widzenie i trwoga spryciarza*, PP, PI 254), zwierzę (*Ciało*, F, PII 80; *** [*Ciało moje...*], TT, PII 342; *Et in Arcadia ego*, GA, PII 251) czy wręcz zwłoki (*Duszyczka*, D, PIII 131), czyli to, co może „zwlóczyć się” z duszyczki. Zaobserwować tu również możemy, podobnie jak w przypadku malarstwa Bacona, sobie właściwy, antymetafizyczny w swej wymowie, biologiczny rytm separujących stopniowo ciało i duszę przemian, których obrazowy przebieg przedstawiony został w *Miłości do popiołów* (NPPIWŚ, PIII 209):

na początku było słowo
na końcu ciało

¹⁰⁹ Tamże, s. 29–30.

¹¹⁰ Zob. T. Drewnowski, dz. cyt., s. 258. Problematykę ciała i cielesności w twórczości Różewicza podnosili w swoich pracach m.in. Beata Przymuszała (*Tadeusz Różewicz: ciało – czyli poezja* [w:] taż, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006) oraz Dariusz Szczukowski (*Ciało, płęć, tekst* [w:] tenże, *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008).

Co rozkłada się? co cierpi?
mięso jeszcze pełne miłości
psuje się w czasie
cuchnie
trzeba to zakopać

Drugie zagadnienie, na które zwraca uwagę francuski filozof, ma szerszy zakres, przez co zachowuje swą aktualność zarówno w odniesieniu do malarstwa Francisca Bacona, jak i do poezji Różewicza czy Herberta. Przynależy bowiem do rozległej problematyki dialektyki twórczości. Deleuze zauważa, że Bacon, jak większość współczesnych malarzy, zaczynając pracę nad nowym obrazem, nigdy – wbrew obiegowej opinii – nie staje przed pustym, białym, czekającym na wypełnienie różnorodnymi kształtami płótnem. Jego zadanie, w o wiele większym stopniu niż na wyborze i odwzorowaniu na płaszczyźnie obrazu jakiegoś kształtu obecnego w otaczającej go rzeczywistości, polega na niedopuszczeniu, aby wszystkie kształty piętrzące się w jego głowie oraz otoczeniu znalazły się na płótnie. Dokonuje negatywnej pracy selekcji owych „pierwotnych danych percepcyjnych” (mają one przeważnie charakter figuratywny) i decyduje, które z nich będą przydatne, a które okażą się przeszkodą w pracy nad danym dziełem¹¹¹. Konieczna staje się umiejętność odizolowania i filtrowania całych sekwencji danych, z którymi ma się do czynienia na co dzień: fotografii, obrazów filmowych i telewizyjnych, przekazów prasowych itp. Jest to jeden z koniecznych etapów na drodze ku figuralności. Pamiętać przy tym należy, że może ona posługiwać się również mechanizmem reprezentacji oraz narracji (często w śladowych postaciach)¹¹². Deleuze pisze nawet o „bitwie”, która rozgrywa się na malarskim płótnie, a którą toczy malarz, mierząc się z wszystkimi figuratywnymi formami „domagającymi się” ujęcia w akcie malowania¹¹³. W *Studium przedmiotu* (SP) Herberta – jak widzieliśmy – przybiera ona postać oporu („nie wpuszczaj nikogo”) jako odpowiedzi na fakt, że

to niestworzony świat
tłoczy się przed bramami obrazu

¹¹¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, dz. cyt., s. 71.

¹¹² Tamże, s. 79.

¹¹³ Tamże, s. 81.

Różewicz, wpisując się w tę myśl, już w *Non-stop-show* (TT, PII 405) zauważa:

Żeby pisać w naszych czasach
trzeba się ograniczyć zgodzić zamknąć
ogłuszyć¹¹⁴
dawniej pisano z nadmiaru
dziś z braku
Możliwości współczesnego człowieka są ogromne
polegają one na ciągłym niepokoju

„Tworzenie z braku”, o którym poeta napisze również po latach w wierszu *14 lipca 2004 – w nocy* (W, PIV 263), stanowi jedną z możliwych strategii twórczych, będących odpowiedzią na inflację dokonującą się w przestrzeni semiotycznej naszej cywilizacji. Przeciwstawia ją Różewicz kreacji „z nadmiaru i chęci zysku”, o której pisze we wspomnianym powyżej wierszu. Propozycja poety wymaga niemałego poświęcenia, (pozornego) usunięcia się z głównego nurtu bieżącego życia, w którym wszystko zdaje się dostępne na wyciągnięcie ręki, oraz dostrzeżenia w otaczającej rzeczywistości bądź też wzbudzenia w sobie poczucia braku (czasem niedosytu), który stać się może impulsem do powstania dzieła. Władysław Stróżewski, włączając to zagadnienie w obręb analizowanej przez siebie dialektyki twórczości, w sentencjonalnej formie przyzna, iż jest to jeden z najgłębszych motywów sprzyjających podejmowaniu wysiłku twórczego, bowiem „świat bez braków byłby światem bez potrzeb, a wobec tego nie wywoływałby konieczności ich zaspokojenia”¹¹⁵. Co znamienne, analizując Różewiczowską strategię „pisania z braku”, zauważymy, że niejednokrotnie adekwatnym jej opisem będzie figura lemniskaty. Dzieje się tak, gdyż twórczość ta sytuuje „brak”, czyniąc zeń istotny element sytuacji wyjściowej, zarówno w punkcie swego wyjścia, otwierającym – jak pisze Stróżewski – „różne drogi, nie przesądzając, która z nich zostanie ostatecznie przebyta”¹¹⁶,

¹¹⁴ Jedną z tematyk owego „ograniczania się”, do którego z pewnością zaliczyć można stosowanie figury milczenia, jest – jak zauważa w swojej książce Tomasz Wójcik – chętnie przywoływany przez Różewicza motyw zaślaniającego twarz poety (*Poeta w czasie pisania*, NPPIWŚ, PIII 200; *** [*Ukryłem twarz w dłoniach...*], NPPIWŚ, PIII 204; *Przyszli żeby zobaczyć poetę*, NPPIWŚ, PIII 207). Zob. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005, s. 159–160.

¹¹⁵ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, dz. cyt., s. 85.

¹¹⁶ Tamże, s. 146.

jak i w punkcie dojścia. Proces ten podlega prawom analizowanym przez przywoływanego już krakowskiego filozofa. Następuje „przekroczenie sytuacji wyjściowej” – „niekiedy polega ono na fizycznym przekształceniu czegoś zastanego, zniszczeniu struktury dawnej, by na jej miejscu powstać mogła inna. [...] na dodaniu czegoś nowego do poprzedniego układu”¹¹⁷ – czyli zanegowanie braku. Pierwotne doświadczenie prywatności wypełnione w ten sposób zostaje sensem powstałego tekstu, na tym jednak nie koniec. Różewicz, posługując się chętnie figurą milczenia¹¹⁸, które jest jedną z odmian braku, w swych wierszach niejednokrotnie powraca do doświadczenia leżącego u genezy utworu, transformuje je, wzbogacając o dodatkowe sensory, by na koniec udostępnić je czytelnikowi w niezwyklej formie – milczenia. Jak sam przyzna w jednej z rozmów: „ten element w poezji był dla mnie elementem budowy moich utworów. [...] robię «chirurgiczną operację», przecinam komunikat [...]. Resztę zostawiam milczeniu. Wiersz się kończy... dalej milczenie go pisze, uzupełnia, wypełnia, a nie moje słowa” (*Z Tadeuszem Różewiczem nie tylko o Norwidzie*, ws 347). Andrzej Zieniewicz pisze w tym kontekście o „ciszy wiersza”¹¹⁹ Różewiczowskiego, która w jego poezji jest elementarną sytuacją, deponującą to wszystko, co słowa mogłyby strywializować, przekłamać czy nawet zniweczyć poprzez swoją nieadekwatność. „Nazywanie milczeniem” (*Nazywam milczeniem*, NIE, PI 23) pozwala tego uniknąć. Wówczas, gdy osiągnięta zostaje granica milczenia, „poezja nie zawsze / przybiera formę / wiersza” (***) [*poezja nie zawsze...*], P, PIII 255), a kiedy nawet oblecze się w ów kształt, będzie to: „nie napisany / [...] gasnący / w świetle dziennym wiersz” (***) [*Próbowałem sobie przypomnieć...*], NPPIWŚ, PIII 189).

Interesującą, wzbogaconą o filozoficzne tło typologię lirycznych sytuacji milczenia w poezji Różewicza przeprowadza we wspomnianej już książce Tomasz Wójcik. Badacz zauważa, że w liryce tej milczenie staje się odpowiedzią udzieloną „doświadczeniu” śmierci, doświadczeniu metafizycznemu, po to, aby je ocalić¹²⁰. Milczenie pojawia się również

¹¹⁷ Tamże, s. 180.

¹¹⁸ Jeden z wariantów tak rozumianego milczenia stanowią dokonywane w tekstach Różewiczowskie skreślenia.

¹¹⁹ A. Zieniewicz, *Różewicz – cisza wiersza* (*Zapiski*), „Poezja” 1982, nr 5–6.

¹²⁰ T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, dz. cyt., s. 156–158.

w obliczu problematyki egzystencjalnej z jej sytuacjami granicznymi oraz, co istotne, wielokrotnie zastępuje relację z innymi – stanowi substytut rozmowy (*rozmowa z Przyjacielem*, P, PIII 295; *tempus fugit (opowieść)*, W, PIV 271; *ostatnia rozmowa*, W, PIV 232; *palec na ustach*, W, PIV 231; *nauka chodzenia*, W, PIV 250; *poeta emeritus*, ZFR, PIV 7). Ta ostatnia forma – milczącego dialogu – zasługuje na szczególną uwagę.

Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym jest bowiem, niczym solilokwium, transgresywną formą usytuowaną pomiędzy mową i milczeniem. Tak jak obrazy Bacona zajmują przestrzeń między figuratywnością a abstrakcyjnym bezkształtem ekspresyjnych form, tak poemat Różewicza stanowi, rozbudowany do granic „gadaniny” (w potocznym sensie), milczący dialog – poszukiwanie poetyckiej formy. Ta nierzeczywista rozmowa z umarłym malarzem ma niezwykły przebieg. Warto przypomnieć korespondujący z nią fragment *Trzeciej rozmowy, która się nigdy nie odbyła...*, w której interlokutorem Różewicza był (nieżyjący) Konstanty Puzyna. Przyzna w niej poeta, że „z pewną ostrożnością można powiedzieć, że wszyscy, umierając, stają się poetami... dzięki temu, że mówiąc do nas, milcząc... wypowiadają się w nas milczeniem, które jest ich mową” (*Trzecia rozmowa. Która się nigdy nie odbyła*, MA 244).

Wyimaginowany dialog z Baconem (a właściwie jego ostatnia, kulminacyjna odsłona, gdyż, jak można mniemać, trwał on równie długo, jak „łowy na Bacona”¹²¹), który – na co wskazuje data powstania poematu – przeprowadzony został kilka lat po śmierci malarza, przybiera specyficzny przebieg. Możemy go usytuować w czasie (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 340):

w roku 1994
14 lutego
w dniu świętego Walentego
na szklanym ekranie
ukazał mi się Francis Bacon

¹²¹ Ten oto fragment poematu zdaje się to potwierdzać (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 336): „przez kilka tygodni / chodziłem do Tate Gallery / zamykałem się z nim / i zjadłem oczami // trawiłem jego straszną / sztukę mięsa kopolowanie padliny / zamknięty w sobie / prowadziłem dalej mój dialog / ze Saturnem który był zajęty / zjadaniem własnych dzieci”.

Odnosić trzeba, że pomiędzy osobami dialogu pojawiają się dwojaki rodzaj przeskoki zaburzające komunikację. Po pierwsze, Bacon znajduje się po drugiej stronie szklanego ekranu – za szybą, a ta, jak możemy przeczytać w poemacie, „tłumi krzyk”, a więc „pantomimuje” również wypowiedzi. Co więcej, nawet te bezgłośnie, znajdujące się za szybą obrazy pozbawione bywają siły swego wyrazu za sprawą pojawiających się na niej refleksów. Poeta powie wprost (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 340):

nie cierpię obrazów za szkłem
widzę tam siebie [...]

Drugą barierą, jaka pojawia się między interlokutorami, jest sam język (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 339):

On nie zna języka polskiego
ja nie znam języka angielskiego

Dlatego też poeta prosi o translatorską przysługę swojego przyjaciela – Adama Czerniawskiego, jednak autor *Krótkopisu* zajęty jest czymś innym („jadł «kanapkę» z tuńczykiem / i pił heinekę”). Nie dziwi więc relacjonowane w poemacie zachowanie Bacona, który prowadząc rozmowę z Davidem Sylwestrem, „[...] nie zwracał na mnie uwagi // [...] udawał że nie słyszy” (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 342).

Poemat współtworzą więc dwie równoległe toczące się rozmowy (Bacona z Sylwestrem oraz Różewiczowskie solilokwium, dla którego impulsem stały się twórczość i wypowiedzi malarza) o sprawach współczesnej sztuki, o których trudno jest milczeć¹²². W podjętej przez obu autorów grze o niepewnych regułach (którą stała się także dzisiejsza sztuka) nie następuje powrót do sformułowanego *explicite*, zadanego przez Różewicza w 1957 roku pytania o to, „czy będziemy tworzyli piękno” (*Niejasny wiersz*, F, PII 68). Czyżby straciło ono już swą aktualność? A może poeta postanowił je po latach przemilczeć?¹²³

¹²² Być może właśnie dlatego poemat opiera się pokusie milczenia, która docho- dzi do głosu dopiero w ironicznym zakończeniu utworu (*Francis Bacon czyli...*, ZF, PIII 345): „może niepotrzebnie / dodałem jeszcze do tytułu / ten długi poemat / ale człowiek przy piwie / robi się rozmowny / a nawet gadatliwy”.

¹²³ Zważywszy, że bywał wnikliwym, ale i krnąbrnym słuchaczem Wittgenstenowskich nauk o granicach języka, metafizyce i milczeniu właśnie.

Herbert wobec sztuki

Cała historia po kubistycznym malarstwie to spazmy, miotanie się, całkowity nihilizm (świat nie może być przedstawiony, bo jest w ciągłym ruchu, tak jakby świat malarzy trecenta, renesansu czy baroku był światem zastygłym)¹.

Z. Herbert, Archiwum,teczka z napisem „Vermeer”

Pan Cogito a sztuka współczesna i kultura masowa

Twórczość poetycka Herberta, mimo że silnie zwrócona ku przeszłości i klasycznym ideałom, pozostawia otwarte pole dla refleksji nad współczesnością². Poeta nie traci wrażliwości na zachodzące w sztuce najnowszej zjawiska i zajmuje wobec nich określoną postawę. Warto przywołać reprezentatywny fragment wiersza *Nic ładnego* (SP 240), w którym Herbert zabiera głos w sprawie jednej z modnych surrealistycznych technik twórczych.

nic ładnego
deski farba
gwoździe klajster
sznurek papier

pan artysta
świat buduje
nie z atomów
lecz z odpadków

¹ AZH, akc. 17 861; cyt. za: M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 106.

² Problematykę stosunku Herberta do sztuki najnowszej porusza m.in. Maria Berkan-Jabłońska w rozdziale *Tygiel sztuki nowoczesnej* [w:] *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008.

las ardeński
z parasola
morze jońskie
z atramentu

Świat zbudowany z odpadków jest dla Herberta nieprzyjazny w tej samej mierze, co ten doskonały, zbudowany przez Boga, o którym mowa w wierszu *W pracowni* (SP 241). W żadnym z nich nie można zamieszkać ani się zadomowić. Poeta *expressis verbis* w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM 460) przyznaje, że jego wyobraźnia nie lubi takich „sztuczek” i nierealistyczne zestawienia stosowane nagminnie w nowoczesnej sztuce pozostają dla niego niekomunikatywne:

Pan Cogito nigdy nie ufiał
sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp
grał mu fałszywe koncerty

Kolaż – o czym była mowa przy okazji omawiania Różewiczowskich strategii artystycznych – z dziecinnej zabawy stał się w XX wieku niezaprzeczalną i powszechną formą sztuki. Artyści posługujący się tą metodą, zwolnieni z dbałości o organiczną jedność swych wytworów, nie przedstawiają już przedmiotów, lecz uznają je za zespoły czystych znaków odsyłających do rzeczywistości i włączają w obręb dzieła. Malarze wprowadzający na swoje płótna piasek, kawałki materiału, pudełka od zapalek czy inne przedmioty wyrwane z ich naturalnego kontekstu czynili je swoistymi „cytatami z rzeczywistości”. Zdezintegrowana materia piktorialna wzbogacana przez twórców egzogenicznymi względem niej elementami, odsyłała do równie zdezorganizowanej i chaotycznej rzeczywistości³. Malarze przestali być odtwórcami, nie są już nawet twórcami świata obrazowego. Wobec rozpadu wspólnego – w pewnych podstawowych zakresach – wszystkim, rudymenarnego doświadczenia bycia w świecie, sztuka nie tworzy żadnego konsensusu gustów, odczuwania czy doświadczenia rzeczywistości, lecz podejmuje się jedynie przywołania niektórych jej elementów i pozostawia je na pastwę interpretacji... (*Nic ładnego*, SP 240).

³ Za ilustrację tego zjawiska posłużyć może proza poetycka Herberta pt. *Gwóźdź w niebie* (SP, 71).

byle tylko
z mądrą miną
byle tylko
pewną ręką –

a już świat –

na szpilkach traw
haczyki kwiatów
obłoki z drutu
ciągnie wiatr

Jak zauważa Justyna Ryczek, zmienia się radykalnie rola twórcy: „nie trzeba być autorem-wykonawcą, a jedynie autorem-myslicielem, który dokonuje gestu wyboru”⁴. Cóż innego zrobił Andy Warhol z puszką zupy *Campbell*? Oprócz gestu artystycznego wyboru, zmieniającego kontekst rzeczywistości, w której dany przedmiot się znajduje, sztuka nowoczesna posiada jeszcze jedną istotną dominantę – interpretację. Nie chodzi bynajmniej o uchwycenie i rozgraniczenie głównych oraz marginalnych elementów dzieła, lecz o jego ukonstytuowanie się i usensowienie. Człowiek przenoszący w magazynie sklepu puszki zupy *Campbell* przemieszcza jedynie materialne przedmioty, lecz Warhol, formułując za pomocą identycznego przedmiotu swą artystyczną wypowiedź i osadzając ją w kontekście sztuki, tworzy dzieło. Danto przyznaje wprost, że to interpretacje konstytuują dzieła sztuki, dla których „*esse* jest *interpretari*”⁵. Bowiemy „interpretacja, jako procedura przekształcająca, jest czymś w rodzaju chrztu, nie w sensie nadawania imienia, lecz nowej tożsamości...”⁶. Herbert zachwycał się w *Martwej naturze z wędzidłem* siedemnastowiecznym malarstwem flamandzkim, gdyż żaden z obrazów tamtego czasu „nie żyje odbitym blaskiem sekretnych ksiąg i traktatów”, lecz „ma światło własne – jasne i przenikliwe światło oczywistości” (*Martwa natura z wędzidłem*, MNW 99). Nowoczesny twórca musi natomiast za każdym razem budować nową eksplikację świata, który przestał być zrozumiały. Tym samym powstają mętne i niekomunikatywne – zdaniem autora *Dwóch kropki* – interpretacje, a artysta umieszczający w galerii fortepian zwisający z sufitu,

⁴ J. Ryczek, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Kraków 2006, s. 49.

⁵ A.C. Danto, *Interpretacja a identyfikacja* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, dz. cyt., s. 149.

⁶ Tamże.

przedstawia się jako twórca nowej metafizyki. Poeta zajmuje jasne stanowisko wobec takich postaw (*Portret końca wieku*, EB 698):

karzelku naszych czasów gwiazdko zetlałych wieczorów
artysto z kozią stopą który przedrzeźniasz demiurga
jarmarczna apokalipsa o księżę lunatyków
skryj twarz nienawistną

póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia
niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimosa* Mozarta

Zdeprecjonowanej sztuce końca wieku przeciwstawia Herbert utwór Mozarta wykonywany w żałobnej, płaczącej tonacji i *Triumf Baranka Mistycznego* Jana van Eycka z Ołtarza Gandawskiego. A więc istnieje alternatywa, nie jesteśmy zdani wyłącznie na sztukę nowoczesną?⁷

Z równym krytycyzmem odnosi się autor *Labiryntu nad morzem* do zjawisk związanych z kulturą masową, chociaż trzeba przyznać, że rozumie jej społeczne znaczenie. Nie zdziwi nas to zbytnio, kiedy przypomnimy, że główne zadanie kultury upatrywał w budowaniu tablic wartości i ustalaniu ich hierarchii. Oczekiwania poety względem kultury stają w sprzeczności zarówno z możliwościami oferowanymi przez pop kulturę, jak też z jej funkcją. Oddajmy głos Herbertowi:

Istnieje niebezpieczna tendencja, aby „wygrać” kulturę masową przeciwko kulturze *sensu stricto*, wykazując społeczną nicość temu wierszy, poważnego dramatu czy trudnego utworu muzycznego wobec masowego zapotrzebowania na piosenkę, tanią rozrywkę, kicz – co rzekomo uwielbia lud. Antagonizm taki istnieje i istniał zawsze (Seneka przegrywał w walce z popisami gladiatorów), ale doprawdy nie rozumiem, po co mielibyśmy pogłębiać ten antagonizm.

⁷ Zdaje się, że casus Herberta wpisać można w poczynione przez Nicolasa Bourriaud rozpoznanie jednej z możliwych przyczyn niechęci wobec sztuki współczesnej. Autor *Estetyki relacyjnej* pisze: „Część wspólną wszystkich obiektów określanych mianem dzieł sztuki stanowi ich zdolność do wytwarzania sensu ludzkiej egzystencji (wskazywania jej możliwych trajektorii) na tle chaosu, jakim jest rzeczywistość. I właśnie w imię owej definicji sztuka współczesna w całości jest zdeprecjonowana, zwłaszcza przez tych, którzy rozumieją «sens» jako pojęcie uprzednie wobec ludzkiego działania. Stos papierów, ich zdaniem, nie mieści się w kategorii dzieł wybitnych, gdyż traktują «sens» jako z góry ustaloną całość wykraczającą poza wymianę społeczną i wspólne konstruowanie. Świat jest dla nich wyłącznie chaosem, któremu ludzie dają odpór za pomocą słów i form. Pragnęliby sensu już gotowego (i związanej z nim transcendentnej moralności), podstaw legitymizujących ów sens (porządku, który można odkryć) i ustalonych reguł” (N. Bourriaud, dz. cyt., s. 87).

Jestem na tyle dobrym uczniem Stefana Kisielewskiego, aby nie poddawać się złudnym marzeniom o raju estetów i obca mi jest wizja społeczeństwa słuchającego (przymusowo) od rana do nocy Dantego, Beethovena, Norwida. Wiem jednak również, że dążenie do wartości wyższych, także w dziedzinie estetycznej, nie jest artystycznym przywilejem wybranych, ale może być udziałem wielu, pod warunkiem, że zdobędą się oni na wysiłek samodzielności, doskonalenia smaku i umysłu, odrzucenia łatwizny (*Jakość i nijakość w kulturze masowej*, WG 683).

Herbert jest pogodzony z kulturą popularną jako zjawiskiem społecznym, o ile funkcjonuje ona jako komplementarny względem kultury wysokiej fenomen. A w próbach dezawuowania tej ostatniej dostrzega duże zagrożenie.

Warto w wielkim skrócie przedstawić podstawowe zarzuty (podzielone na dwie kategorie – pozaestetyczne oraz estetyczne), jakie poeta wysuwa wobec kultury masowej⁸. Za przedmiot analizy niech posłużą dwa wiersze: *Pan Cogito o magii* oraz *Pan Cogito a pop*. Znamienny jest fakt, że zamieszczone one zostały w tomie, którego genezę łączy się z pobytom Herberta w roku akademickim 1970/1971 w Stanach Zjednoczonych i jego wykładami w California State College.

Pierwszy spośród wzmiankowanych wierszy przynosi oskarżenia z estetyką niezwiązane. Dostrzega poeta silnie negatywny charakter kultury masowej, mający swe umocowanie w fakcie, że jest ona produktem nastawionego na zysk przemysłu, który korzystając z łatwej dostępności swoich wytworów, zasypuje nimi biernych konsumentów (*Pan Cogito o magii*, PC 410).

rosną z tego fortuny
gałęzie przemysłu
gałęzie zbrodni

pracowite stateczki płyną
w podróż po nowe korzenie

inżynierowie wizualnej rozpusty
pracują bez wytchnienia

zziajani alchemicy halucynacji
produkują

⁸ Analizę zarzutów najczęściej kierowanych w stronę kultury masowej przeprowadza Richard Shusterman. Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski [i in.], Wrocław 1998, s. 213–258.

nowe dreszcze
nowe kolory
nowe jęki

Drugi zarzut o społeczno-kulturowym charakterze dotyczy negatywnego wpływu na dzieła kultury wysokiej. Czerpiąc swe pomysły i treści z tej ostatniej, jej popularna odpowiedniczka przyczynia się do dewaluacji motywów kulturowych. Łączy się z tą kwestią również problem reprodukcji dzieł i łatwości w ich powielaniu, na co zwraca uwagę Vattimo:

Masowa reprodukcja sztuki sprawia, że nie tylko dzieła przeszłych epok tracą swą aurę, ów nimb, jaki otaczał je i odgradzał – a wraz z nim estetyczną sferę doświadczenia – od reszty rzeczywistości. Wraz z nią rodzą się formy sztuki, dla których możliwość reprodukcji jest cechą konstytutywną, takie jak kino czy fotografia. Dzieła te nie tylko nie mają swego oryginału, ale przede wszystkim zaczyna się w nich zacierać różnica pomiędzy twórcą a odbiorcą [...] ⁹.

Znany jest negatywny stosunek Herberta do reprodukcji. W kontakcie z dziełem ceniał on przede wszystkim bezpośredniość, możliwość włączenia do procesu percepcji większej ilości zmysłów. Dlatego zapewne, odwiedzając muzea i galerie, robił szkice, które stawały się integralną częścią kontemplacji dzieła. Reprodukcje natomiast:

są najczęściej jak arie operowe nucone przez kogoś o nienajlepszym słuchu. Ale jesteśmy na nie zdani, na te płaskie cienie, z których można zaledwie odczytać schemat kompozycji, rozkład akcentów ¹⁰.

Trzecia grupa zastrzeżeń wobec kultury popularnej koncentruje się wokół jej negatywnego wpływu na swoich odbiorców. Będąc wszechobecna i dostarczając łatwego zadowolenia oraz gratyfikacji, nie wymaga ona od swych konsumentów żadnego wysiłku, przez co destruktywnie działa na ich emocjonalność (*Pan Cogito o magii*, PC 409):

sztuczne raje
sztuczne piekła
sprzedawane są na rogu ulicy

Powstająca w łonie pop kultury „sztuka agresywnej epilepsji” jest również wyniszczająca intelektualnie dla swych odbiorców. Żłudne treści,

jakie im oferuje, sprawiają, że zatracają oni zdolność do stawiania czoła rzeczywistości, a jej granice zaczynają się rozmywać (*Pan Cogito o magii*, PC 409):

katatonicy siódmego dnia
stają na pasach startowych

porwie ich czwarty wymiar
karetka z ochryplą syreną
[...]
Jaś Gołąb śnił
że jest bogiem
a bóg nicością
spływał wolno jak piórko
z wieży Eiffla

Wiersz *Pan Cogito a pop* przynosi natomiast katalog zarzutów o charakterze estetycznym, które Zbigniew Herbert kieruje pod adresem kultury masowej.

Pierwszy z nich oparty jest na założeniu, że sztuka popularna nie jest w stanie dostarczyć prawdziwego doświadczenia estetycznego, tzn. głębokiego i składającego się z omawianych np. podczas Ingardenowskich wykładów faz. Wydaje się to oczywiste, kiedy przypomnimy sobie przeświadczenie poety o tym, że uczestnictwo w kulturze i wszelkie z tego tytułu płynące beneficja wymagają wysiłku i pracy wewnętrznej odbiorcy. Tego warunku kultura masowa – zdaniem Herberta – nie spełnia, wymagając w większości przypadków od swych adresatów jedynie biernego i bezrefleksyjnego wchłaniania oferowanych przez siebie treści. Dlatego też, aby zadowolić jak największe grono konsumentów, dopuszcza ona, by w jej granicach mieściły się jedynie łatwoprzyswajalne treści, a o te nietrudno. Wystarczy (*Pan Cogito a pop*, PC 406):

zastąpić Homera
trzęsieniem ziemi
Horacego
kamienną lawiną

wydobyć z trzewi
to co jest w trzewiach
przerażenie i głód

obnażyć drogi
pokarmu

⁹ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. 46.

¹⁰ AZH, akc. 17 857; cyt. za: M. Smolińska-Byczuk, dz. cyt., s. 76.

obnażyć drogi
oddechu
obnażyć drogi
pożądania

Autor nie bez przyczyny zdecydował się na opisanie w wierszu zjawiska, jakim jest koncert pop. Warto zwrócić uwagę, że Herbert nie używa wobec opisywanego fenomenu słowa „muzyka” – jest ono zarezerwowane dla Mozarta czy Beethovena, brakuje przy nich miejsca dla gwiazdora pop. Poetycki opis koncertu (np. rockowego) wskazuje na jeszcze jeden aspekt kultury masowej – na jej przemijalność i ciągłe przeobrażenia, gdyż cóż mniej trwałego od koncertowej aranżacji poszczególnych utworów wpisanych dodatkowo w konwencję happeningową? Ponadto, co jest zarzutem o większej wadze, wskazana zostaje niedoskonałość form, jakimi sztuka ta operuje. Masowość, efemeryczność oraz nacisk położony na treść przekazu (najlepiej maksymalnie ekspresyjną), jako cechy kultury popularnej, sprawiają, że forma odgrywa w niej rolę podrzędną. Wytwórcy kultury masowej z założenia godzą się na jej niedoskonałość. Herbert widzi to w ten sposób (*Pan Cogito a pop*, PC 407):

kłopot polega na tym
że krzyk wymyka się formie
jest uboższy od głosu
który wznosi się
i opada

krzyk dotyka ciszy
ale przez ochrypnięcie
a nie przez wolę
opisania ciszy

jest jaskrawie ciemny
z niemocy artykulacji

odrzucił łaskę humoru
albowiem nie zna półtonów
[...]
wyraża prawdę uczuć
z rezerwatów przyrody

Sztuka nowoczesna i kultura masowa nie odpowiadają estetycznym preferencjom poety. Szuka on ponadczasowej wartości dzieł i ich związku z historią¹¹, których nie może odnaleźć w nietrwałych i nieodwołują-

¹¹ Zob. 80, nota od autora.

cych się do żadnego ustalonego porządku aksjologicznego wytworach sztuki współczesnej oraz nowoczesnego show biznesu. W konfrontacji z dawnymi dziełami te nowoczesne skazane są zdaniem poety na porażkę. W *Martwej naturze z wędzidłem* przyzna on z goryczą, że „to my jesteśmy ubodzy, bardzo ubodzy. Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykuluje w pustce albo mówi o historii własnej, jałowej duszy” (*Cena sztuki*, MNW 37). W chwilach zwątpienia przyzywa Herbert „Dawnych Mistrzów” (*Dawni Mistrzowie*, ROM 452), których zarówno sobie, jak i innym współczesnym autorom przedstawia jako wzór skromności twórcy, którego doskonale dzieła nie wymagały skomplikowanych interpretacji ani kampanii reklamowych, lecz przyciągały i urzekały niezwykłym blaskiem swej oczywistości.

„Wobec arcydzieła...”¹² – sytuacja estetyczna według Herberta

Kluczowym momentem w większości estetyk filozoficznych, a w szczególności estetyki fenomenologicznej, jest przeżycie estetyczne. Dla estetyków takich jak Roman Ingarden i Maria Gołaszewska przedmiot estetyki wyznacza idea „sytuacji estetycznej”, w której dochodzi do spotkania podmiotu (percypującego/kreującego) z dziełem sztuki, czego następstwem jest zespół emocjonalno-poznawczych procesów prowadzących do konkretyzacji dzieła w postaci przedmiotu estetycznego¹³. Dopiero ukonkretyzowanie się przedmiotu estetycznego pozwala na uchwycenie w nim, w trakcie procesu kontemplacji, wartości estetycznie walentnych. Tak opisuje ten proces Władysław Stróżewski:

doświadczenie przedmiotu estetycznego (a przez niego także dzieła sztuki) dokonuje się w ramach przeżycia estetycznego. Nie jest ono biernym odniesieniem się do przedmiotu: składają się na nie akty poznawcze – od percepcji zmysłowej

¹² „Fakt, że wobec arcydzieła czułem się zawsze niepewnie, uważałem za rzecz naturalną. Jest dobrym prawem arcydzieła, że burzą naszą zarożumiałą pewnością i że kwestionują naszą ważność. Zabierały one część mojej rzeczywistości, nakazywały milczenie, zaprzestanie myślenia krzątania wokół spraw nieważnych i głupich” (*Duszyżka*, LNM 90).

¹³ Por. R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, dz. cyt., s. 173–175.

poczynając, procesy konstytucji (wszak w ramach przeżycia estetycznego dokonuje się aktualizacja przedmiotu estetycznego) i przeżycia emocjonalne¹⁴.

Aby naświetlić nieco mechanizm konstytuowania się dzieła sztuki jako przedmiotu estetycznego, należy przedstawić krótko przebieg przeżycia estetycznego¹⁵.

Dzieło sztuki (będziemy mówić o dziele malarskim) w estetyce Ingardenowskiej ma charakter intencjonalny. Co to oznacza? Otóż spacerując po jakiegokolwiek galerii i zatrzymując się przed jednym z wiszących tam obrazów, mamy do czynienia z ustrukturyzowanymi jakościami fizycznymi przedmiotu (np. zestrojami barwnymi na kawałku płótna), które w tajemniczy sposób (zazwyczaj zgodny z intencją twórcy) zatrzymują naszą uwagę. Jest to moment, w którym malowidło, stanowiące „podstawę bytową” obrazu, zaczyna na skutek swych jakości jawić się nam już nie czysto fizycznie – wywołuje w perceptorze „emocję wstępną”. „Jakość ta – jak relacjonuje Bogdan Ogrodnik – pobudza, zadziwia, wzrusza odbiorcę, tak że nie może wobec niej zachować się obojętnie. [...] Towarzyszy temu znaczne zawężenie pola świadomości, koncentracja na aktualnym przeżywaniu i w konsekwencji «oderwanie się» od normalnego przebiegu przeżywania dokonywanego w postawie neutralnej”¹⁶. W tej fazie przeżycia estetycznego mamy już do czynienia z przedmiotem intencjonalnym, którego bytowa niesamodzielność musi zostać uzupełniona w akcie percepcji. Bytowa heteronomiczność przedmiotu intencjonalnego wynika z istnienia w jego zawartości „miejsc niedookreślenia” (Ingarden). Jest to moment, w którym dzieło wymaga od odbiorcy przyjęcia postawy estetycznej oraz pełnej aktywności w uzupełnianiu owych „miejsc” i dostrzeganiu wartości artystycznych. Wówczas dopiero dzieło / przedmiot intencjonalny konkretyzuje się dzięki aktom świadomości perceptora w postaci przedmiotu estetycznego. Począwszy od tej fazy przeżycia estetycznego możliwe jest wydzielenie w przedmiocie estetycznym, na drodze jego kontemplacji, wartości estetycznych i ewentualnie nadestetycznych.

¹⁴ W. Stróżewski, *Estetyka fenomenologiczna* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000, s. 26.

¹⁵ Tematykę tę omawia obszerniej Roman Ingarden w x i XI rozdz. swoich *Wykładów i dyskusji z estetyki*.

¹⁶ B. Ogrodnik, *Ingarden*, Warszawa 2000, s. 110.

Mając za sobą krótkie wprowadzenie do interesującego nas zagadnienia, spróbujmy zaobserwować sposób, w jaki urzeczywistnia się ono w praktyce. Przedstawiciele nastawionych perceptualnie estetyk pouczają nas bowiem, że punktem wyjścia powinno być zawsze doświadczenie. Bliskie Herbertowi byłoby zapewne rozumienie empiryczności w wydaniu Marii Gołaszewskiej, która widzi w niej „odwołanie się do bezpośrednich doświadczeń, jako realizację hasła «powrotu do rzeczy», do tego, by bezpośrednio z nimi obcować, by doznawać od nich tego, co mogą nam dać, a więc czegoś nowego, czego sami nie mogliśmy wykoncypować”¹⁷. Przywołajmy wiersz *Mona Liza* (SP 253–255), aby dostrzec w nim zapis nieudanego, niepełnego przeżycia estetycznego:

przez siedem gór granicznych
kolczaste druty rzek
i rozstrzelane lasy
i powieszzone mosty
szedłem –
[...]
– do ciebie
Jeruzalem w ramach

stoję
w gęstej pokrzywie
wycieczki
na brzegu purpurowego sznura
i oczu

no i jestem
widzisz jestem

nie miałem nadziei
ale jestem

pracowicie uśmiechnięta
smolista niema i wypukła

jakby z soczewek zbudowana
na tle wklęsłego krajobrazu

między czarnymi jej plecami
które są jakby księżyc w chmurze

¹⁷ M. Gołaszewska, *Estetyka o orientacji empirycznej* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, dz. cyt., s. 315.

a pierwszym drzewem okolicy
 jest wielka próżnia piany świata

no i jestem
 czasem było
 czasem wydawało się
 nie warto wspominać

tyka jej regularny uśmiech
 głowa wahadło nieruchome

oczy jej marzą nieskończoność
 ale w spojrzaniach śpią ślimaki

no i jestem
 mieli przyjść wszyscy
 jestem sam

kiedy już
 nie mógł głową ruszać
 powiedział
 jak to się skończy
 pojedę do Paryża

między drugim a trzecim palcem
 prawej ręki
 przerwa
 wkładam w tę bruzdę
 puste łuski losów

no i jestem
 to ja jestem
 wparty w posadzkę
 żywymi piętami

tłusta i niezbyt ładna Włoszka
 na suche skały włos rozpuszcza

od mięsa życia odrąbana
 porwana z domu i historii

o przeraźliwych uszach z wosku
 szarfą żywicy uduszona

jej puste ciała woluminy
 są osadzone na diamentach

między czarnymi jej plecami
 a pierwszym drzewem mego życia

miecz leży
 wytopiona przepaść

Konieczne będzie jeszcze zarysowanie drugiego (po teoretycznym) kontekstu – tym razem biograficznego. Paul Valéry w eseju *Problem muzeów* tak charakteryzuje przestrzeń, w której zazwyczaj obcujemy ze sztuką:

Nasze skarby przytłaczają nas i ogłuszają. Konieczność zebrania ich w jednym miejscu pogłębia zdumienie i smutek. Jakkolwiek przestronny jest pałac, jakkolwiek przystosowany i uporządkowany, czujemy się zgubieni i strapieni w tych galeriach, sami przeciwko takiej ilości sztuki. Rezultat tysiąca godzin, które tylu mistrzów zużyło na rysowanie i malowanie, działa w kilku chwilach na nasze zmysły i umysł, a przecież każda z tych godzin dźwiga lata poszukiwań, doświadczeń, uwagi, geniuszu!... Nieodwracalnie musimy ulec. Cóż tedy robić? Stajemy się powierzchowni¹⁸.

Herbert nie poddaje się powierzchowności. Pilny uczeń Elzenberga¹⁹ wie doskonale, na czym polega kontemplacja dzieła sztuki oraz to, że stanowi ona warunek *sine qua non* pełnego przeżycia estetycznego. Dał temu wyraz w cytowanej już rozmowie z Renatą Górczyńską: „Kontemplować to znaczy rozważać, chłonąć oczami, doznawać jakichś dziwnych przeżyć, że jest coś poza mną. To zdziwienie filozoficzne, że coś jest, tak jak ja jestem” (*Sztuka empatii*, wyw 178). Znajdujemy w twórczości autora *Pana Cogito* doskonałe opisy przeżyć estetycznych. W relacji z pierwszej wizyty w *National Gallery* w Londynie, gdy poeta zetknął się z obrazami Piera della Francesca, czytamy: „trudno określić ten rodzaj estetycznego porażenia. Obraz przykuwa do jednego, jedyne miejsce, nie można od niego odejść ani przybliżyć się jak do obrazów współczesnych, żeby powąchać farbę i podpatrzeć fakturę” (*Piero della Francesca*, BO 217)²⁰. Podobne przeżycie towarzyszyło poecie, podczas kontemplacji *Martwej natury z wędzidłem* Torrentiusa, gdy obudzona została nagle „ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie” (*Martwa natura z wędzidłem*, MNW 75). Dlaczego podobne uczucia i przeżycia nie pojawiły się podczas spotkania z *Giocondą*, czyżby nie było to arcydzieło?

¹⁸ P. Valéry, *Problem muzeów* [w:] tenże, *Rzeczy przemilczane (z pism o sztuce)*, przeł. J. Guze, Warszawa 1974, s. 148.

¹⁹ Elzenberg definiował kontemplację jako „pewien rodzaj przedłużonego oglądania, taki mianowicie, przy którym w przedmiot oglądany nie wnikamy już dalej poznawczo, ale utrzymujemy w polu świadomości jego elementy i cechy poznane już uprzednio” (H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, dz. cyt., s. 16).

²⁰ Chodzi o obraz *Narodzenie* Piera della Francesca.

Dla pana Franciszka del Giocondo Leonardo namalował portret pani Lizy, jego żony, i choć spędził przy tej pracy cztery lata, obraz pozostał niewykończony. [...] Ktokolwiek chce widzieć, jak sztuka zdolna jest naśladować naturę, tutaj dojrzy to bez trudności. Albowiem najmniejsze szczegóły oddane są z możliwą delikatnością. Oczy mają blask i wilgotność żywych. Wokół oczu dają się zauważyć czerwono-niebieskie żyłki i brwi, jakie tylko z największą lekkością można wykonać. Widać rzęsy wyrastające z powiek, rzadkie i wygięte, które nie mogą być namalowane naturalniej. Nos ze wszystkimi pięknymi swymi cieniami, różowymi i miękkimi, wydaje się być żywy. Usta w kątach i w zaokrągleniu, tam gdzie czerwień warg łączy się z kolorem twarzy, zdają się być prawdziwe, jak ciało i krew. Kto dobrze przypatrzy się wgłębieniu szyi, zobaczy uderzenie pulsu. [...] W czasie gdy pozowała, zawsze ktoś grał i śpiewał; sprowadzał [Leonardo – K.H.] nawet różnych trefnisiów, aby ją rozśmieszali. Szukał, jak odsunąć melancholię, którą tak często w portretach okazuje malarstwo. Tymczasem w portrecie Leonarda znalazł się tak czarujący uśmiech, że wydaje się być bardziej niebiański niż ludzki²¹.

Tak opisał interesujący nas obraz, starszy od Leonarda o trzy generacje, Vasari. Dla niego *Gioconda* nie jest, jak dla Herberta, „tłustą i niezbyt ładną Włoszką”. W czym tkwi dysonans? Pamiętajmy że Vasari był malarzem oraz historiografem, a co za tym idzie, wobec dzieła zachował postawę raczej teoretyczną i badawczą. Różnica między postawą badawczą a estetyczną, o której pisał między innymi Władysław Tatar-kiewicz w *Skupieniu i marzeniu*²², jest jednym z kluczy dla zrozumienia postawione go wyżej pytania.

Zamiast entuzjastycznej reakcji: „Wysoko w górze on! Wewnętrzny okrzyk w tonacji jasnej i prawie tryumfalnej. Droga była długa i zawila, a szansa znikoma, że dotrę do celu” (*Akropol*, LNM 129), jaka towarzyszyła ujrzeniu Akropolu, w wierszu spotykamy suche: „no i jestem”. Poeta nie może przejść przez wszystkie fazy przeżycia estetycznego, być może dlatego słowa: „no i jestem” powtarzają się trzykrotnie, niczym pełne wyrzutu i rozpaczliwe wołanie o chwilę olśnienia. Przywołane: „gęsta pokrzywa wycieczki” oraz sznur, stanowiący nieprzekraczalną barierę między dziełem a obserwatorem, utrudniają na pewno swobodną percepcję, ale nie są jedynymi ani nawet głównymi przyczynami estetycznej porażki. Herbert nie neguje w wierszu wartości dzieła – *Mona Liza*

²¹ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 311.

²² Zob. W. Tatar-kiewicz, *Skupienie i marzenie* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. A. Kuczyńska, Kraków 2004, s. 172–173.

wciąż pozostaje dla niego „Jeruzalem w ramach”. Trafnie zauważa Jan Błoński, że

nigdzie nie zostaje powiedziane, że obraz nie jest arcydziełem. Przeciwnie: stanowi doskonały artystyczny przedmiot, owoc najwyższej intelektualnej spekulacji. Bełkotliwa mowa przybysza zdradza zresztą, że czuje się głęboko wzruszony, że pragnąłby nawiązać z Moną Lizą intymny kontakt, godzien wieloletniego oczekiwania. Jest jednak najwyraźniej przestraszony obcością arcydzieła, zupełnie nie przystającego do jego osobistych doświadczeń²³.

I tu dotykamy istotnej kwestii. Percepcja dzieła odbywa się zawsze w określonym momencie czasowym – o ile samo przeżycie estetyczne zawiesza porządek temporalny, to wcześniej, zanim do niego dojdzie, dzieło sztuki postrzegane jest w określonym kontekście. To podstawowe w hermeneutycznej estetyce pojęcie sprawia, że – jak mówi Gadamer – „Panteon sztuki nie jest bezczasową obecnością”²⁴. Trudno winić bohatera wiersza za to, że trwając w estetycznej postawie, w skupieniu, nie potrafił sprostać marzeniu podsycanemu przez legendę dzieła. „Zawinił – przyznaje z całą stanowczością Edward Balcerzan – czas spóźniony o wojnę, czas wstrzymywanych nadziei na spotkanie z Luwrem, nadziei pokolenia Herberta”²⁵. I tu ujawnia się cały tragizm opisanej sytuacji. Poeta – o czym napisał w jednym z esejów – uważał, że skoro udało mu się przeżyć wojnę, to został wybrany i wyborowi temu musi sprostać, to znaczy odebrać mu przypadkowość oraz nadać sens. Sposób na to był tylko jeden:

Wyobrazić sobie, że jestem delegatem, czy posłem tych wszystkich, którym się nie udało, i jak przystało na delegata czy posła, zapomnieć o sobie, wysilić całą moją wrażliwość i zdolność rozumienia, aby Akropol, katedry, Mona Liza powtórzyły się we mnie na miarę oczywiście mego ograniczonego umysłu i serca, i żebym to, co z nich pojąłem, potrafił przekazać innym (*Duszczyka*, LNM 90).

Wiersz stanowi więc – przy założeniu, że jego bohater jest *porte-parole* autora – zapis osobistej klęski, nie tylko w wymiarze estetycznym, lecz

²³ J. Błoński, dz. cyt., s. 60.

²⁴ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, dz. cyt., s. 152.

²⁵ E. Balcerzan, *Poeta wobec ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert) [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 237.

również etycznym; niewywiązania się z danego sobie wobec swego pokolenia przyrzeczenia.

Ciekawą koncepcję interpretacyjną przedstawia w swym szkicu Witold Sadowski²⁶. Dostrzega on bowiem w wierszu strukturę quasi-dialogową, na którą wskazuje wersyfikacja utworu. Kompozycja ulega wtedy podziałowi na dwie części, z których w pierwszej (bliżej lewego marginesu) występuje podmiot pierwszoosobowy, zaznaczający swą obecność w tekście, w drugiej natomiast (bliżej prawego marginesu) pojawia się narracja trzecioosobowa i tematyka z podmiotowej zmienia się w przedmiotową. Obserwacja taka pozwala wysunąć autorowi wniosek, że to Mona Liza poprzez swój wygląd przemawia do bohatera wiersza.

Dramatyczne zakończenie utworu wskazuje na jeszcze jeden formalny rys, odsyłający do tematyki estetycznej. Dzieło malarskie, zanim zostanie poddane konkretyzacji w przeżyciu estetycznym, wykazuje się schematyzmem. Oznacza to, że ukazane na nim przedmioty są jednostronne, ich „tylna strona» i «wnętrze» mogą być jedynie domniemane – nigdy dane”, na co zwraca uwagę Bogdan Ogrodnik²⁷. Tym samym znajdująca się między czarnymi plecami Mony Lizy a pierwszym „drzewem życia” bohatera przepaść nie pozostawia złudzeń – doświadczenie estetyczne jest niekompletne.

Funkcje sztuki i powołanie twórcy

Sztuka uczy dostrzegać więcej. Każe się dziwić, przygotowuje tysiące niespodzianek i zdumień. Odkrywa nam, że codzienność, z którą oswoiliśmy się, jest daleko bogatsza, niż przypuszczamy²⁸.

Z. Herbert, *O czym będziemy rozmawiali: o sztuce*

Herbert jest poetą dobrze zdomowionym w świecie sztuki. Tym samym doskonale zna tę przestrzeń kultury, którą wybrał jako przedmiot

²⁶ W. Sadowski, *Herbert a Leonardo, Ghirlandaio, Kandinski (o wersyfikacji graficznej)* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 35–51.

²⁷ B. Ogrodnik, dz. cyt., s. 104–105.

²⁸ *O czym będziemy rozmawiali: o sztuce*, wG 333.

swjej twórczej eksploracji. Nie jest to jedynie emocjonalny stosunek do poszczególnych arcydzieł i ubrany w liryczną formę zapis estetycznych doświadczeń. Miażdżąca część eseistycznej twórczości poety poświęcona jest właśnie tematyce sztuki, której znajomość – jak dowodzą historycy tej dyscypliny – przekraczała u Herberta ramy literackiej erudycji²⁹. Nie można również zapominać o działalności publicystycznej autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* z lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych, w której około stu artykułów i felietonów poświęconych zostało omawianej przez nas tematyce³⁰. W tekstach lirycznych Herberta wspomniane w tytule kwestie pojawiają się wielokrotnie, nierzadko jako samodzielne tematy poetyckie. Warto poświęcić im chwilę uwagi i odpowiedzieć na pytanie, jak przebiega i ku czemu zmierza Herbertowskie myślenie o sztuce. O tym, że będzie to często podróż na przekór panującym modom i trendom przekonuje nas już na początku proza poetycka *W drodze do Delf* (HPG 202):

Było to w drodze do Delf. Właśnie mijałem czerwoną skałę, kiedy z przeciwnej strony pojawił się Apollo. Szedł szybko nie zwracając na nic uwagi. Kiedy zbliżył się, zauważyłem, że bawi się głową Meduzy skurczoną i wyschniętą od starości. Szeptał coś pod nosem. Jeśli dobrze usłyszałem, powtarzał: „Sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo”.

Przedstawiona sytuacja wydaje się intrygująca. Apollo – spokojny, mądry bóg miary, władający królestwem snu, pozoru, formy oraz porządku, dokonuje nagle zwrotu – opuszcza „swoje” miasto i podąża w nieznaną³¹. W Delfach, a więc w swoim królestwie, Apollo był przewodnikiem Muz, opiekunem sztuk i patronem poetów, teraz, gdy z każdym krokiem oddala się od „rodzinnego” miasta, zdegradowany zostaje do roli zwykłego sztukmistrza, który przekracza klasyczną zasadę *decorum*. Czyż sytuacja współczesnej sztuki nie jest zadziwiająco podobna? Zauważmy, że poeta

²⁹ Zob. M. Smolińska-Byczuk, dz. cyt. Autorka – historyk sztuki – na podstawie analizy tekstów eseistycznych oraz kwerendy przeprowadzonej w archiwum poety wskazuje na rozległe, oparte na specjalistycznej – w dużej części obcojęzycznej – literaturze studia Herberta nad siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim.

³⁰ Herbert publikował wówczas w takich periodykach jak: „Dziś i Jutro”, „Tygodnik Powszechny”, „Słowo Powszechne”, „Przegląd Powszechny”, „Więź”, „Panorama Północy” czy wreszcie „Twórczość”.

³¹ Zob. J. Brzozowski, *Antyk Herberta* [w:] *Poznanwanie Herberta 11*, oprac. A. Franaszek, Kraków 2000, s. 251.

nie podąża za mitycznym bogiem „o nerwach z tworzyw sztucznych”. Bohaterowie przywołanej prozy mijają się wzajemnie, to poeta kieruje się w stronę Delf. Ale czy dotrze do królestwa Apollina, a jeśli nawet, to jak będzie ono wyglądać pozbawione władcy?

W klasycznej sztuce nie ma miejsca dla brata Artemidy bawiącego się głową Meduzy. Natomiast w sztuce współczesnej nie ma już nigdy niekwestionowanego miejsca dla Apollina, który (*Do Apollina*, s. 20)

Cały szedł w szumie szat kamiennych
laurowy rzucał cień i blask

oddychał lekko jak posągi
a szedł jak kwiat

we własną zasluchany pieśń
lirę podnosił na wysokość milczenia

O takim bogu sztuki uczył się Herbert jeszcze podczas lekcji łaciny we lwowskim gimnazjum. Doświadczenie wojenne sprawiło jednak, że w wydanym w 1956 roku wierszu ukazany został nie Apollo Belwederski, lecz jedynie „pęknięta szyja” i „pusty cokół”. Nie ma już powrotu do młodzieńczej, bezgranicznej fascynacji – Apollo przybrał „twarz poległego Persa”, a próba założenia współcześnie klasycznej maski skończyć się musi niepowodzeniem, gdyż wystawać zza niej będzie „drewniane ucho zatkałe watą i nudziarstwami Cyncerona” (*Klasyk*, HP 205). Sztuka według poety nie może zostać zwolniona z obowiązku zaświadczenia o cierpieniu tych, którzy sami już dać świadectwa nie są w stanie. Nie może ona również być wyzuta ze współczucia. Takie przeświadczenie sprawia, że Herbert, mimo dostrzeżenia niepodważalnej wartości antyku, postanawia podążać w poszukiwaniu własnej formuły klasyczności. Można więc przypuszczać, że wspomniana na początku droga nie zaprowadzi poety bezpośrednio do Delf.

Warto więc zadać pytanie o to, które spośród klasycznych wyznaczników zjawiska i funkcji sztuki odnaleźć możemy w poetyckiej twórczości Zbigniewa Herberta. Poeta stanowczo opowiada się za etycznymi powinnościami sztuki, a przeciw jej autotelizmowi. Krytycznie wyraża się o tych kierunkach w literaturze, które podporządkowane są jedynie wymogom formalnym:

Smutną schedę po anarchii symbolistów odziedziczyli dadaści, obecnie lettryści, którzy rozbiwszy sens słów układają dziwne arabeski już tylko dla gabinetu literackich osobliwości (*Od słowa ciemnego chroń nas...*, WG 371).

Z podobnym krytycyzmem wyraża się Herbert o sztuce epatującej anestetyczną ekspresją, która służy jedynie emocjonalnemu ekshibicjonizmowi autora. W *Barbarzyńcy w ogrodzie*, pisząc o malarstwie Piera della Francesca, z aprobatą powtarza pogląd Albertiego z jego *Traktatu o malarstwie*, w którym twierdzi on, że „emocja ma wyzwalać się z dzieła nie przy pomocy grymasów, ale ruchu ciała, czyli form” (*Piero della Francesca*, BO 234). O tym też mówi wiersz *Dlaczego klasycy*, w którym zawarta jest admiracja antycznej *arete*, nakładającej na obywateli Hellady bezwzględność wierność wobec obowiązku. Przeciwwstawiona zostaje ona powodowanym niskimi pobudkami, pragmatycznym postawom współczesnych, po czym następuje przeniesienie całej sytuacji z planu etycznego na estetyczny. Sztuka taniej psychologii, szukająca wytłumaczenia dla swej niedoskonałości w epatowaniu płytkimi emocjami, porównana zostaje do przegranych generałów ostatnich wojen, którzy „skomlą na kolanach przed potomnością”. Wiersz kończy ponura puenta (*Dlaczego klasycy*, N 360):

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety

Herbert zgodziłby się zapewne z twierdzeniem Wolfganga Welscha, że jednym z powodów, dla których współczesna sztuka traci uznanie kulturowe jest jej zautonomizowanie, a autonomia owa ma swe korzenie w autoteliczności, wyzwalającej sztukę od powinności moralnych³². Autor *Jaskini filozofów* nie zwalnia jej jednak z obowiązków względem odbiorców. Tak więc sztuka, jak przeczytać możemy w *Zwierciadle wędrującym po gościńcu* (R 614–615):

³² Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, dz. cyt., s. 4.

zмага się także z historią
ze zmiennym powodzeniem

stara się ją oswoić
nadać ludzki sens
[...]

sztuka stara się uszlachetnić
podnieść na wyższy poziom
wysławiać odtańczyć zagadać

zetlą materię ludzką
zrudziałe cierpienie

Głos poety współbrzmi w tej kwestii z głosem amerykańskiego filozofa Johna Deweya, dla którego dysonans między sferą praktyki a estetyki był historyczną katastrofą. Jedną z niezaprzeczalnych wartości klasycyzmu upatruje on w tym, że sztuki w antycznym świecie „były częścią rzeczywistego życia zorganizowanej społeczności”, tak że „koncepcja «sztuki dla sztuki» nie byłaby w ogóle zrozumiana”³³. Sztuka więc pozostaje w służbie wartości i jest to dla niej kryterium normatywne.

Warunki, na których Herbert akceptuje tradycję mimetyczności, są nieco bardziej złożone. Wydawałoby się, że skoro poeta krytycznie odnosi się do autoteliczności w sztuce, to powinien jasno opowiedzieć się po stronie jej naśladowczej bądź społecznej roli. Tak się jednak nie dzieje; zgoda Herberta na sztukę mimetyczną jest zgodą warunkową, dostrzegającą wszelkie ograniczenia teorii. Jeden spośród wierszy zamieszczonych w tomie *Hermes, pies i gwiazda* poświęcony jest zagadnieniu realizmu – swoście rozumianej, dziewiętnastowiecznej realizacji antycznej *mimesis*. Zanim przejdziemy do tekstu wiersza, przytoczmy fragment krótkiego sprawozdania poety z otwartej w warszawskiej *Zachęcie* w 1962 roku *Wystawy prac 25 malarzy realistów*:

[...] realisci bowiem sądzą, że istnieje wąski, ograniczony teren rzeczywistości podległy artystycznej penetracji. Nie chcą przyjąć bardziej skomplikowanej wiedzy o świecie współczesnym, dlatego poruszają się w ciasnych, wyeksploatowanych już układach (*25 malarzy realistów*, WG 330).

Herbert doskonale dostrzega ograniczenia realistycznej sztuki i przestrzega, że sama mimetyczność to za mało. Z podobnych przesłanek

³³ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, dz. cyt., s. 10–11.

wychodzi jeden z teoretyków dwudziestowiecznego realizmu – György Lukács. Jak zobaczymy jednak, myśl jego podąży w innym kierunku niż refleksja poety.

W latach trzydziestych ubiegłego stulecia węgierski myśliciel, uwiezdziony filozofią Marksa, zauważa postępującą alienację człowieka w nowoczesnym społeczeństwie oraz dezintegrację wewnętrznie podzielonego świata, która przekłada się m.in. na powstawanie fragmentarycznych form w sztuce³⁴. Piętnuje równocześnie Lukács dziewiętnastowieczną teorię odbicia, zarówno w jej mechaniczystyczno-materialistycznym, jak i idealistycznym wydaniu, twierdząc, że skupiając się jedynie na naśladowaniu natury, izoluje ona przedstawiane fakty od społecznego kontekstu³⁵. Antidotum na taki stan rzeczy stanowić ma stworzona przez niego teoria „nowego” realizmu.

O ile sztuka burżuazyjna [...] za podstawę kreowania świata przedstawionego swoich dzieł przyjmuje mechanistyczną teorię odbicia, o tyle realizm bazuje na dialektycznym sposobie odzwierciedlania rzeczywistości. [...] dialektyczna teoria odbicia nie zatrzymuje się tylko na poziomie sfery rzeczywistości bezpośrednio obserwowalnej, lecz stara się także zbadać jej istotę. W tym celu równouprawnionym składnikiem poznania jest także w określony sposób pojęta subiektywność. [...] W sztuce oznacza to postulat ujmowania głównych problemów epoki – jej palących i sprzecznych zagadnień – a nie tylko spraw poszczególnych, jak to miało miejsce u naturalistów³⁶.

Jak widać, Lukácsowi chodzi o sztukę zaangażowaną, włączającą się aktywnie w walkę klasową i opowiadającą się za jedną z walczących stron. Przedstawmy teraz pogląd Herberta.

W *Trzech studiach na temat realizmu* poeta piętnuje teorię realizmu, obnażając niedoskonałości jej kolejnych wcieleń. Na początku z pewnym pobłażaniem, przedstawieni zostają malarze sentymentalisci, „którzy malują małe lusterka jezior / obłoki i łabędzie sceny przy strumieniu”. Poeta konkluduje (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG 106):

³⁴ Pamiętać należy – na co, przywołując sąd Aliny Brodzkiej, zwraca uwagę Jasiński – że „forma» w ówczesnym języku filozoficznym Lukácsa posiada określone znaczenie. Jest to beczasowa struktura, wewnętrznie spójna i sensowna, wyrażająca określony stosunek człowieka do wartości absolutnych, transcendentnych i uniwersalnych” (B. Jasiński, dz. cyt., s. 96–98).

³⁵ Tamże, s. 106–108.

³⁶ Tamże, s. 154.

nie krzyczymy na nich że świat ich bez burzy
 zwiędnie jak kwiat zerwany o zachodzie słońca
 ich mała krągła ciepła rzeczywistość
 jak policzek pasterza kiedy gra na flecie
 oni myśleli że znajdziemy szczęście
 w zacisznym sercu krajobrazu z tęczą

Następnie przychodzi czas na prezentację szkoły naturalistycznej, której przedstawiciele zdaniem Herberta okaleczają rzeczywistość, sprowadzając ją wyłącznie do mrocznych stron ludzkiego życia: „[...] zaglądają w serce jak w mieszek srebrników / i tylko widzą ślepcę który liczy perły”. Świat zdaniem poety jest zbyt piękny i bogaty, aby sztuka mogła eksplorować go w tak jednostronny, niesprawiedliwy sposób. W końcu zaprezentowana zostaje trzecia realistyczna szkoła, do której zaliczeni zostają (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG 107):

autorzy płócien podzielonych na prawą stronę i lewą stronę
 którzy znają tylko dwa kolory
 kolor tak i kolor nie
 wynalazcy prostych symbolów

 otwartych dłoni i zaciśniętych pięści
 śpiewu i płaczu
 ptaków i pocisków
 uśmiechów i szczyrzenia zębów

Często odczytuje się ten fragment jako trop odsyłający do sztuki malarzującej bądź do późnośredniowiecznych i renesansowych tryptyków przedstawiających Sąd Ostateczny. Można jednak przyjąć, że poeta nie cofa się w tak odległą przeszłość i nie burzy chronologicznego układu przedstawienia rodzącego się z lektury dwóch poprzednich części wiersza. Owi autorzy, którzy w swych dziełach przedstawiają dwuwymiarowy nie tylko dosłownie, lecz również pod względem doboru obowiązujących w nim wartości świat, mogą zapewne być utożsamieni z artystami, którzy pozwolili się uwieść socrealistycznej sztuce. W obrazach i rzeźbach tamtego czasu nie brakowało „otwartych dłoni i zaciśniętych pięści / śpiewu i płaczu / ptaków i pocisków / uśmiechów i szczyrzenia zębów”. Tym bardziej że część spośród tworzących wówczas malarzy traktowała socrealizm jako epizod w swej artystycznej karierze, który, jak po latach twierdzili, był konieczny, aby państwo zapewniło im warunki do tworzenia innych, subtelniejszych i bliższych ich artystycznym zamiłowaniom dzieł. Z ich

perspektywy była to swoista danina złożona władzy po to, by w przyszłości mogli używać „[...] subtelnego koloru «może» / i «pod pewnym warunkiem» o perłowym połysku”. Herbert widzi rzecz inaczej. Doskonale zna on ówczesną rzeczywistość i wie, że zaangażowana politycznie sztuka wymagała nie tylko od artysty, ale również od odbiorcy opowiedzenia się po jednej z dwóch przeciwstawianych sobie stron, co w wierszu przyjmuje poetycką postać (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG 107–108):

i na pustą scenę
 pod oślepiające światło
 rzucamy ciebie
 z okrzykiem: wybieraj póki czas
 wybieraj na co czekasz
 wybieraj

I aby ci pomóc nieznacznie popychamy języczek wagi

Maria Gołaszewska w swej *Estetyce współczesności* zamieszcza zwięzłą i trafną charakterystykę sztuki socrealistycznej:

Geneza artystyczna socrealizmu tkwi w mimetyzmie XIX wieku oraz romantycznej retoryce perswazji, przy użyciu przemawiających do wyobraźni i uczuć zwrotów, hasel, wskazań.

Każda sztuka pełni funkcję polityczną i ma ją pełnić świadomie, zaś gdy uchyla się od tej funkcji, popada w złudzenie apolityczności, które ją degraduje z punktu widzenia wartości naczelných.

Ideowość zapewnia sztuce właściwe miejsce w świecie człowieka [...].

Tendencyjność jest jednym z warunków koniecznych, by sztuka była potrzebna społeczeństwu, służyła mu; artysta powinien jednoznacznie opowiedzieć się, po czyjej stronie stoi w walce społecznej³⁷.

Takie pojmowanie sztuki niesie z sobą określone konsekwencje, m.in.: monizm estetyczny, zakładający, że tylko jeden kierunek artystyczny jest w stanie wygenerować wielką i prawdziwą sztukę; uniwersalizm estetyczny, głoszący, że każde dzieło winno być dla każdego łatwe i zrozumiałe w recepcji; panrealizm estetyczny, sprowadzający się do wszechobecnej dominacji technik realistycznych w sztuce; oraz funkcjonalizm estetyczny, który podporządkowywał sztukę racjom społeczno-politycznym³⁸. Absurdalność takiego podejścia ukazuje

37 M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, dz. cyt., s. 200.

38 Zob. tamże, s. 201.

Herbert w wierszu *Ornamentatorzy*. Utrzymana w ironicznym tonie krytyka twórców uprawiających ideologicznie zaangażowaną sztukę przynosi jeszcze jeden znaczący argument. Poeta ironicznie przyznaje (*Ornamentatorzy*, HPG 149):

oni mają rację nie jest sprawą sztuki
prawdy szukać to są rzeczy nauki
sztukatorzy czuwają nad ciepłem serca

Zdaniem autora *Martwej natury z wędzidłem* podstawową funkcją pojmowanej esencjalistycznie sztuki, jest jej służba wobec obiektywnych wartości; prawdy i dobra (uobecnianie których łączy się niejednokrotnie z ludzkim cierpieniem i dramatem), a nie podporządkowywanie się jakiegokolwiek ideologii³⁹. Przy tym zdaje sobie Herbert sprawę z faktu, że jest wielu ludzi, którzy w sztuce szukają zaspokajającego apetyt zmysłów, wiernie wykonanego ekwiwalentu postrzeganej przez nich rzeczywistości.

Dla człowieka posiadającego takie gusta, sztuka ma przedstawiać to, co ładne, łagodne, miękkie. Ale wielu najwybitniejszym artystom wszystkich epok taka rola odbiorcy świata wydawała się mało ambitna. Nie chcieli być ornamentatorami, twórcami łagodnych harmonii, ale pragnęli przedstawić dramat człowieka, wydrzeć światu nową prawdę widzenia, poszerzyć granicę jego doznań.

Dla tych, którzy kontentują się dziełami lekkostrawnymi, usypiającymi, na zawsze obojętne pozostaną ogromne obszary artystyczne doświadczeń człowieka (*Trudne pojęcie piękna*, WG 335).

Jak widzimy, sztuka oprócz służby wartościom ma jeszcze jedno istotne zadanie. Winna ona, według poety, „poszerzać granicę doznań” człowieka, a więc – innymi słowy – uwrażliwiać go na bogactwo świata. Tu pojawia się jednak pewien problem, otóż *mimesis* w tym kontekście staje się już nie tylko kryterium oceny estetycznej, opartej na stopniu wierności odtworzenia przedmiotu w sztuce, lecz niesie ze sobą określone konsekwencje włączające dzieło w inny – niż przedstawiany w nim świat – porządek ontologiczny. Rüdiger Bubner tak o tym pisze:

³⁹ Podobnego zdania był Henryk Elzenberg: „Ani szkoły filozoficzne, ani stronnictwa, ani społeczeństwo, ani kościoły nie mają prawa żądać od sztuki, by służyła im i ich celom. Życzyć sobie, zachęcać, nakłaniać – wszystko to są rzeczy godziwe, ale żądać – wmawiać artyście, że zachodzi tu jakaś jego powinność – to co innego, i to jest zdrożne” (H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, dz. cyt., s. 92).

Chodzi raczej o rangę bytu, który w ten sposób odnosi się do bytu poprzedzającego, że ów byt poprzedzający może obywać się bez tego drugiego, ale ten drugi bez tego pierwszego obyć się nie może⁴⁰.

Herbert podnosi to zagadnienie w dwóch tekstach: *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody* (PC 397) oraz w *Przypowieści* (HPG 101). W pierwszym z nich podmiot, stając wobec „niezmordowanej oracji światów”, uświadamia sobie powtarzającą się już od czasów Homera prawdę:

gardło słabsze od źródła
nie przekrzyczę piasku
nie zwiążę śliną metafory
oka z gwiazdą
i z uchem przy kamieniu
z ziarnistego milczenia
nie wyprowadzę ciszy

To światu, z całą jego obfitością, a także i niedoskonałością, przyznać należy pierwszeństwo. Jego realność można łatwo zweryfikować za pomocą zmysłów – ontologicznie mocniej osadzony w rzeczywistości będzie kamień niż najcudowniejsze arcydzieło malarskie. Nawet najdoskonalszy poeta „nie potrafił obudzić topolowej driady / czytać pismo chmur” (*Do Ryszarda Krynickiego – list*, ROM 464). Czyżby Herbert deprecjonował w ten sposób rolę artysty? Cóż począć ma świadomy swych ograniczeń? Odpowiedź przynosi drugi spośród wymienionych wierszy, gdzie naśladowujący nieudolnie głosy ptaków i sen kamieni poeta pozostawiony zostaje z wiarą – Herbert zdaje się ją jeszcze utwierdzać – w głęboki sens swej działalności, w której mimetyczne oddawanie rzeczywistości jest tylko drogą do odkrycia, zgłębienia i ukazania innym „tajemnicy istnienia”⁴¹.

Powołanie i działalność artysty sięgają zdaniem Herberta o wiele dalej, niż by się mogło zdawać, gdyby wyznaczane były jedynie za pomocą wąskich kryteriów teorii *mimesis*. Napisze poeta w jednym z artykułów:

⁴⁰ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. 144.

⁴¹ Warto w tym miejscu wspomnieć myśl Heideggera pochodzącą z *Dróg lasu*, zgodnie z którą dzieło, będąc miejscem odkładania się prawdy, umożliwia nam dostęp do bycia bytu, a więc do rdzenia rzeczywistości. Zob. C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 71–72.

A więc jeśli nie kopiowanie rzeczywistości – to co? Odpowiadamy – tworzenie rzeczywistości. To nie jest przesada, obraz każdego malarza godnego tego imienia jest bowiem próbą stworzenia świata (*Malarstwo jest rzeczą umysłu*, WG 344).

Tym samym, gdy chodzi o działalność artystyczną, *facere* ustępuje miejsca czasownikowi *creare*. Artysta, tworząc, każdorazowo staje w obliczu „nie gotowego świata” i dlatego przyznaje mu poeta miano „małego stwórcy”⁴². On również, jak możemy przeczytać w wierszu *W pracowni*, jest władny poprawiać zastany świat i czynić go bardziej ludzkim, co w języku Herberta oznacza również – niedoskonałym.

Rezultat...

Zadaniem dzisiejszego pola sztuki jest przekroczenie ponowoczesności i próba stworzenia nowej formy nowoczesności. [...] Już dawno temu zostawiliśmy za sobą nowoczesny, mający obsesję na punkcie historii świat i linearną wizję czasu wyznaczoną przez ideę postępu. Po tym marszu naprzód horyzontem ponowoczesności stało się to, co źródłowe. [...] Alternowoczesność jest nowoczesnością labiryntową, nielinearną, niejednorodną i zakłada z góry, że będzie czasoprzestrzenną tułaczką¹.

N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*

Rozpoczynając zawarte w tej pracy dociekania poświęcone obecności oraz znaczeniu elementów składających się na dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza, powtórzyliśmy za Heideggerem tezę o „początku” jako specyficznym rezultacie, zdeteminowanym poprzez myślenie w kategoriach niedoścignionej całości i pełni. Każdorazowe postawienie kwestii „początku”, który niczym Leibniziańska monada deponuje w sobie zakodowaną własną prehistorię oraz – w określonych ramach – wyznacza kierunek i drogę dalszego rozwoju, łącząc się z zagadnieniem otrzymanego rezultatu, nie pozwala poprzestać na poczynionych ustaleniach. Oba wspomniane momenty, co również podkreśla autor *Przewyciężenia metafizyki*, wzajemnie zamieniają się miejscami, umożliwiając dalszy ruch humanistycznej myśli. Wobec tego, mając również na względzie szczególny charakter dyskursu estetycznego, poczynione w toku pracy analizy uznać należy za „rysowanie mapy” – by użyć terminu Stefana Morawskiego – przedstawiającej problematykę przenikania się wspomnianego dyskursu z twórczością poetycką. Mapa, niezależnie od skali, ma za zadanie odwzorować charakterystyczne, chroniące korzystającą z niej osobę przed zabłądzeniem elementy nieznannej topografii, które dla dalszej wędrówki służyć mogą za punkty odniesienia.

⁴² Zob. *Kłopoty małego stwórcy* (sś, 56).

¹ N. Bourriaud, dz. cyt., s. 30–31.

Istotnym celem (poza wykazaniem przydatności narzędzi estetyki filozoficznej do analizy zmiennej kondycji otaczającej rzeczywistości), z którego realizacji należy zdać sprawę, była rekonstrukcja wsparta na obecnym w dziełach poetyckich szkielecie estetycznego dyskursu oraz deskrypcja postaw pojawiających się w świetle fenomenu ponowoczesnych przemian. Wydaje się, że dogodny punkt wyjścia do krótkiego przypomnienia postaw obu twórców, zarysowujących się w trakcie wcześniejszych wywodów, stanowić mogą dwa symboliczne obrazy-metafory, do których uciekali się bądź w swej twórczości, bądź w rozmowach na jej temat interesujący nas autorzy. Ich semantyczna złożoność polega na tym, że zawierają w sobie zarówno komponent biograficzny, element zmagania z czasem i historią, jak również ślady obranej wobec nich strategii zachowań. Należy odnotować, że oba obrazy przedstawiają innego nieco rodzaju aktywność podmiotu skonfrontowanego z czasem i przeciwnościami rodzącymi się w określonej rzeczywistości.

Różewicz w poemacie *Złowiony* kreśli taką oto wizję zanurzonego w rzeczywistości i dążącego do zniesienia stawianego mu oporu podmiotu. W zdającym sprawę z pragnienia powrotu do przeszłości monologu wyznaje on:

Mam zupełną swobodę ruchów, więc płynę spokojnie, upływam razem z czasem, przepływam spokojnie, szarpanie byłoby pozbawione sensu (*Złowiony*, z, PIII 7). [...] Czułem lekkość i swobodę. Zdaje mi się, że zacząłem nawet igrać. Igrać z niczym. Ale płynąłem jednak do czegoś, co było. Żyłka była coraz cieńsza i luźniejsza, nic mnie nie ciągnęło wstecz to znaczy w to, co się nazywało przyszłością. Za mną zostawało coraz więcej przeszłości. Wracałem do źródła (*Złowiony*, z, PIII 10). [...] Byłem zdziwiony gdy okazało się że płynę zanikającym słabnącym strumieniem do źródła, które nie istnieje. [...] Teraz okazało się nagle — trzeba to słowo oświetlić ze wszystkich stron. — Nagle okazało się, że źródłem jestem ja (*Złowiony*, z, PIII 10–11). [...] Chciałem zatrzymać się na teraźniejszości tak aby za sobą mieć drogę przebytą a przed sobą drogę którą muszę przebyć. Ale w każdej chwili moja wysepka odpływała spod moich stóp i na jej miejsce pojawiała się nowa (*Złowiony*, z, PIII 12). [...] Kto jest zbyt żywy ten rzuca się, płynie bardzo szybko do brzegu, odbiera sobie życie. Trzeba więc wyrzekać się życia, gwałtownych ruchów. Udawać bezruch. Nie przejawiać woli życia. Wtedy naprężona struna zacznie opadać, wtedy jej siła nie natrafi na naszą siłę. Nie natrafi na nasz opór. I może dojść do tego, że nie będziemy ciągnięci i wyciągani, wyrzucani na brzeg. [...] Ciągle próbowałem płynąć w przeciwnym niż trzeba kierunku. Płynąłem więc w nurcie życia ale pod prąd. Wracałem w dzieciństwo sielskie anielskie, mijając po drodze młodość chmurną i pękniętą (*Złowiony*, z, PIII 18). [...] Teraz znów lekkie szarpnięcie

przypomniało mi, że płynę do przeszłości, że płynę w przeszłość, czyli w nic. Tam w miejscu gdzie były narodziny jest nic. Trzeba było zawrócić. Biłem nawet rękami, żeby przyspieszyć ruch do przodu. To było jedyne życie ruch do przodu. W przyszłość. W nic. Ale oddychałem głębiej. Czułem, że sznur, żyłka, która była naprężona, opada luźno. To ja przyspieszałem. W ten sposób nie byłem ciągnięty, nie byłem zmuszany. Płynąłem szybciej niż było trzeba. Usta moje przestały krwawić (*Złowiony*, z, PIII 27).

A teraz fragment wypowiedzi Herberta:

Nie straciłem nigdy natury wędrownika, a wędruje się do źródeł. Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie. I czy się dopłynie, czy nie dopłynie, kształci to, wyrabia mięśnie.

A źródła to są początki, początki kultury europejskiej, zabity naród Etrusków i te wszystkie historie. Znajduję tam więcej materiałów do studiów, które godzą mnie trochę z losem dalszym, losem mojej ojczyzny. Katastrofy historyczne jak gdyby pomagały mi przeżyć moje osobiste katastrofy (*Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie*, wyw 86).

Oba opisane przypadki, w których rwący nurt wody odpowiada prądowi porywającej wszystko współczesności, stanowią interesujące studium refleksji nad próbą fenomenologicznego ujęcia możliwych zachowań zanurzonego w czasie podmiotu. I chociaż w obu fragmentach mamy do czynienia z podobną, aktywną postawą² oraz świadomymi działaniami („płynięcie pod prąd”), mającymi na celu zwrócenie się ku przeszłości i tym samym stawienie czoła umykającej teraźniejszości, to nie sposób pominąć istotnej różnicy.

W zaprezentowanych fragmentach uderza odmienne rozumienie kategorii źródłowości, która wyznacza wyraźnie horyzont przedstawionych działań.

Za paradygmatyczną dla ponowoczesności uznać można – kreśloną przez autora *Płaskorzeźby* – sytuację zagubienia zdanego na siebie podmiotu, czyli zniesienia wszelkich zewnętrznych punktów odniesienia, pomagających wyznaczyć oraz ocenić kierunek postępowania, przy jednoczesnej możliwości odnalezienia oparcia w pamięci biograficznej. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w powstałym niemal równolegle poemacie *Spadanie*. Oba utwory dopełniają się o tyle, że – parafrazując

² Inną kwestią pozostaje problem granic i ewentualnej pozorności podejmowanych działań, który pojawić się może w przypadku uwidocznionej w Różewiczowskim tekście sytuacji „bycia złowionym”.

podtytuł poematu – w *Spadaniu* refleksji poddano „elementy wertykalne”, natomiast w *Złowionym* – „elementy horyzontalne w życiu człowieka współczesnego”. Mówiąc inaczej, Różewicz diagnozuje zanikanie płaszczyzny konsensusu dotyczącego intersubiektywności doświadczenia. Powtórzyć więc można za Adornem: „szpik doświadczenia wysechł: nie ma żadnego takiego doświadczenia, które, nawet jeśli nie jest bezpośrednio związane z komercją, nie byłoby nadwątlone”³. Przy tym – co należy wyraźnie podkreślić – charakterystyczny dla prezentowanej, dającej się odczytać z poezji wrocławskiego poety postawy staje się element gry, czy – używając celniejszego określenia samego autora – „igrania” ze współczesnością i jej mętnym nurtem. Nie bez powodu w poświęconym angielskiemu malarzowi poemacie, za autorem serii portretów papieża Innocentego X powtarza Różewicz: „a my gramy / sztuka współczesna stała się grą” (*Francis Bacon czyli...*, ZF, P111 337). Bez wątplenia stwierdzenie to ekstrapolowane być może również na inne dziedziny współczesnego życia, gdzie na wielu różnych poziomach toczą się liczne gry ról i konwencji społecznych, gry wartościami rynkowymi czy gry w przestrzeni informacji oraz teorii.

Nie brakuje postmodernizujących odczytań twórczości autora *Przyrostu naturalnego*. Dla celów egzemplarycznych wystarczy poprzestać na dwóch, dokonanych przez Ryszarda Nycza i Andrzeja Skrendę. Krakowski badacz podzielił twórczość Różewicza na trzy okresy: moralistyczny, postmodernistyczny i ten, który rozpatrywać można w kontekście egzystencjalistycznym. Nurt postmodernistyczny rozpoczyna się od *Poematu otwartego* i stopniowo (od początków lat siedemdziesiątych) zaczyna przenikać się z nurtem egzystencjalistycznym, dla którego – jak twierdzi Nycz – zasadniczy staje się problem rozumienia jego granic i „bezwładności własnej mowy”⁴. Wówczas też Różewicz zaczyna mówić o „koncepcji wiersza jako śladu i o odciskaniu świata, o tym, że w wierszu ma pozostać odcisk świata”⁵. Powstaje on przy tym w obliczu złożonej relacji pomiędzy „traumą, czy engramem, odcisniętym w pamięci a tym odciskiem rzeczywistości, którym ma być tekst, znak”⁶. Właśnie

3 T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 59.

4 Głos Ryszarda Nycza w dyskusji *Różewicz – jakim go widzę?* [w:] *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4–6.11.1991*, red. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993, s. 173–174.

5 Tamże, 174.

6 Tamże.

okresowi „postmodernistycznemu” przypisuje autor *Syła współczesnych* charakterystyczne przejście, na mocy którego „poetykę jednoznaczności” zastąpiła „poetyka wszystko jedności» artykułująca głos anonima”⁷. Był to zdaniem Nycza „drugi oddech”, jaki poetyka Różewicza odzyskała

pod hasłami, jakbyśmy dziś powiedzieli, ostentacyjnie postmodernistycznymi, wobec nieobecności transcendencji, historyczność wypadło uznać za jedyny wymiar ludzkiego bytowania, a jego artykulację za wyczerpującą realne zadania pozbawionej już wszelkich tajemnic poezji (a także sztuki i literatury w ogólności)⁸.

Po nim jednak pojawiły się liczne symptomy wskazujące na to, „że poetyka ta powróciła w pewnym sensie do punktu wyjścia”⁹, a więc do modernistycznych korzeni z typowymi dla nich tematami dzieła nieukończonego czy negatywnej epifanii. Jak stwierdza wspomniany badacz, był to powrót pozorny, u którego genezy legł „postmodernistyczny duch perwersyjnej przekory”¹⁰. Strategię tę określić można mianem celebrowania „tajemniczego okaleczenia, z którym nie można się pogodzić i które niczym piętno czy nie zablizniająca się rana nieprzerwanie wymusza na sobie uwagę, pozostawia długotrwałe skutki – paradoksalnie świadcząc w ten sposób o uporczywości istnienia tego, co już nie istnieje”¹¹. Tu właśnie najsilniej objawia się w Różewiczowskiej liryce „śladowość”, którą żywi się Heideggerowsko-Vattimowskie *Verwindung*. Jest to wreszcie – używając określenia samego poety – „igranie z niczym”, które nadaje postmodernistyczny szlif poetyckiej frazie. Powrót do przeszłości, reaktywowanie drogi pamięci, po to, aby przekonać się, że „źródło wyschło”.

Z kolei Andrzej Skrendo *expressis verbis* pisze o Różewiczowskiej „grze z postmodernizmem”, którą podejmuje on szczególnie wyraźnie w utworach z lat dziewięćdziesiątych. Jest to zarówno gra „o”, jak i gra „przeciw” postmodernizmowi. Jej przebiegiem rządzić ma wspomniana już „zasada nierozstrzygalności”¹², mediująca pomiędzy „odruchem

7 R. Nycz, „Tajemnica okaleczonej poezji”. *Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Zobaczyć poetę...*, dz. cyt., s. 103.

8 Tamże, s. 105.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 107.

11 Tamże.

12 A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, dz. cyt., s. 312–314.

negatywnym” (służącym zaakcentowaniu wielkości straty po dawnej całości i harmonii) oraz afirmatywnym (wyrażającym się w ułudzie odzyskanej wiary i spełnionej tęsknoty)¹³. Odnieść do niej można również opisanie (pozornych) zwrotów, zmian tempa, kierunku oraz szarpnięć, których doświadcza podmiot poematu *Złowiony*. Skrendo twierdzi, że poprzez taką właśnie, prowadzoną z postmoderną grą „Różewicz próbuje zasugerować, iż postmodernizm wyprzedził, porzucił i teraz czeka na niego w trudnym do określenia punkcie, do jakiego postmodernizm wciąż jeszcze zmierza”¹⁴. Mamy więc do czynienia z nieustannym meandrowaniem zasadniczego nurtu tej twórczości, który nie sprzyja jednoznacznym identyfikacjom. I już sama decyzja o obraniu takiej – opartej na przeciwieństwach – strategii nosi znamię wyboru w duchu postmodernistycznym.

W przypadku Herberta rzecz wygląda zgoła inaczej. Jego wypowiedź, o czym świadczyć może użycie wielkiego kwantyfikatora, ma mieć jednoznaczny charakter – wyznaczony kierunek pozostaje niezmienny, a cel-źródło zostaje jasno określony i usytuowany w zobiektywizowanej, intersubiektywnie dostępnej przestrzeni właściwej dla interpretacji historycznych przekazów danej wspólnoty kulturowej. Herbert niestrudzenie, wbrew późnonowoczesnym i postmodernistycznym tendencjom, pragnie dla swej twórczości „patosu obiektywności”, by zaświadczać o jego nieustającej aktualności, odbudowywać niegdyś oczywiste i niewzruszone, a dziś zapomniane bądź ośmieszane punkty odniesienia dla ludzkiego działania. Taki sens mają jego poszukiwania „urojonej formuły klasycyzmu poezji” oraz „słowa mocnego”¹⁵, które prowadzi również w ponadczasowej przestrzeni wielkiej sztuki. Patos

¹³ Tamże, s. 315.

¹⁴ Tamże, 323. Potwierdzeniem tej sugestii może być wypowiedź poety, który na uwagę Mieczysława Orskiego, że po ukazaniu się tomu *zawsze fragment, recycling* krytyka zaczęła dostrzegać w nim postmodernistę, powiedział: „Ja takim postmodernistą byłem już czterdzieści lat temu i wcześniej. Można to znaleźć jeszcze w *Niepokoju*, przed pół wiekiem” (*O modzie na Norwida i innych modach*, ws 313).

¹⁵ Napisze o tym Herbert w jednym z listów do Jerzego Zawieyskiego: „Szukam teraz jakiejś własnej, urojonej formuły klasycyzmu poezji, która miałaby jakieś szanse przetrwania [...]. Chciałbym doszukać słowa mocnego, którym można odbudować szczerzy patos. Jest w nas małoduszna obawa przed patosem i przed jakąś najwyższą profetyczną kreacją poezji. Chciałbym, aby słowo było statecznym, równoważnym elementem...” (ZHZ, 41).

ów, który – jak pisze Adorno – „[...] w sztuce bez idealistycznej stęchlizny może zwać się powagą”¹⁶, służyć ma jednej zasadniczej funkcji „uprzytamniającej kontyngentnemu indywiduum coś, co jest czymś więcej i czymś innym niż ono samo w swej historycznie koniecznej niewystarczalności”¹⁷. W ten sposób dokonuje się postulowane przez Herberta rozszerzenie pola działania poety i oddziaływania poezji: z współczesności do całej, wspartej na określonym systemie wartości, rzeczywistości¹⁸.

Zarysowane postawy mają swe umocowanie w przyjętych przez obu poetów założeniach aksjologicznych¹⁹, które z kolei motywowane są zarówno pewnymi wspólnymi przeżyciami pokoleniowymi, jak również poszczególnymi doświadczeniami biograficznymi. Można jednak, bez względu na pojawiające się różnice, z odpowiedzialnością stwierdzić, co podkreślać miał wyeksponowany motyw płynięcia pod prąd, że obaj poeci mają wyraźną świadomość głębokich przemian, jakie za ich życia dotknęły cały model egzystencjalno-cywilizacyjny współczesnego człowieka. Obaj więc (czego doskonałą ilustracją mogą być np. wiersze *W świetle lamp filujących* (ZF, PIII 359) oraz *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (EO)) są na swój sposób melancholikami, dla których obraz utraconej przeszłości wyznacza możliwość recepcji terażniejszości. Zarówno dla Różewicza, jak i dla Herberta utraconym obiektem stał się nie tylko, co oczywiste, obraz dzieciństwa i przedwojennego świata, ale też w znacznej mierze całej nowoczesnej kultury, która została poddana licznym cyklom przetworzeń, by objawić się w ponowoczesnych reinkarnacjach. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że praca żałoby – owo *Verwindung* nowoczesności i jej metafizycznych struktur – u starszego z poetów zyskała pełniejszy wymiar, dopuszczając otwarcie się na

¹⁶ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 72.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. przypis 201.

¹⁹ Joanna Adamowska, dokonawszy wnikliwej – głównie etycznej – analizy twórczości Różewicza i Herberta, pisze w swej książce o „podobnej «wrażliwości aksjologicznej» poetów” (J. Adamowska, dz. cyt., s. 363). Warto odnotować jednak różnicę mogącą zachodzić pomiędzy „wrażliwością aksjologiczną” a „aksjologią właściwą”, której na płaszczyźnie etycznej odpowiadać by mogły (ujawnione podczas metaetycznej analizy) różnice w motywacjach poszczególnych postaw będące przedmiotem zainteresowania etyki opisowej.

„mnogość estetycznie nacechowanych, indywidualnie modelowanych, maksymalnie zróżnicowanych stylów życia”²⁰.

Oczywiście w omawianej kwestii (stosunku Herberta i Różewicza do tak złożonego i opierającego się jednoznacznie zdefiniowaniu zjawiska, jakim jest nowoczesność) trudno o budowanie rozłącznego podziału, gdyż stanowiłby on daleko idące, sztuczne i nieuprawnione w wielu aspektach rozróżnienie. W przypadkach niepozwalających na dychotomiczne ujęcie należy poprzestać na aproksymatywnym charakterze danego podziału. Tak też chciałbym uczynić, biorąc pod uwagę szereg możliwych płaszczyzn, na których może on przebiegać.

I tak, gdy jako kryterium przyjmujemy za Lashem figuralność i dyskursywność, twórczość Różewicza okaże się bliższa tej pierwszej, dzieło Herberta z kolei ciężar będzie ku drugiej. Jeżeli natomiast uwzględnimy uwagi Lyotarda o nowoczesności (nieustannie odkrywającej braki zastanej rzeczywistości, naruszającej dotychczasowe przekonania na jej temat) i wyróżnimy dwie obecne w niej tonacje: melancholijną i eksperymentalną (*novatio*), wówczas poezja autora *Rovigo* kierować się będzie w kierunku melancholii²¹, a twórczość drugiego poety zwracać się będzie bardziej ku odpowiadającemu sztuce awangardowej eksperymentowaniu, które „podkreśla zdolność rozumu do ciągłego wykraczania poza świat zmysłowy i wymyślania nowych reguł”²². Właśnie *novatio* – jak dowodzi Marek Kwiek – kładzie nacisk na „potęgę władzy wyobraźni” i koncentruje się na „niemożliwych – z założenia – do przeprowadzenia staraniach przedstawienia tego, czego przedstawić się nie da”²³.

Można uciec się także do barwnych rozróżnień wprowadzonych przez Rorty’ego i mówić o typie „tęgiego poety / metafizyka” oraz „ironisty” (a właściwie ironistki). Anna Zeidler-Janiszewska tak relacjonuje ich specyfikę: „tęgi poeta”

nastawiony jest na oryginalną kreację i autokreację, motywowaną – w nawiązaniu do Harolda Blooma – „lękami przed wpływem”, przed okazaniem się w oczach

²⁰ A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 26.

²¹ Melancholia ta „koncentruje się na braku, który nie może być niczym wypełniony [...], kładzie nacisk na bezradność władzy przedstawienia nie potrafiącej w adekwatny sposób uobecnić idei rozumu” (G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, dz. cyt., s. 157).

²² Tamże.

²³ M. Kwiek, *Rorty i Lyotard w labiryntach postmoderny*, Poznań 1994, s. 140–141.

przyszłych odbiorców „czyjąś kopią czy repliką”. Nacisk pada bardziej na „samotworzenie” niż na „samozniszczenie” (by przywołać kategorie, którymi operował Schlegel). Poszerzenie własnej jaźni w trybie rozlicznych (czasowo niszczących) metamorfoz, w konfrontacji z innymi „słownikami” zagrażałoby rozbięciem tego, o co poeta stara się najbardziej, a co nadaje mu w efekcie „tajemnicze znamię”. Buduje więc świat w pewnym sensie zamknięty, w którym, mówiąc słowami Bachtina, „wszędzie musi się ukazywać tylko jedna postać – językowe oblicze autora odpowiedzialnego za każde słowo jako swoje własne”²⁴.

Ironistka z kolei

jest – co najważniejsze – antymetafizykiem: świadoma kruchości i przygodności słownika, którym się posługuje, nie traktuje go jako bliższego rzeczywistości niż słowniki inne. [...] uprawia „pisarstwo”, którego żywiołem jest intertekstualność, pozwalająca na eksperymentowanie z własnymi i cudzymi słownikami²⁵.

W kreślonej przez Rorty’ego wizji obie wspomniane postawy charakteryzuje odmienny stosunek względem **słownika finalnego**.

Dla ironistki właściwe jest krytyczne nastawienie do aktualnie wykorzystywanego słownika finalnego, świadomość jego przygodności, niewystarczalności oraz braku jakiegokolwiek metasłownika, pozwalającego uzasadnić wybór danego słownika finalnego wśród wielu dostępnych gier językowych. Tym samym historycyzm i nominalizm są dla tego stanowiska elementami kluczowymi, sprzyjającymi pozytywnemu wartościowaniu pluralizmu oraz różnorodności²⁶. Właściwe jest dla tej postawy swoiste przebolewanie związków z metafizyką²⁷,

²⁴ A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą...*, dz. cyt., s. 30.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996, s. 107–108.

²⁷ Iwona Lorenc w kontekście „zluzowania” przez późną nowoczesność jej związków z metafizyką, podążając za myślą Gianniego Vattima, zauważa, że za pośrednictwem *Verwindung* dokonuje się „taki powrót do przeszłości, który uświadamia nam, iż jest ona historycznie spełniona, że źródło, do którego tęsknimy, nie ma już dla nas takiego znaczenia, jakie sobie założyliśmy, i pozwala nam się uporać z niemożnością dotarcia do tego sensu” (I. Lorenc, *Minima aethetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 35). Wobec tego – kontynuuje badaczka – „sztuka to nie powrót do wyschniętych źródeł jedności człowieka i świata, zastępcza forma utraconej jedności czy łatwe pocieszenie w obliczu zjawisk rozpadu familiarności ludzkiego otoczenia. To raczej bolesne wyrwanie z codziennych, praktycznych, «toksycznych» sposobów rozumienia świata, które dają człowiekowi złudne poczucie

akceptacja (a nawet afirmacja) fragmentaryczności oraz przemijalności doświadczeń oraz samego istnienia.

Metafizyk z kolei przeświadczony jest, że „istnieje jedna, niezmienna rzeczywistość, którą należy odnaleźć poza wielością przemijających zjawisk”²⁸. Przywiązany jest zatem do konkretnego słownika finalnego, który jego zdaniem spełnia kryteria optymalności, adekwatności i ostateczności, służące równocześnie wartościowaniu innych słowników. Jest więc myślącym w kategoriach całości esencjalistą, który opowiada się za mocną ontologią; zwolennikiem platońsko-kantowskiej tradycji filozoficznej poszukującym obiektywnej prawdy.

Oczywiście w tak skonstruowany schemat można wpisać twórczość analizowanych w pracy poetów jedynie z pewnym uproszczeniem, przypisując im zaproponowane przez amerykańskiego filozofa role. O ile jednak pozostać się zechce na gruncie estetyki, która stanowi w niniejszym ujęciu podstawowy horyzont odniesienia dla poezji Herberta i Różewicza, o tyle wskazane wyda się inne jeszcze rozróżnienie. Lyotard uzna je nawet za konieczne „aby mieć pojęcie, o co toczy się gra w modernizmie, a zwłaszcza w awangardowych ruchach plastycznych i muzycznych...”²⁹.

Rozgraniczenie dokonane pomiędzy pięknem i wzniosłością (a w zasadzie jego ponowoczesna reinterpretacja, bo o nią tu chodzi) posiada bogatą prehistorię³⁰, lecz swe triumfy święcić zaczęło wraz z Lyotardowską recepcją poświęconej wzniosłości części *Krytyki władzy sądzienia*³¹ Kanta.

bezpieczeństwa, to wypchnięcie człowieka na skraj zrozumiałości jego własnego świata [...]” (tamże, s. 37).

²⁸ Tamże, s. 109.

²⁹ J.-F. Lyotard, *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, przeł. A. Kluba, „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 131.

³⁰ Wśród najważniejszych nowożytnych kontekstów tego zagadnienia wymienić należy: traktat *O górności* Pseudo-Longinusa (przełożony i rozpowszechniony przez Boileau u schyłku XVII wieku), dokonane przez Johna Baillie’a powiązanie wzniosłości z uczuciem lęku i indywidualną konfrontacją człowieka z siłami natury, Edmunda Burke’a *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna z 1757 roku* i wreszcie Kanta *Analitikę wzniosłości*.

³¹ Zaryzykować można przewrotne nieco stwierdzenie o isticie postmodernistycznym wydzwieku fragmentu Kantowskiego wywodu, w którym podaje on jeden z argumentów przemawiających za różnicą pomiędzy pięknem a wzniosłością. Królewiecki filozof pisze: „Dla piękna w przyrodzie musimy szukać racji poza nami, dla wzniosłości zaś jedynie w nas samych i w sposobie myślenia, który wnosi wznio-

Dla francuskiego filozofa właśnie niedająca się wyrazić w zmysłowych przedstawieniach wzniosłość, a nie (powiązane z sądem smaku określonymi regułami recepcji oraz konsensussem) piękno, stanowi kategorię pozwalającą dokonać opisu postmodernistycznej rzeczywistości ze szczególnym uwzględnieniem roli sztuki. Doskonale zdaje on sobie sprawę z wyjątkowego statusu, jaki pojęciu wzniosłości przypisał Kant³², dla którego kategoria ta ma złożony (nieraz z antynomicznych składników), dynamiczny charakter. Właśnie niewspółmierność pojęcia i rzeczywistości – tak przecież powszechna w nowoczesnej poezji – stanowi o rosnącej w XX wieku nośności kategorii wzniosłości. Czy oznacza to, że – jakby powiedział Lyotard – utraciliśmy tęsknotę za jedną z „wielkich opowieści” estetyki, narracją piękną, która przez wieki legitymizowała estetyczny dyskurs, a dziś stała się jedną z wielu mikronarracji?

Dla autora *Kondycji ponowoczesnej* estetyka wzniosłości jest również jedną z form oporu wobec nowoczesnej racjonalizacji i jej nadmiernej ekspansji, której symbolem może być rozum instrumentalny. Wobec niezgody na dotychczasowe definicje rzeczywistości pełna krytycznej energii sztuka nowoczesna, korzystając z estetyki wzniosłości, próbuje odwoływać się do tego, co nie daje się zobrazować i podejmuje wysiłek wyrażenia niewyraźnego³³. Stara się – jak powie Lyotard – „unaocznic,

słość w wyobrażeniu przyrody” (I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, dz. cyt., s. 134). Rozdzwięk pomiędzy dwoma estetykami Grzegorz Dziamski wyjaśnia następująco: „Estetyka wzniosłości byłaby z kolei przeciwieństwem estetyki piękna. Jeżeli w tej ostatniej pojęcie nie jest w stanie podporządkować sobie w pełni zmysłowej formy przedstawienia, to w przypadku estetyki wzniosłości mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – żadne zmysłowe przedstawienie nie jest zdolne w adekwatny sposób zobrazować idei, która pozostaje ciągle czymś niewyraźnym” (G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, dz. cyt., s. 154).

³² Jak twierdzi Kant, w doświadczeniu wzniosłości „[...] umysł jest przez przedmiot nie tylko pociągany, ale i na przemian także stale odrzucany”, dostarczając podmiotowi „rozkoszy negatywnej” (I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, dz. cyt., s. 132). Jest więc wzniosłość związana nie z formą zmysłową przedmiotu, lecz z jej brakiem – staje się cechą umysłu, a nie przedmiotu. Kiedy wyobraźnia, do której zadań należy ujmowanie (aprehencja) oraz scalanie (komprehencja) danych naocznych, doświadcza niewspółmierności, wynikającej z ograniczoności władzy scalania względem możliwości władzy ujmowania, zainicjowane zostaje doświadczenie wzniosłości. W jego efekcie rozum posiłkuje się przedstawieniem negatywnym, wskazującym na to, czego przedstawić nie można (czyli idee rozumu – np. nieskończoność).

³³ Zob. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, dz. cyt., s. 160.

że istnieje coś, co można pojąć, a czego nie można zobaczyć ani pokazać³⁴. Jest to jedna z głównych stawek, o które toczy się gra awangardy, która dla zrealizowania wspomnianego celu gotowa jest niejednokrotnie w swych „negatywnych przedstawieniach” porzucić figuratywność i reprezentację. Bowiem to „wzniosłość jest być może tym trybem wrażliwości artystycznej, który cechuje nowoczesność”³⁵, nawet jeśli niejednokrotnie – na co wskazywał już Pseudo-Longinus – zaznacza się ona milczeniem. Wymyka się ona rygorowi akademickich wzorców, regulacjom smaku, harmonii form, które są nieodzowne dla estetyki piękna. W swoim dążeniu do wyrażenia nieprzedstawialnego, czegoś niemającego precedensu w świecie zjawiskowym, idzie ona w parze z poszukiwaniami współczesnej sztuki. Dawna sztuka, ufając w istnienie rzeczywistości – co niejednokrotnie podkreśla Welsch – dążyła do jej odtwarzania, upiększania, czy nawet przekraczania. Sztuka nowoczesna odkryła, iż rzeczywistość w dawnym jej rozumieniu nie istnieje, stąd też radykalna konstatacja, że punktem wyjścia musi być ona sama, „musi ona odnosić się do siebie refleksywnie, co znaczy: udawać się na poszukiwanie reguł własnej aktywności”, dla których punktem wyjścia staje się doświadczenie „rozpadu rzeczywistości”³⁶.

W tym właśnie sensie Henryk Markiewicz w laudacji wygłoszonej z okazji otrzymania przez Tadeusza Różewicza doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego stwierdził, że liryka autora *Niepokoju* jest poezją „nie piękna, lecz swoiście rozumianej wzniosłości; szerzej mówiąc, wartości estetycznych ostrych, takich, które drażnią, są bolesne, wywołują wstrząs u odbiorców”³⁷. Można dodać, że wzniosłość ta manifestuje się niejednokrotnie w negatywnych epifaniach, w próbach nazwania nienazywalnego, tak jak ma to miejsce w wierszu *Próbuje* (SK, PI 380), w którym poezja

34 J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 21.

35 J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 177.

36 W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, dz. cyt., s. 437.

37 H. Markiewicz, *Laudacja Tadeusza Różewicza, wygłoszona 9 listopada 2000 r. z okazji otrzymania przez poetę doktoratu honoris causa UJ*, „Dekada Literacka” 2000, nr 12, dostępny w Internecie: <<http://dekadaliteracka.pl/?id=3492>> [dostęp: 15.10.2012].

przypomina
rączkę niemowlęcia
chciałaby uchwycić wszystko

Rączka zanurzona
we wszechświecie
próbuję się zamknąć

Próbuje objąć
owoc
[...]
lecz jest słaba
otwarta
i owoc wypada

Z kolei w poemacie *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia* (ZF, PIII 383) spotykamy ciekawy obraz wzniosłości, którą Kant nazwałby „dynamiczną” i odniósł do „surowej przyrody”:

w roku 1991 przyszła ta chwila
stanąłem oko w oko
z Niagara Falls

zrodziła się we mnie
niedorzeczna myśl:

napiszę krótki wiersz
i w tym
małym wierszu
zamknę Wodospad
jak w butelce
zakorkuję
postawię kropkę

Szeroko rozumiana wzniosłość pełni więc rolę nie tylko kategorii estetycznej, ale też epistemologicznej, a nawet ogólnokulturowej³⁸, dobrze służącej opisaniu rzeczywistości, w której po rozpadzie wielkich narracji podmiot pozbawiony zostaje punktów odniesienia i lawiruje pomiędzy zespołami równoważnych twierdzeń oraz formułowanych przez siebie sądów. Jest ona – jak pisze Jan Paweł Hudzik – „granicznym

38 Zob. J.P. Hudzik, *U podstaw estetyki...*, dz. cyt., s. 207.

przypadkiem przepaści między władzami”³⁹ i „[...] wskazuje na możliwość otwarcia się na powrót przepaści, nad którą pomost obiecywało zarzucić piękno”⁴⁰.

Różewicz zdaje sobie sprawę zarówno z niezwyklej możliwości, jak i ograniczeń poezji. Nie waha się jednak zaryzykować i w duchu awangardowego eksperymentatorstwa niezłomnie dążyć do poszerzenia domeny możliwości kosztem tego, co może je ograniczać⁴¹. Jeśli więc niejednokrotnie w poetyckim geście odwraca się od klasycznych wartości estetycznych, rusza na poszukiwanie „nowego piękna” i „nowych form”, które – w przeciwieństwie do niegdyś wiecznotrwałych wartości – nie zdążyły się jeszcze zdewaluować, to staje w cieniu sztandaru niesionego przez zwolenników postmodernizmu, dla których rządzące się rynkowymi regułami dzieło, staje się – jak twierdzi Morawski – „zbiorem swego rodzaju «tablic z ogłoszeniami», jakie towarzyszą człowiekowi w ikonosferze miejskiej, na autostradach, w przelotnych miejscach posiłków i zakupów”⁴². Gdy jednak domaga się jasnych postaw etycznych, wyraźnego oddzielenia „światła od ciemności”, zmienia obóz, gdyż „[...] postmoderniści chcą być niejednoznaczni, a jeden z ich najcięższych zarzutów kierowanych pod adresem modernizmu odnosi się do tegoż uporczywego dążenia, aby osiągnąć, jeśli to możliwe, jednoznaczność maksymalną i umieć się teoretycznie samookreślić...”⁴³. Między wspomnianymi biegunami toczy się prowadzona przez poetę gra, której strategia wyznaczona zostaje zasadą zrównoważonej nieufności wobec skrajnych postaw

³⁹ Pojawia się w sytuacji – kontynuuje badacz – kiedy „rozum nakazuje [...] wyobraźni, aby przedstawiła mu coś nieprzedstawialnego. Ona zaś nie potrafi tego dokonać i w rezultacie załamuje się” (tamże, s. 217).

⁴⁰ Tamże. Co więcej – przytaczając opinię Adorna i Lyotarda – można powiedzieć, że okazuje się ona „najwłaściwszym pojęciem, które oddaje postmodernistyczną sytuację kultury z jej wszechobecnym upowszechnianiem się kategorii różnicy, świadomością kruchości, chybotliwości, przygodności bytu” (tamże, s. 274).

⁴¹ Postawa taka staje się właściwa dla domeny sztuki i estetyki, gdyż – jak postuluje to Lyotard – władza sądzenia dokonuje zawieszenia zasad ogólnych, aby oddać sprawiedliwość niewspółmiernemu z nimi indywidualnemu przypadkowi; tym samym stawia opór naukowo-technicznej formie racjonalności (zob. tamże, s. 228 i 257).

⁴² S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999, s. 103.

⁴³ Tamże, s. 72.

oraz estetyk, z których mimo wszystko Różewicz decyduje się obficie czerpać w swojej twórczości⁴⁴.

Rekonstruując z kolei elementy estetycznego dyskursu, wyłaniającego się wraz z lekturą wierszy Herberta, udało się wskazać kluczowe kwestie, takie jak obiektywistyczny oraz normatywny charakter rozumienia nauki o pięknie wspieranej zapożyczoną od klasyków nowożytnej estetyki kategorią smaku. Zarysowane paralelizmy z monistyczną i absolutystyczną aksjologią Elzenberga pozwalają na wpisanie estetycznych poglądów Herberta w spokojny, unormowany nurt klasycznego pojmowania piękna, który jednak nie powinien być uznany za formę eskapizmu. Chodzi bowiem o klasycyzm w takim rozumieniu tego słowa, jakie w swej *Historii estetyki* przywołuje Władysław Tatarkiewicz: „klasycznym nazywa się to, co jest najdojrzałszym, najdoskonalszym wyrazem jakiegś kultury, sztuki, kierunku, stylu”⁴⁵, a więc jest godne nie tylko pamięci, ale również i trwania, także w zaktualizowanych formach.

Można postawić tezę, że każda poetycka twórczość przyjmuje rys gry prowadzonej przez twórcę z otaczającą go rzeczywistością. Różewicz i Herbert także, choć każdy z osobna i na swój sposób, taką rozgrywkę prowadzą, przy czym w zasadniczej mierze dotyczy ona współczesności. Bez względu na to, czy określać ją będziemy mianem **nowoczesności zradyzalizowanej** (Giddens), czy też postmodernizmu, towarzyszyć jej będą pewne procesy⁴⁶, których diagnozie, a być może i przeciwdziałaniu,

⁴⁴ Fakt ten odnotował Tomasz Kunz, zauważając dystans Różewicza wobec „utopijnych projektów awangardy” oraz „homogenizujących tendencji kultury masowej”, który jednak nie przeszkadza poecie odwoływać się do obu tych zjawisk (T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza...*, dz. cyt., s. 231).

⁴⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. 1, dz. cyt., s. 52.

⁴⁶ W swej instytucjonalnej analizie nowoczesności Anthony Giddens wymienia: utratę wiary w postęp, rozpuszczenie się narracji historii (w szczególności dekonstrukcję linearnych opowieści pozbawiającą historię teleologicznego sensu) oraz będącą warunkiem procesu wykorzenienia **czasoprzestrzenną dystancjację** (oddzielenie przestrzeni od miejsca, pozwalające na łączenie obecności z nieobecnością, które zastępuje dawne relacje twarzą w twarz). Ponadto charakterystyczna dla nowoczesności refleksyjność, która odnosi się również do samej siebie, podważa naszą dotychczasową pewność zdobywanej wiedzy i sprawia, że „pozostajemy z pytaniami tam, gdzie kiedyś – jak nam się wydawało – leżały odpowiedzi” (s. 35). W obliczu wspomnianych zjawisk brytyjski socjolog pisze o zagrożeniu utratą **bezpieczeństwa ontologicznego** (które „odnosi się do ufności, z jaką większość istot ludzkich traktuje ciągłość własnej tożsamości oraz stałość otaczającego je środowiska społecznego

bez wątpienia estetyczna refleksja o naturze nowoczesności może służyć. Jest ona bowiem – jak chce Heidegger – epoką *światoobrazu*⁴⁷ – obraz stanowi jej konstytutywny element, przez co rzeczywistość zyskuje równie migotliwy, niestały i chwiejny charakter.

Refleksja nad poetycką twórczością Różewicza, poczyniona przy wykorzystaniu narzędzi, jakich użył filozoficzny estetyka, pozwala przyjąć, że poeta zaistniały fakt nie tylko przyjmuje jako dany, ale dostrzega w nim również zadanie, wymagające od tego, który je przyjmuje, w równie mierze refleksyjności, jak i gotowości do eksperymentu. Postawa taka wraz z przeświadczeniem, że ponowoczesny podmiot – jak celnie konstatuje Vattimo – poszukujący we własnym wnętrzu źródłowej pewności, „nie znajdzie bezpieczeństwa kartezjańskiego *cogito*, ale proustowskie zatrzymanie serca, medialne opowieści, mitologie zaświadczone przez psychoanalizę”⁴⁸, uodparnia Różewicza na wpływ **mitu estetyczności**. Doświadczenie estetyczne, jako prototypowe dla różnych *modi* odbioru rzeczywistości, staje się doświadczeniem wyobcowania, radykalnej nowości, którą poddać należy rekonstrukcji i rekontekstualizacji, przy czym z góry wiadomo, że nigdy nie zostaną one ukończone, podtrzymując tym samym stan permanentnej „nieswojności” podmiotu⁴⁹. Wie on doskonale, że „*shock* to wszystko, co w epoce powszechnej komunikacji pozostaje po kreatywności sztuki”⁵⁰.

Herbert obiera inną drogę, na co wskazuje przeprowadzona analiza jego wierszy. Poeta mówi wprost: „Ja jestem za wartościami. One muszą być stałe, nie można powiedzieć: «A, żyjemy w innej epoce, to wszystko się zmieniło». Coś musi być stałego, bo wtedy ruch nie ma sensu.

i materialnego”; mówiąc w skrócie – „przekonanie o wiarygodności osób i rzeczy”) (s. 66) oraz o potrzebie **zakorzenienia na nowo**, czyli transformacji „wykorzenionych stosunków społecznych tak, aby je przymocować (choćby częściowo lub przejściowo) do warunków lokalnego czasu przestrzeni” (s. 57). Zob. A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.

⁴⁷ Zob. M. Heidegger, *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, przeł. K. Michalski [i in.], Warszawa 1977.

⁴⁸ G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006, s. 54.

⁴⁹ Tamże, s. 61.

⁵⁰ Tamże, s. 68.

Można się oddalać, można się przybliżać, ale ja lubię pewne rzeczy stałe” (*Sztuka empatii*, wyw 177). Poszukując w labilnych strukturach rzeczywistości niezmienników pozwalających rościć pretensję do apodyktyczności i obiektywności wypowiedzianych sądów, daje się uwieść sile oddziaływania mitu estetyczności. Stąd też w jego twórczości, spajane nadrzędną wizją aksjologiczną, obecne są nierzadkie odwołania do tradycyjnych, klasycznych ujęć kategorii estetycznych (piękna, smaku, harmonii), których liczne historyczne wcielenia składały się m.in. na estetyczną utopię Schillera czy niekwestionowaną pozycję sztuki w systemie Schellinga. Jak się zdaje, Herbert podejmuje w ten sposób nierówną (w nowoczesnych realiach) walkę

[...] o „ocalenie” istoty sztuki (kreatywności, oryginalności, zachwyty nad formą, harmonią itp.) przed zagrożeniem, które nowe warunki egzystencji społeczeństwa masowego stwarzają nie tylko dla sztuki, lecz również, jak się utrzymuje, dla istoty człowieka⁵¹.

Nie waha się w tym celu powoływać na samorzutność – czy jakby powiedział Kant „samowolną spontaniczność” – władzy sądenia, przekonany jest bowiem, że refleksyjność sądu smaku wynika nie tylko z odniesienia go do przedmiotu, lecz również do stanu podmiotu. A skoro tak, to doświadczenie piękna (Schiller wskazałby na jego wychowawczy potencjał) i pewien konsensus w sprawach smaku, przynajmniej wśród niektórych (u Kanta dotyczył on zgody całej ludzkości) mają charakter wspólnototwórczy⁵². Skąd już tylko krok do tak silnie eksponowanej u Herberta i związanej z estetyką problematyki etycznej. Sądenie, jako kluczowy akt każdej z form rozumu, „jest zawsze ryzykownym skokiem: trzeba przeskoczyć przepaść, aby z ogólności dojść do specyfiki tego,

⁵¹ G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, dz. cyt., s. 67.

⁵² Zdaniem Gianniego Vattima kres tego typu utopijnego myślenia o pięknie i „estetycznej rehabilitacji egzystencji” nastąpił wraz z połączeniem piękna i codzienności, co znalazło swe apogeum w ruchach awangardowych lat sześćdziesiątych XX wieku. Zob. G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, dz. cyt., s. 76–77. Inaczej nieco rzecz widzi, analizujący sztukę krytyczną od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, Nicolas Bourriaud. Francuski badacz twierdzi, że sztuka ta „stanowi rodzaj alternatywnej taśmy montażowej, przy której konstruuje się formy społeczne” (s. 23) i służy „produkcji relacji zewnętrznych w polu sztuki” (s. 56). Zob. N. Bourriaud, dz. cyt.

co jednostkowe”⁵³. Pewne aksjologiczne, estetyczne konstrukty dodają przed takim skokiem pewności, są niczym podana ponad ciemnością ręka⁵⁴, której możemy się chwycić, spadając.

Współcześnie (na skutek fundamentalizacji i uniwersalizacji estetyczności) estetyka – czego dowodzi Wolfgang Iser – stała się „walutą w handlu rzeczywistością”⁵⁵. Sztuka i literatura są jednymi z newralgicznych miejsc, w których ta handlowa wymiana zachodzi. Nie ulega wątpliwości, czego dowieść miały również przeprowadzone w tej pracy dociekania, że poświęcone problematyce estetycznej badania nie tylko generują ruch myśli w obrębie jednej, konkretnej dyscypliny, lecz, co istotniejsze, pozwalają ustalić kurs tej nowoczesnej waluty, mówiąc nam równocześnie niemało o kondycji rzeczywistości, do której się odnosimy.

Bibliografia

Tadeusz Różewicz

Podmiotowa:

Różewicz T., *Utwory zebrane*:

- *Poezja 1*, Wrocław 2005.
- *Poezja 2*, Wrocław 2006.
- *Poezja 3*, Wrocław 2006.
- *Poezja 4*, Wrocław 2006.
- *Proza 1*, Wrocław 2003.
- *Proza 2*, Wrocław 2004.
- *Proza 3*, Wrocław 2005.
- *Nasz Starszy Brat*, oprac. T. Różewicz, Wrocław 2004.

Różewicz T., *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008.

Różewicz T., *Margines, ale...*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2010.

Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.

Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.

Tadeusz Różewicz. Zofia i Jerzy Nowosielscy. Korespondencja, oprac. K. Czerni, Kraków 2009.

Przedmiotowa:

Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.

Burek T., *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość” 1974, nr 7, s. 99–109.

Burkot S., *Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Kraków 2004.

Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

⁵³ J.P. Hudzik, *U podstaw estetyki...*, dz. cyt., s. 295.

⁵⁴ Jak w wierszu Herberta *Do Marka Aurelego* (s. 26).

⁵⁵ W. Iser, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, dz. cyt., s. 84 i 124.

- Dąbrowski M., *Melancholijne dialogi Różewicza*, „Anthropos?” 2008, nr 10/11; dostępny w Internecie: <<http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos6/texty/dabrowski.htm>> [dostęp: 20.07.2012].
- Drewnowski T., *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.
- Drzewucki J., *Coś Tadeusza Różewicza* [w:] *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. M. Kisiel i W. Wójcik, Katowice 1998.
- Filipowicz A., „Francis Bacon czyli” rzecz o polowaniu [w:] *Powracając do Różewicza. Studia i szkice*, red. Z. Majchrowski, M. Żółkoś, Gdańsk 2006.
- Jaworski S., *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Kisiel M., *Dwa krajobrazy tej samej kultury* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Kłak T., *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999.
- Kruszewski W., „Niepokój” Tadeusza Różewicza. Notatki do historii projektu artystycznego [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Kulik-Jęsień A., *Czasoprzestrzeń Różewicza: synteza i rozpad* [w:] *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*, red. M. Kisiel i W. Wójcik, Katowice 2000.
- Kunz T., „Próba nowej całości”. Tadeusza Różewicza poetyka totalna [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.
- Ligęza W., *Niezgoda na frywolność form. Poezja mistrzów w czasach wielkiej zmiany* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Maj K., *Lobotomia sztuki. Estetyzm i kadaweryzm poematu Tadeusza Różewicza „Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystrycznym”* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Majchrowski Z., *Różewicz*, Wrocław 2002.
- Majerski P., *W stanie niepokoju. Tadeusza Różewicza „zawsze fragment, recycling”* [w:] *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*, red. M. Kisiel i W. Wójcik, Katowice 2000.
- Markiewicz H., *Laudacja Tadeusza Różewicza, wygłoszona 9 listopada 2000 r. z okazji otrzymania przez poetę doktoratu honoris causa UJ*, „Dekada Literacka” 2000 nr 12; dostępny w Internecie: <<http://dekadaliteracka.pl/?id=3492>> [dostęp: 15.10.2012].
- Mrugański M., *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Nycz R., „Tajemnica okaleczonej poezji”. Trzy glosy do twórczości Tadeusza Różewicza [w:] *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4–6.11.1991*, red. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993.
- Porębski M., *Rok 2001. Różewicz patrzy na tekst jak na powierzchnię, którą trzeba zagospodarować (rozmowa z Tomaszem Fiałkowskim)* [w:] tenże, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004.
- Potkański J., *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Warszawa, 2004.
- Przybylski R., *Rok 1961, Zagłada Arcadii* [w:] tenże, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
- Przymuszała B., *Tadeusz Różewicz: ciało – czyli poezja* [w:] tenże, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.
- Skrendo A., *Przepisywanie Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- Szczukowski D., *Pomnik jako figura pamięci w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Szczukowski D., *Ciało, płęć, tekst* [w:] tenże, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.
- Tokarz B., *O Tożsamości aksjologicznej w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*, red. M. Kisiel i W. Wójcik, Katowice 2000.
- Tutaj E., „Poezja powlecze się dalej”. W kręgu problemów Różewiczowskich [w:] *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. M. Kisiel i W. Wójcik, Katowice 1998.

- Ubertowska A., *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.
- Witosz M., *Słowo i milczenie w poezji Tadeusza Różewicza końca XX i początku XXI wieku*, Katowice 2007.
- Wójcik T., *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.
- Wójcik T., *Skreślone słowa Tadeusza Różewicza (Archeologia rękopisów)* [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk i B. Karwowska, Warszawa 2008.
- Wyka K., *Arkadia potępiona?* [w:] tenże, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.
- Wyka K., *Podróżnictwo i temat włoski* [w:] tenże, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.
- Wyka K., *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza* [w:] tenże, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.
- Zarębianka Z., *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Zieniewicz A., *Różewicz – cisza wiersza (Zapiski)*, „Poezja” 1982, nr 5–6.

Zbigniew Herbert

Podmiotowa:

- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Herbert Z., *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964.
- Herbert Z., *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
- Herbert Z., *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- Herbert Z., „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
- Herbert Z., *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.

- Herbert nieznan. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.
- Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej (Sygnatury według: *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008).
- Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.
- Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja*, red. P. Kądziała, Warszawa 2002.
- Zbigniew Herbert – Jerzy Turowicz. Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Kraków 2005.
- Zbigniew Herbert – Stanisław Barańczak. Korespondencja (1972–1996)*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2005.
- Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006.
- Herbert i „Kochane Zwierzątka”. Listy Zbigniewa Herberta do Przyjaciół Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*, oprac. M. Czajkowska, Warszawa 2006.
- Zbigniew Herbert. Korespondencja rodzinna*, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Lublin 2008.

Przedmiotowa:

- Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009.
- Baczewski A., „*Studium przedmiotu*” Zbigniewa Herberta [w:] tenże, *Szkice literackie. Asnyk. Konopnicka. Herbert*, Rzeszów 1991.
- Balcerzan E., *Poeta wobec ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)* [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Berkan-Jabłońska M., *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008.
- Błoński J., *Tradycja ironia i głębsze znaczenie* [w:] *Poznanwanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Brzozowski J., *Antyk Herberta* [w:] *Poznanwanie Herberta II*, oprac. A. Franaszek, Kraków 2000.

- Citko H., „*Lecz piekło w tym czasie było jakie?*”, „Rzeczpospolita” 2005, nr 18, dodatek „Plus-Minus” nr 3.
- Czapliński P., *Herbert kontra Herbert* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.
- Dobies C., *Herbert w Toruniu. Przewodnik po latach 1947–1951 dla turystów poezjologicznych*, Toruń 2008.
- Dudek J., *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990.
- Kądziela P., *Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna*, t. 1, Warszawa 2009.
- Kleszcz L., *Nietzsche – Elzenberg – Herbert* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Łukasiewicz J., „*Studium przedmiotu*” [w:] tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.
- Łukasiewicz J., *Herbert*, Wrocław 2002.
- Opacka-Walasek D., *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.
- Opacka-Walasek D., O „nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry”. *Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – Kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.
- Ruszar J.M., *A Herbert pisze wciąż jeszcze...* [w:] *Niepełna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009.
- Ruszar J.M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.
- Rymkiewicz J.M., *Zbigniew Herbert: „Studium Przedmiotu”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1971.
- Sadowski W., *Herbert a Leonardo, Ghirlandaio, Kandinski (o wersyfikacji graficznej)* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002.
- Siedlecka J., *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.
- Sioma R., *Krzeseł i zmięta serweta. Próba interpretacji „Studium przedmiotu” Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2001, Filologia Polska LVI, z. 350.
- Smolińska-Byczuk M., *Życie martwej natury. Malarze holenderscy*

XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

- Stoff A., *Herbert: Jak nas kuszono? Dwie interpretacje*, Toruń 2008.
- Tabor M., „*Za przykładem Waszej wysokości...*” – nowe konteksty „*Studium przedmiotu*” Zbigniewa Herberta [w:] *Wyraz wytłuskany z piersi: szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. B. Gautier, D. Knysz-Tomaszewska, J.M. Ruszar, M. Zieliński, Lublin 2006.
- Tyl M., *Elzenberg i Herbert* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Urbankowski B., *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004.
- Wojtkowska K., *Stolek. Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingar-denem we wczesnej poezji Herberta* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Wyka M., *Pomiędzy intymnością a retorycznością. O poetyckich formach epistolarnych Zbigniewa Herberta* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – Kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.
- Żebrowski R., *Zbigniew Herbert. „Kamień na którym mnie urodzono”*, Warszawa 2011.

Bibliografia filozoficzno-estetyczna:

- A Companion to the Philosophy of Action*, red. T. O'Connor, C. Sandis, Oxford 2010.
- Adorno T.W., *Minima moralia. Refleksje z pobaratanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999.
- Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Aldrich V.C., *Back to aesthetic experience*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1966, t. 24, nr 3.
- Arendt H., *Polityka jako obietnica*, red. J. Kohn, przeł. W. Madej i M. Godyń, Warszawa 2007.
- Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 2007.

- Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, t. II, przeł. K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 1990.
- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, t. II, przeł. K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 1990.
- Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, t. III, przeł. P. Siwek, Warszawa 2003.
- Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski [w:] tenże, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2004.
- Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
- Barthes R., *The Old Thing, Art* [w:] *Post-Pop Art*, red. P. Taylor, New York 1989.
- Baudrillard J., *Poczynając od Andy'ego Warhola* [w:] tenże, *Spisek Sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Baudrillard J., *Złudzenie estetyczne i jego kres* [w:] tenże, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975.
- Benjamin W., *Tezy historyzoficzne*, przeł. J. Sikorski [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975.
- Berleant A., *Estetyka bez celu*, przeł. R. Rogoziecki [w:] *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy...*, red. M. Bokinić i P.J. Przybysz, Gdańsk 2009.
- Berleant A., *Prze-mysśleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz i T. Markiewka, Kraków 2007.
- Bokwa I., *Wolfganga Welscha koncepcja rozumu transwersalnego*, „Perspektiva” 2008, nr 2.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
- Bryson N., *Dyskurs, figura*, przeł. M. Bryl [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009.
- Bubner R., *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005.
- Chmielowski F., *Estetyka wobec nowych paradygmatów rozumienia świata* [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998.
- Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976.
- Dąbkowska-Zydroń J., *Wyobcowanie i oswojenie. Dzieło sztuki wobec rzeczywistości* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
- Danto A.C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997.
- Danto A.C., *Filozoficzne zniewolenie sztuki* [w:] „Studia Estetyczne” 1986–1990, t. XXIII.
- Danto A.C., *Interpretacja a identyfikacja* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Danto A.C., *Koniec sztuki* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Danto A.C., *Świat sztuki* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Danto A.C., *Sztuka, ewolucja i świadomość historii* [w:] tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Danto A.C., *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago 2006.
- Danto A.C., *The Body/Body Problem. Selected essays*, Berkeley 1999.
- Deleuze G., *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1999.
- Deleuze G., *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, przeł. D.W. Smith, Minneapolis 2003.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Derrida J., *Różnia*, przeł. J. Margański [w:] tenże, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Derrida J., *Semiologia i gramatologia. Rozmowa z Julią Kristevą*, przeł. A. Dziadek [w:] tenże, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, Katowice 2007.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975.
- Dufrenne M., *O etosie sztuki* [w:] *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej*

- Sesji Estetycznej, *Mogilany, maj 1983*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985.
- Dziamski G., *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995.
- Dziamski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996.
- Dziamski G., *Przełom konceptualny i jego wpływy na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010.
- Dziamski G., *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz [i in.], Warszawa 2008.
- Elzenberg H., *Pisma aksjologiczne*, oprac. L. Hostyński, A. Lorczyk, A. Nogal, Lublin 2002.
- Elzenberg H., *Pisma estetyczne*, oprac. L. Hostyński, Lublin 1999.
- Elzenberg H., *Pisma etyczne*, oprac. L. Hostyński, Lublin 2001.
- Ernst M., *Collages*, przeł. Z. Bienkowski [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2010.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Foucault M., *Czym jest Oświecenie* [w:] tenże, *Filozofia, historia, polityka*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
- Frydryczak B., *Od Duchampa do anti-Duchampa, czyli o gościu artystycznym* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- Giddens A., *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.
- Głutkowska A., *Aktualność kiczu* [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. Wilkoszewska K., Kraków 2007.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, Kraków 2005.
- Gołaszewska M., *Estetyka o orientacji empirycznej* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.
- Gołaszewska M., *Estetyka współczesności*, Kraków 2001.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz* [w:] tenże, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, przeł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamka, Kraków 2006.
- Greenberg C., *Nowoczesność i ponowoczesność* [w:] tenże, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, przeł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamka, Kraków 2006.
- Grzeleński A., *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury'ego i Burke'a*, Toruń 2001.
- Guczalska K., *Rewolucja estetyczna. Schiller i Hegel* [w:] *Poznać człowieka. Księga jubileuszowa na siedemdziesiąte urodziny Profesora Adama Węgrzeckiego*, Kraków 2007.
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2005.
- Habermas J., *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Habermas J., *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, t. 1, przeł. A.M. Kaniowski, Warszawa 2002.
- Hegel G.W.F., *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. S.F. Nowicki, Warszawa 1990.
- Hegel G.W.F., *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu* [w:] tenże, *Pisma wczesne z filozofii religii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1999.
- Hegel G.W.F., *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, Warszawa 1967.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, przeł. K. Michalski [i in.], Warszawa 1977.
- Heidegger M., *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki* [w:] tenże, *Identyczność i różnica*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2010.
- Heidegger M., *Pytanie o technikę* [w:] tenże *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007.
- Heidegger M., *Wprowadzenie do metafizyki*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000.
- Heidegger M., *Wyzwolenie*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001.

- Horkheimer M., *Krytyka instrumentalnego rozumu*, przeł. H. Walentowicz, Warszawa 2007.
- Horkheimer M., T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Hostyński L., *Układacz tablic wartości*, Lublin 1999.
- Howarth D., *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008.
- Hudzik J.P., *Etyka smaku i estetyka inności* [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998.
- Hudzik J.P., *U podstaw estetyki. Główne problemy kantowskiej estetyki w świetle filozofii i kultury*, Lublin 1996.
- Hume D., *Sprawdzian smaku* [w:] tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Kraków 1955.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, oprac. A. Szczepańska, Warszawa 1981.
- Jaroszyński P., *Spór o piękno*, Kraków 2002.
- Jasiński B., *Estetyka realizmu György Lukácsa i jej przesłanki filozoficzne*, Warszawa 1984.
- Jay M., *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.
- Kant I., *Co to jest oświecenie*, przeł. A. Landman [w:] tenże, *Przypuszczalny początek ludzkiej historii i inne pisma historiozoficzne*, przeł. M. Żelazny, I. Krońska, A. Landman, Toruń 1995.
- Kant I., *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004.
- Kaśkiewicz K., *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Toruń 2004.
- Kaśkiewicz K., *Piękno postaci ludzkiej w estetycznej teorii Fryderyka Schillera* [w:] „Filo-Sofija” 2002, nr 1.
- Kazimierska-Jerzyk W., *Rewaloryzacja pojęć i zjawisk jako strategia badawcza współczesnej estetyki* [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
- Keipińska A., *Zatopiony okręt flagowy* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Dziamski G., Poznań 1996.
- Kirk G.S., J.E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przedsokratejska*, przeł. J. Lang, Warszawa–Poznań 1999.
- Kolarzowa R., *Ewolucja muzyki; przełom modernistyczny – teoria i praktyka* [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa–Poznań 1991.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Książek A., *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001.
- Kuspit D., *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk 2006.
- Kwiek M., *Rorty i Lyotard w labiryntach postmoderny*, Poznań 1994.
- Lash S., *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania”* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Leibniz G.W., *Zasady natury i taski oparte na rozumie*, przeł. S. Cichowicz [w:] tenże, *Główne pisma metafizyczne*, Toruń 1995.
- Lorenc I., *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993.
- Lorenc I., *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Lyotard J.-F., *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, przeł. A. Kluba, „Teksty Drugie” 1998, nr 4.
- Lyotard J.-F., *Poróżnienie*, przeł. B. Banasiak, Kraków 2010.
- Lyotard J.-F., *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998.
- Lyotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Maffesoli M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2008.
- Malewicz K., *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006.
- Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007.
- Marquard O., *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001.
- Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978.
- Mondrian P., *Neoplastycyzm w malarstwie*, przeł. W. Juszcak [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977.
- Morawski S., *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki”, 1975 nr 3.
- Morawski S., *Czy zmierzch estetyki* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, red. S. Morawski, Warszawa 1987.
- Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

- Morawski S., *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.
- Morawski S., *O obiektywności sądów estetycznych* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. P.J. Przybysz oraz A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007.
- Morawski S., *O zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2007.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszczyli jak filozofuje się młotem*, przeł. P. Pieniążek, Kraków 2004.
- Nycz R., *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Ogrodnik B., *Ingarden*, Warszawa 2000.
- Osborne H., *O wartościach moralnych i estetycznych* [w:] *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Estetycznej, Mogilany, maj 1983*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985.
- Pazura S., *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981.
- Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.
- Pękala T., *Awangardyzm – pozytywna wartość sztuki* [w:] *Wartości i antywartości w kontekście przeobrażeń kultury współczesnej*, red. T. Szkołut, Lublin 1999.
- Pękala T., *Wartość brzydoty w estetyce współczesnej* [w:] *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy...*, red. M. Bokinić i P.J. Przybysz, Gdańsk 2009.
- Piotrowski K., *Dialektyka doskonałości i brzydoty (od satanizmu do nowoczesności totalitarnej)* [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011.
- Platon, *Hippiasz większy*, przeł. W. Witwicki [w:] tenże, *Dialogi*, t. 1, przeł. W. Witwicki, Kęty 2005.
- Polit K., *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Lublin 2000.
- Porębski M., *Sztuka a informacja*, Kraków 1986.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Kraków 2007.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 2005.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. v, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 2005.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996.
- Ryczek J., *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Kraków 2006.
- Schiller F., *Co to jest historia powszechna i po co ją studiuujemy?*, przeł. M.J. Siemek [w:] Siemek M.J., *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970.
- Schiller F., *Kallias, czyli o pięknie*, przeł. K. Kaśkiewicz [i in.], Kęty 2007.
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. J. Prokopiuk [w:] tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Schiller F., *O patetyczności*, przeł. J. Prokopiuk [w:] tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Schiller F., *O wdzięku i godności*, przeł. J. Prokopiuk [w:] tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Schnädelbach H., *Próba rehabilitacji „animal rationale”*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001.
- Searle J.R., *Umysł na nowo odkryty*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999.
- Shaftesbury A., *List o entuzjazmie. Moralisci*, przeł. A. Grzeliński, Toruń 2007.
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski [i in.], Wrocław 1998.
- Siemek M.J., *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970.
- Śliwa M., *Teoria piękna w filozofii Franciszka Hutchesona*, Olsztyn 2009.
- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008.
- Sosnowski L., *Sztuka, historia, teoria. Światy Arthura C. Danto*, Kraków 2007.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.
- Stróżewski W., *Estetyka fenomenologiczna* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.

- Stróżewski W., *Ontologia*, Kraków 2004.
- Strzemiński W., *B = 2* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Sztabiński G., *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu* [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
- Szyszkowska M.A., *Kilka uwag na temat „widzenia aspektu” w estetyce współczesnej*, „Sztuka i Filozofia” 2007, nr 31.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. III, Warszawa 1991
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. I, Warszawa 1985.
- Tatarkiewicz W., *Skupienie i marzenie* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. A. Kuczyńska, Kraków 2004.
- Taylor Ch., *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puchejda i K. Szymaniak, Warszawa 2010.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński [i in.], oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001.
- Tischner J., *Dramat wartości* [w:] *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Estetycznej, Mogilany, maj 1983*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985.
- Twardowski K., *O treści i przedmiocie przedstawień*, przeł. I. Dąbska [w:] tenże, *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965.
- Tzara T. [i in.], *Manifest dadaistyczny*, przeł. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
- Vattimo G., *Ślad śladu*, przeł. E. Łukaszyk [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris [et al.]*, przeł. M. Kowalska [i in.], Warszawa 1999.
- Vattimo G., *Spółczesność przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006.
- Wallis M., *O przedmiotach estetycznie brzydkich* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. T. Pękała, Kraków 2004.
- Wallis M., *O przedmiotach pięknych i slicznych* [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. T. Pękała, Kraków 2004.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzczalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Welsch W., *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Welsch W., *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. J. Gilewicz [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara, M. Golka, Poznań 1999.
- Welsch W., *Racjonalność i rozum dzisiaj*, przeł. M. Leśniewska [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, Cz. II, red. R. Kubicki, Poznań 1998.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2005.
- Wojnar I., *Teoria wychowania estetycznego – zarys problematyki*, Warszawa 1984.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004.
- Zeidler-Janiszewska A., *Collage – forma, która pomieści bałagan* [w:] *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, red. A. Jamroziakowa, Warszawa–Poznań 1993.
- Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Żelazny M., *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009.

Kontekstowa:

- Ackermann J., *Dietrich Bonhoeffer. Wolność ma otwarte oczy*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2007.
- Błoński J., M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982.
- Bohn W., *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua, and Verona*, University of Toronto Press 2004.

- Bonhoeffer D., *Modlitwy i wiersze więzienne*, przeł. K. Wójtowicz, Kraków 2005.
- Brodski J., *Przemówienie Noblowskie*, „Zeszyty Literackie” 1988, nr 21.
- Cyceron, *Mowy*, t. 1, przeł. E. Rykaczewski, Paryż 1870.
- Eliot T.S., *Tradition and the Individual Talent* [w:] *Modernism: an Anthology*, red. L. Rainey, Malden, MA 2005.
- Eliot T.S., *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska [w:] T.S. Eliot, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963.
- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002.
- Francis Bacon (film), London Weekend Television „South Bank Show”, reż. D. Hinton, London 1985.
- Hölderlin F., *Nocny wędrowiec. Poezje*, przeł. A. Lam, Warszawa 2002.
- Jaworski R., *Historje Manjaków*, Kraków 1978.
- Keats J., *Keats' Poetry. 4 Books. The poetry of John Keats: Lamia, Endymion, Poems 1817, and Poems 1820*, red. J. Manis, The Pennsylvania State University 2010; dostępny w Internecie: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/keats/keats6x9.pdf>> [dostęp: 25.08.2012].
- Koyré A., *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 1998.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia* [w:] tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Osiński Z., *Janusz Jędrzejewicz – piłsudczyk i reformator edukacji (1885–1951)*, Lublin 2008.
- Perzanowski J., *Izydora Dąmbska – filozof niezłomny* [w:] *Izydora Dąmbska 1904–1983. Materiały z sympozjum „Non est necesse vivere, necesse est philosophari”, Kraków, 18–19 grudnia 1998 r.*, oprac. J. Perzanowski, Kraków 2001.
- Rilke R.M., *Poezje*, oprac. i przeł. M. Jastrun, Kraków 1987.
- Rimbaud A., *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa 1998.
- Słownik języka polskiego*. t. I–II, red. W. Doroszewski, S. Skorupka, Warszawa 1958–1965.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997.
- Szacki J., *Spotkania z utopią*, Warszawa 2006.
- Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, red. A. Piekarska, Warszawa 2010.
- Valéry P., *Problem muzeów* [w:] tenże, *Rzeczy przemilczane (z pism o sztuce)*, przeł. J. Guze, Warszawa 1974.
- Vasari G., *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, Warszawa 1980.
- Wojtkun G., *Wielka płyta na styku żelaznej kurtyny*, „Przestrzeń i forma” 2011, nr 15, s. 475–484.
- Wołodkiewicz W., *Europa i prawo rzymskie. Szkice z historii europejskiej kultury prawnej*, Warszawa 2009.
- Wyka K., *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.
- Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.

Indeks osobowy

A

- Ackermann Josef 195–196, 198, 201, 347
Adamiec Marek 363
Adamowska Joanna 57, 319, 331, 364
Adorno Theodor 23, 42, 153, 179, 182–183, 193–194, 204, 208, 212, 229, 235–236, 316, 319, 326, 337, 342
Ajdukiewicz Kazimierz 83–84
Alberti Leon Battista 146, 305
Aldrich Virgil Charles 40–41, 337
Anders Władysław 66
Antoniuk Mateusz 64, 335, 364, 366
Arendt Hanah 95, 97, 337
Arystoteles 19, 20, 95, 97, 108, 142, 149, 172–173, 269, 337, 338
Aureliusz Marek (właśc. Marcus Aurelius) 87
Austin John Langshaw 100

B

- Bacon Francis 21, 220, 247, 249, 271–281, 284–285, 316, 332, 339, 348
Baczewski Antoni 137, 335
Baczyński Krzysztof Kamil 64
Badyda Ewa 364
Baillie John 322
Balbierz Jan 30, 347
Balbus Stanisław 363
Balcerzan Edward 301, 335
Banasiak Bogdan 18, 26, 339, 343
Baran Bogdan 116, 154, 340–341
Barańczak Stanisław 12, 66, 335
Barthes Roland 225–226, 230, 338
Baszniak Tadeusz 48, 345
Baudrillard Jean 38, 136, 226–227, 338
Bauman Zygmunt 24, 35, 232, 233, 338
Baumgarten Alexander 25, 26, 27, 175
Beckett Samuel 250, 347
Beethoven Ludwig van 291, 294
Belting Hans 235
Benjamin Walter 178–179, 208, 213–214, 252, 338
Benn Gottfried 195
Bereś Stanisław 59, 273
Berkan-Jabłońska Maria 287, 335
Berleant Arnold 115, 338
Berlewski Henryk 151
Bethge Eberhard 196, 198
Biała Alina 84, 364
Białkowski Łukasz 238, 338
Bieńczyk Marek 324, 343
Bieńkowski Zbigniew 246, 340

- Bierut Bolesław 93
 Binkley Timothy 223
 Bloom Harold 320
 Błoński Jan 57, 80, 250, 301, 335, 347
 Boccioni Umberto 189
 Bohn Willard 189, 347
 Boileau-Despréaux Nicolas 322
 Bokinić Monika 115, 338, 344
 Bokwa Ignacy 31, 338
 Bolecki Włodzimierz 363
 Bonhoeffer Dietrich 195–202, 347–348
 Borowski Janusz 214, 343
 Borowski Mateusz 100, 214, 340
 Borowski Tadeusz 57
 Bouhours Dominik 106, 107
 Bourriaud Nicolas 238, 290, 313, 329, 338
 Bragg Melvyn 275–276
 Bratny Roman 59
 Braun Kazimierz II, 50–51, 74, 155, 331
 Brecht Bertolt 195
 Breton André 177, 189
 Brodski Josif 81, 90–91, 98–99, 101, 129, 348
 Brodzka Alina 307
 Browarny Wojciech 248, 332–333
 Bryl Mariusz 278, 338–339
 Bryson Nelson 278, 338
 Brzozowski Jacek 303, 335
 Brzozowski Stanisław 69
 Brzozowski Tadeusz 188, 215
 Bubner Rüdiger 310–311, 339
 Bucholc Marta 161, 343
 Burek Tomasz 252, 331
 Bürgerem Gottfried August 232
 Bürger Peter 177, 209, 211–213, 219–220, 231, 252, 254, 338
- Burke Edmund 109, 112, 234, 260, 322, 341
 Burkot Stanisław 185, 245, 331
 Burri Alberto 192, 205
 Butler Judith 100
- C**
- Cage John 247
 Canaris Wilhelm 196
 Carrà Carlo 189
 Ceccherelli Andrea 363
 Cecyna Aulus (właśc. Aulus Caecina) 105
 Cézanne Paul 209, 211, 279
 Chaplin Charles Spencer „Charlie” 51
 Chełmoński Józef 51
 Chmielewski Adam 291, 345
 Chmielowski Franciszek 99, 220–221, 339, 342
 Chwalewik Witold 70, 348
 Cicha Magdalena 124, 336–337, 365
 Cichowicz Stanisław 27, 343
 Cieślak Robert 185, 189, 191–192, 248, 253–254, 271–272, 277, 331, 364
 Citko Henryk 12, 92, 118, 335–336
 Consagra Pietro 192
 Courbert Gustave 209
 Cycleron Marek Tulliusz (właśc. Marcus Tullius Cicero) 103–104, 105–106, 111, 304, 348
 Czabanowska-Wróbel Anna 363
 Czajkowska Magdalena 12, 335
 Czajkowski Eugeniusz 302, 336
 Czapliński Przemysław 115, 336, 363
- Czapski Józef 218
 Czartoryska Urszula 229, 339
 Czechowicz Józef 50, 52, 112
 Czerniawski Adam 245, 273
 Czerni Krystyna 11, 184, 201, 331
 Czeżowski Tadeusz 84
- D**
- Dante Alighieri 68, 291
 Danto Arthur Coleman 44, 80, 100–101, 138, 160, 172, 207, 223, 226, 228, 235, 237–239, 250, 259–261, 289, 339, 345
 Dąbkowska-Zydroń Jolanta 255, 339
 Dąbrowski Mieczysław 271–273, 276, 332
 Dąmbska Izydora 92–93, 139, 346, 348
 Dedecius Karl 59
 Dehnel Piotr 23, 345
 Deleuze Gilles 26–27, 278–279, 281, 339
 Derrida Jacques 34, 37–39, 339, 346
 Dewey John 43, 306, 339
 Dickie George 40, 223
 Dilthey Wilhelm 55, 211
 Dobies Cezary 83, 93, 336
 Dohnanyi Hans von 196
 Dominik Tadeusz 215, 218
 Doroszewski Witold 202, 348
 Drewnowski Tadeusz 50, 57–58, 191, 205, 280, 332
 Driver Tom 250
 Drzewucki Janusz 272, 332
 Dubuffet Jean 181
 Duccio di Buoninsegna 216
 Duchamp Marcel 177, 191, 212–213, 222, 223, 227, 237–239, 251, 260, 340
 Duchamp Marcel (właśc. Henri-Robert-Marcel Duchamp) 177, 223, 239
 Dudek Jolanta 70, 336, 363
 Dufrenne Mikel 99, 235, 339
 Dürer Albrecht 140
 Dziadek Adam 363
 Dziamski Grzegorz 209–210, 214, 223, 227, 229–231, 234, 237, 241–242, 320, 323, 338–342, 346
 Dzieduszycka Katarzyna 218
 Dziemidok Bohdan 85, 86, 223, 340
- E**
- Eco Umberto 203, 252, 256–257, 340
 Einstein Albert 211
 Eliot Thomas Stearns 70–71, 90, 348
 Elzenberg Henryk 12, 65, 69, 71–73, 81–89, 93, 116, 123, 141, 174, 299, 310, 327, 335–337, 340, 348
 Ernst Max 45, 217, 246, 261, 340
 Estreicher Karol 253, 300, 349
 Eustachiewicz Lesław 256, 340
 Eyck Jan von 290
- F**
- Falski Maciej 268, 343
 Fałat Julian 51
 Ferraris Maurizio 37, 346
 Fijałkowski Tomasz 12, 274, 333, 335
 Fijałkowski Stanisław 147, 343

- Filipowicz Anna 271–272, 332
 Filokles 109
 Fischer-Lichte Erika 100, 340
 Fiut Aleksander 363
 Foster Hal 224–226, 229–231, 340
 Foucault Michel 22, 33–35, 279, 340
 Franaszek Andrzej 80, 303, 335
 Francesco Piero della 145, 216, 299, 305
 Freud Sigmund 211
 Fryde Ludwik 50
 Frydryczak Beata 251–252, 340
- G**
- Gadacz Tadeusz 42, 346
 Gadamer Hans-Georg 115–116, 135, 180, 255, 262, 301, 340
 Gajcy Tadeusz 64
 Gałczyński Konstanty Ildefons 205
 Gałęcki Jerzy 28, 342
 Garbol Tomasz 364
 Gautier Brigitte 137, 337, 365
 Gąsior-Niemiec Anna 33, 342
 Gehring Edmund 50
 Geron Małgorzata 269, 344
 Giddens Anthony 327–328, 340
 Gilewicz Joanna 269, 347
 Gilgamesz 67
 Giotto di Bondone (właśc. Angiolo di Bondone) 216
 Głutkowska Alicja 262–263, 340
 Godyń Mieczysław 95, 337
 Goethe Johann Wolfgang von 120, 137, 186, 195
 Gogh Vincent Van 36, 247, 343
 Golka Marian 269, 347
- Gołaszewska Maria 75–77, 99, 175, 177, 210–213, 219, 222, 224–225, 227, 295, 297, 309, 340–341, 344, 346
 Gombrowicz Witold 52
 Goodman Nelson 229
 Gorczyńska Renata 67, 81, 104, 179, 299
 Gosk Hanna 202, 334
 Grabbe Christian Dietrich 195
 Grabska Elżbieta 36, 340, 343, 346
 Greenberg Clement 209, 214, 263, 341
 Gromska Daniela 97, 337
 Groys Borys 230
 Gruszczyński Marcin 42, 346
 Grzeliński 112
 Grzeliński Adam 104, 109–111, 341, 345
 Guczalska Katarzyna 30, 131, 180, 341, 347
 Guderian-Czaplińska Ewa 316, 333
 Guze Joanna 299, 349
- H**
- Habermas Jürgen 29, 94, 96, 153, 341
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 363, 366
 Hamilton Richard 224
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 15–17, 22, 28, 31, 45, 80, 121, 131, 160, 176, 235, 238, 341
 Heidegger Martin 15–16, 28, 42, 44, 94, 138, 154–155, 159, 163, 165, 235, 311, 313, 317, 328, 341, 347
 Heine Heinrich 118, 195, 235
- Heisenberg Werner 220
 Hektor 67
 Herbert Bolesław 53
 Herbert-Żebrowska Halina 335
 Hickey Dave 181, 260
 Himmler Heinrich 200
 Hinton David 271, 348
 Hippiasz 79–80, 344
 Hitler Adolf 195, 196
 Hölderlin Johann Christian Friedrich 45, 162–163, 195, 348
 Homer 68, 70, 293, 311
 Horkheimer Max 23, 24, 42, 342
 Hostyński Lesław 69, 73, 86, 88, 340, 342
 Houdebine Jean-Louis 34, 339
 Howarth David 33–35, 342
 Hudzik Jan Paweł 26, 28, 30–31, 99, 325, 330, 342
 Huebler Douglas 228
 Hulme Thomas Ernst 45
 Hume David 95, 112, 342
 Husserl Edmund 28, 243
 Hutcheson Francis 103, 112–113, 345
- I**
- Idzikowski Leon 253
 Ingarden Roman 82, 84, 93, 111, 113, 293, 295–296, 337, 342, 344
- J**
- Jamroziakowa Anna 254, 347
 Jarema Maria 215
 Jarocki Jerzy 188, 205
 Jarocki Robert 57
 Jaroszyński Piotr 173–174, 176, 342
- Jasiński Bogusław 241, 307, 342
 Jaspers Karl 22
 Jastrun Mieczysław 200, 348
 Jaworski Roman 207, 258, 332, 348
 Jay Martin 41–43, 342
 Jędrzejewicz Janusz 52, 348
 Juszcak Wiesław 36, 218, 343
 Juszkiewicz Piotr 278, 339
- K**
- Kalaga Wojciech 32
 Kalemba-Kapsrzak Elżbieta 316, 333
 Kaliszewski Andrzej 137, 336
 Kamińska Magdalena 328, 346
 Kanclerz Filip 173
 Kandinsky Wassily 212
 Kaniowski Andrzej Maciej 94, 341
 Kant Immanuel 21–22, 25–30, 37–38, 45, 62, 66, 80, 86, 96, 99, 103, 107, 109, 113–116, 119–120, 123, 131, 153, 175, 322–323, 325, 329, 339, 342
 Kantor Tadeusz 215, 247
 Kaprow Allan 240
 Kartezjusz 21, 174, 220
 Karwowska Bożena 202, 334
 Kaśkiewicz Kinga 116, 128–129, 131–132, 342, 345
 Katylna Lucjusz Sergiusz (właśc. Lucius Sergius Catilina) 105
 Kazimierska-Jerzyk Wioletta 262, 342
 Kądziała Paweł 12, 92, 334–336
 Keats John 164–166, 348
 Kędzierski Marek 250, 347
 Kępińska Alicja 232, 342
 Kiernicka Joanna 59, 273

- Kirk Geoffrey Stephen 19, 342
 Kisielewski Stefan 291
 Kisiel Marian 168, 248, 271, 273, 332–333
 Kita-Huber Jadwiga 177, 338
 Klee Paul 179
 Klein Melanie 273, 333
 Klekot Ewa 328, 340
 Kleszcz Leszek 69, 336
 Klubka Agnieszka 322, 343
 Kłak Tadeusz 154, 185, 188, 202, 270, 332
 Kłoczowski Jan Andrzej 363
 Knapik Ryszard 90
 Knysz-Tomaszewska Danuta 137, 337, 365
 Kobzdej Aleksander 218
 Kohn Jerome 95, 337
 Kolarzowa Romana 212, 342
 Koman Dorota 365
 Koons Jeff 226, 240
 Korusiewicz Maria 115, 338
 Kosuth Joseph 227, 229
 Kotarbiński Tadeusz 185
 Kott Jan 50
 Kowalska Małgorzata 37, 346
 Koyré Aleksander 20, 348
 Kozicka Dorota 364
 Kozłowski Michał 33, 340
 Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka 12, 335, 364
 Krauss Rosalind 224, 231
 Krąpiec Mieczysław Albert, o. 176
 Kripke Saul 216
 Kristeva Julia 34, 268, 339, 343
 Krońska Irena 22, 102, 342, 345
 Kropiwnicki Maciej 98, 344
 Królak Sławomir 136, 338
 Królikowska-Avis Elżbieta 60
 Kruszewski Wojciech 202, 332
 Krynicki Ryszard 81, 117, 134, 179, 311
 Kryształowski Stanisław 218
 Krzemieniowa Krystyna 19, 25–26, 135, 161, 182, 311, 337, 339–340, 343, 345
 Książek Andrzej 122, 209, 212, 224, 232, 343
 Kubicki Roman 18, 26, 347
 Kubińska Olga 20, 348
 Kubiński Wojciech 20, 348
 Kuczyńska Alicja 300, 346
 Kudyba Wojciech 363
 Kulik-Jęsień Agnieszka 168, 332
 Kunz Tomasz 248, 251, 327, 332
 Kuspit Donald 214, 236–237, 239, 240–241, 245, 343
 Kutyla Julian 97
 Kwiatkowski Jerzy 57
 Kwiek Marek 320, 343
 Kwietniewska Małgorzata 37, 339
- L**
- Lacan Jacques 273, 333
 Lam Andrzej 57, 162–163, 348
 Landmann Adam 15, 22, 341, 342
 Landuyt Octave 190
 Lang Berel 235
 Lang Jacek 19, 342
 Lardera Roberto 192
 Lash Scott 278, 320, 343
 Lebenstein Jan 218, 349
 Lebenstein Józef 218
 Lebenstein Paweł 218
 Leibniz Gottfried Wilhelm 27, 165, 175, 313, 343
 Leoncillo Leonardi 192
 Leszczyński Damian 22, 340
 Leśniak Kazimierz 20, 338
 Leśniewska Maria 26, 347
 Levinas Emmanuel 28
 Lichtenstain Roy 225, 247
 Ligęza Wojciech 124, 262, 265, 332, 336–337, 363, 365
 Longinus 322, 324
 Lorczyk Andrzej 86, 340
 Lorenc Iwona 17, 28, 36, 154, 159, 160, 321, 343
 Lorjou Bernard 217
 Lotze Rudolf Hermann 176
 Lukács György 235, 307
 Lyotard Jean-François 18, 26, 28, 66, 91, 232, 234, 241, 278, 320, 322–324, 326, 343
- Ł**
- Łukasiewicz Małgorzata 23, 75, 96, 137, 153, 175, 336–337, 341–342, 347, 363
 Łukasiewicz Jacek 150
 Łukaszyk Ewa 37, 346
- M**
- Maczek Stanisław 66
 Madej Wojciech 95, 337
 Maffesoli Michel 159, 161, 343
 Majchrowski Zbigniew 50, 272, 332
 Majerski Paweł 244, 332
 Maj Krzysztof 272, 332
 Malczewski Józef 51
 Malewicz Kazimierz 145, 147, 247, 343
 Malinowski Jerzy 269, 344
 Mallarmé Stéphane (właśc. Étienne Mallarmé) 144
 Manis Jim 164, 348
 Mannheim Karl 55
 Marcuse Herbert 251
 Marczyński Adam 215
 Margański Janusz 34, 339
 Marinetti Filippo Tommaso 189
 Maritain Jacques 176
 Markiewicz Henryk 324, 333
 Markiewka Tomasz 115, 338
 Marks Karol 307
 Marquard Odo 16, 23, 25–26, 28–30, 32, 238, 343
 Marszałek Robert 138, 341
 Matejko Jan 51
 Matuszewski Ryszard 50
 Mazurkiewicz-Szczyszek Anna 364–365
 Mencwel Andrzej 363
 Merleau-Ponty Maurice 28
 Michalski Krzysztof 328, 341
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 186, 214
 Międzyrzecki Artur 167, 260, 348
 Migasiński Jacek 324, 343
 Mikołajczak Małgorzata 363, 366
 Mikulski Kazimierz 215
 Miłosz Czesław 12, 52, 150, 154, 184, 243, 246, 335, 366
 Misiółkowa Halina 84
 Mizera Janusz 15, 44, 94, 341
 Moles Abraham 262, 343
 Mondrian Piet 35, 36–37, 193, 278, 343
 Morawska Hanna 36, 340, 343, 346
 Morawski Stefan 73, 107, 118, 141, 208–214, 219–220, 222–223,

- 233–236, 241, 263, 313, 326,
343, 344
Morphet Richard 224
Mościcki Paweł 97, 345
Mozart Wolfgang Amadeusz 290,
294
Mrugalski Michał 249, 272–273,
275–276, 278, 333
Muskala Monika 86
- N**
- Najder Zdzisław 58, 144, 363
Nastulanka Krystyna 56, 73
Newman Barnett 181, 261
Newton Issac 220
Nietzsche Friedrich 22, 38–39, 69,
166, 336, 344
Nieukerken Arent van 363
Nogal Agnieszka 86, 340
Norwid Cyprian Karol 291, 318
Nowicki Światosław Florian 22, 341
Nowosielski Jerzy 188, 215, 247
Nycz Ryszard 30, 41–42, 44–45,
153, 253, 316–317, 333, 341,
343–344, 347–348
- O**
- Obercowa Maria 93
O'Connor Timothy 101, 337
Ogrodnik Bogdan 296, 302, 344
Oldenburg Claes 224
Olejniczak Józef 90
Opacka-Walasek Danuta 124, 336,
363
Oremus Marek 70
Orłowski Hubert 179, 338
- Orska Joanna 248, 332–333
Orski Mieczysław 318
Osborne Harold 101, 344
Osiński Zbigniew 52, 348
Ossowska Maria 84, 93
Ossowski Stanisław 84, 93
Owidiusz 53
- P**
- Paciorek Antoni 20, 338
Pankiewicz Józef 54
Parmenides 163
Pascal Blaise 72
Pascalowskiego 123
Pasierb Janusz Stanisław 69
Pawelec Dariusz 363
Pazura Stanisław 103, 106–107, 344
Perykles 127
Perzanowski Jerzy 93, 348
Petersen Julius 55
Pękala Teresa 209, 233, 243, 265,
269, 270, 344, 346–347
Picasso Pablo 36, 214, 246, 261, 273,
340, 343, 346
Pieciul-Karmińska Eliza 195, 347
Pieniążek Józef 54
Pieniążek Paweł 34, 38, 339, 344
Piłsudski Józef 60
Piotrowski Kazimierz 269, 278,
339, 344
Platon 18, 79, 135, 172–173, 344
Plessner Helmuth 25
Plotyn 173
Podbielski Henryk 172–173, 338
Podkowiński Władysław 51
Polit Krzysztof 234, 344
Pollock Jackson 279
- Popowski Wacław Jan 321, 345
Poprawa Adam 248, 332–333
Porębski Mieczysław 188, 209–210,
215, 274, 275, 333, 344
Potkański Jan 273, 276, 333
Pręczkowska Helena 70, 348
Prokopiuk Jerzy 102, 123–125, 345
Prokop Jan 137, 336
Przyboś Julian 52, 151, 158, 184, 193,
194, 203, 205, 245–246
Przybylski Ryszard 185, 333
Przybysz Piotr 115, 141, 338, 344
Przyłubski Feliks 52, 53
Przymuszała Beata 280, 333
Puchejda Adam 47, 346
Putnam Hilary 139
Puzyna Konstanty 256, 284
- R**
- Rainey Lawrence 70, 348
Rancière Jacques 94, 97–98,
344–345
Rasiński Lotar 22, 340
Rauschenberg Robert 247
Raven John Earle 19, 342
Reale Giovanni 19, 91, 173, 345
Regner Leopold 20, 338
Rejniak-Majewska Agnieszka 43,
342
Rembrandt Harmenszoon van Rijn
247
Rilke Rainer Maria 195, 200–201,
348
Rimbaud Arthur 167, 172, 176, 184,
259, 348
Ritter Joachim 29
Rogoziecki Robert 115, 338
- Roland 67
Ronse Henri 34
Rorty Richard 320–321, 343, 345
Rose Arthur 228
Rousseau Jan Jakub (właśc. Jean-
-Jacques Rousseau) 119
Różewicz Janusz 49
Różewicz Stanisław 52
Russolo Luigi 189
Ruszar Józef Maria 4, 69, 115,
117–118, 137, 144, 153, 287,
332–334, 336–337, 364–366
Ruziewicz Zdzisław 82
Ryczek Justyna 289, 345
Rykaczewski Erazm 105, 348
Rymkiewicz Jarosław Marek 137,
142, 144, 336, 366
- S**
- Sadowski Witold 302, 336
Saint-Simon Henri de 210
Sandis Constantine 101, 337
Scarpetta Guy 34, 339
Schelling Friedrich Wilhelm Jo-
seph von 28, 45, 329
Schiller Fryderyk 7, 98, 102, 103,
116–120, 123–132, 180, 329,
341–342, 345
Schnädelbach Herbert 19, 24, 345
Schofield Malcolm 19, 342
Schönberg Arnold 212
Schopenhauer Arthur 22
Searle John Rogers 47–48, 345
Seel Martin 161
Seneka Młodszy 88
Shaftesbury Anthony Ashley
103–104, 107–113, 341, 345

- Shusterman Richard 44, 236, 260, 291, 345
 Siedlecka Joanna 58, 336
 Siemek Andrzej 33
 Siemek Marek Jan 118–120, 125, 127, 128, 132, 340, 345
 Sikorski Dariusz 179, 338, 363
 Sikorski Janusz 179, 338
 Sioma Radosław 137, 141, 144, 336, 364, 366
 Siwek Paweł 20, 108, 338
 Skorupka Stanisław 202, 348
 Skrendo Andrzej 184, 202, 244, 248, 257, 316–318, 333
 Skwarczyński Adam 50
 Sloterdijk Peter 23, 24, 345
 Sławiński Janusz 137, 336
 Smith Daniel 279, 339
 Smolińska-Byczuk Marta 287, 292, 303, 336, 364
 Sokolowski Richard 247
 Sokrates 80
 Sosnowski Leszek 228, 237, 239, 339, 345
 Sowa Jan 98, 344
 Sowiński Grzegorz 45, 341
 Spaemann Robert 29
 Staff Leopold 38, 52, 344
 Stankowska-Kozera Agata 364
 Stauffenberg Claus Schenk Graf von 196
 Stawrowski Zbigniew 364
 Stern Jonasz 215
 Stoff Andrzej 93, 337
 Stróżewski Władysław 89, 100, 143, 149, 176, 282, 295, 296, 345–346
 Strumiłła Andrzej 215
 Strzemiński Władysław 140, 145, 147–148, 151, 217, 346
 Suchocki Wojciech 278, 339
 Suchodolski Bogdan 134, 135
 Sugiera Małgorzata 100, 224, 340
 Surma-Gawłowska Monika 161, 346
 Swenson Gene 238
 Sylvester David 274–275, 277, 285, 348
 Szacki Jerzy 104, 348
 Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 57
 Szczepańska Anita 111, 262, 342, 343
 Szczepański Jan Józef 59
 Szczukowski Dariusz 195, 280, 333
 Szekspir William (właśc. Shakespeare William) 68
 Szkołut Tadeusz 209, 344
 Sztabiński Grzegorz 147–148, 228, 252–253, 346
 Szumna Małgorzata 90
 Szymaniak Karolina 47, 346
 Szyszkowska Małgorzata Anna 40, 346
- Ś**
 Śliwa Marta 112–113, 345
 Śniedziewska Magdalena 364, 366
 Śpik-Dziamska Marta 209, 214, 341
- T**
 Tabor Maciej 137, 337
 Taranienka Zbigniew 65, 73, 142
 Tarnowski Karol 363
 Tatarkiewicz Władysław 25, 76, 84, 86, 93, 106, 107, 157, 172–173, 300, 327, 346
 Taylor Charles 42, 45–48, 346
 Taylor Paul 225, 233, 338
 Tchórzewski Jerzy 215, 218, 247
 Teokles 109–110
 Tintoretto Jacopo 150
 Tischner Józef 100, 346, 363–364
 Tokarz Bożena 199, 333
 Tomasik Tomasz 364
 Tomasz z Akwinu, św. 142, 173
 Torrentius Johannes (właśc. Johannes van der Beeck) 299
 Toruńczyk Barbara 12, 334, 335
 Toulmin Stephen Edelston 42
 Trocha Bogdan 364
 Trznadel Jacek 57
 Tukidydes 125
 Turowicz Jerzy 12, 92, 184, 335
 Tutaj Ewa 247–248, 333
 Twardowski Jan, ks. 50, 346
 Twardowski Kazimierz 93, 139
 Tyl Mirosław 69, 337, 364
 Tzara Tristan (właśc. Samuel Rosenstock) 261, 346
- U**
 Ubertowska Aleksandra 163, 334
 Ulicka Danuta 17
 Urbankowski Bohdan 58, 337
- V**
 Valéry Paul 213, 299, 349
 Vasari Giorgio 300, 349
 Vattimo Gianni 36, 37, 159–161, 235–236, 292, 317, 321, 328–329, 346
 Velázquez Diego 247, 271–272, 277, 284, 332
 Vermeer van Delft Jan (właśc. Johannes Vermeer) 145, 247, 277, 287
 Vogel Cornelia de 91
- W**
 Walentowicz Halina 24, 342
 Wallis Mieczysław 218, 222, 265, 267, 346–347
 Warhol Andy 225, 227–228, 233, 238, 247, 289, 338
 Wasilewski Marek 274, 348
 Welsch Wolfgang 18, 26–32, 43, 97, 127, 159, 175, 180–181, 236–237, 260, 268–269, 305, 324, 330, 338, 347
 Wende Ewa 262, 343
 Wiegandt Ewa 363
 Wierzyński Kazimierz 50
 Wilkoszewska Krystyna 30, 262, 296, 340–342, 345, 347
 Winckelmann Johann Joachim 125
 Wiśniewski Wojciech 54
 Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 159, 235
 Witosz Monika 200, 334
 Wittgenstein Ludwig 32, 39, 40, 48, 285, 347
 Witwicki Władysław 79, 344
 Wojnar Irena 134–135, 347
 Wojtkowska Katarzyna 82, 337
 Wojtkun Grzegorz 182, 349

Wolff Christian 26
Wolicki Krzysztof 328, 341
Wolniewicz Bogusław 39, 347
Wołodkiewicz Witold 105, 349
Wood Paul 230
Workowski Adam 364
Woźniak Cezary 311, 347
Wójcik Włodzimierz 168, 202, 248,
282–283, 332, 333, 334
Wójtowicz Kazimierz 197, 348
Wróblewski Andrzej 188, 215, 217
Wyczółkowski Leon 54
Wyka Kazimierz 55, 57, 59, 185, 252,
271, 334, 337, 349
Wyka Marta 178, 185
Wyszyński Stefan, ks. 363

Z

Zach Joanna 364
Zamiara Krystyna 269, 347
Zarębianka Zofia 158, 334, 363

Zawadzki Andrzej 159, 349
Zawieyski Jezy 12, 65, 318, 335
Zawistowska-Toczek Dagmara
364–365
Zegadłowicz Emil 54
Zeidler-Janiszewska Anna 18, 42,
141, 212, 254, 320–321, 342,
344, 347
Zenon z Kition 131
Zieliński Edward Iwo 19, 137, 173,
337, 345, 365
Zieniewicz Andrzej 4, 283, 334, 363
Znaniński Florian 69

Ż

Żebrowska Anna 203
Żebrowski Rafał 53–54, 58, 82, 337
Żelazny Mirosław 22, 27, 342, 347
Żółkoś Monika 272, 332
Żuchowski Tadeusz 363
Żukrowski Wojciech 50

Opiekę merytoryczną nad Warsztatami Herbertowskimi sprawuje Rada Naukowa, w skład której wchodzi:

prof. dr hab. **Stanisław Balbus** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Włodzimierz Bolecki** – Instytut Badań Literackich PAN
prof. dr hab. **Andrea Ceccherelli** – Università di Bologna
prof. dr hab. **Anna Czabanowska-Wróbel** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Przemysław Czaplinski** – Uniwersytet im. Adama
Mickiewicza
prof. dr hab. **Jolanta Dudek** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Adam Dziadek** – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. **Aleksander Fiut** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Grażyna Halkiewicz-Sojak** – Uniwersytet im. Mikołaja
Kopernika
prof. dr hab. **Jan Andrzej Kłoczowski** – Uniwersytet Papieski im. Jana
Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. **Wojciech Ligęza** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Andrzej Mencwel** – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. **Zdzisław Najder** – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa
Tischnera
prof. dr hab. **Arent van Nieukerken** – Uniwersytet w Amsterdamie
prof. dr hab. **Jacek Petelenz-Łukasiewicz** – Uniwersytet Wrocławski
prof. dr hab. **Karol Tarnowski** – Uniwersytet Papieski im. Jana Pawła II
w Krakowie
prof. dr hab. **Ewa Wiegandt** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. dr hab. **Zofia Zarębianka** – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. **Andrzej Zieniewicz** – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. **Tadeusz Żuchowski** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. uG dr hab. **Marek Adamiec** – Uniwersytet Gdański
prof. UKSW dr hab. **Wojciech Kudyba** – Uniwersytet Kardynała Stefana
Wyszyńskiego
prof. uz dr hab. **Małgorzata Mikołajczak** – Uniwersytet Zielonogórski
prof. uŚ dr hab. **Danuta Opacka-Walasek** – Uniwersytet Śląski
prof. uŚ dr hab. **Dariusz Pawelec** – Uniwersytet Śląski
prof. uG dr hab. **Dariusz Sikorski** – Uniwersytet Gdański

prof. UAM dr hab. **Agata Stankowska-Kozera** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

prof. UKSW dr hab. **Zbigniew Stawrowski** – dyrektor Instytutu Myśli Józefa Tischnera

prof. UZ dr hab. **Bogdan Trocha** – Uniwersytet Zielonogórski

dr hab. **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański

dr hab. **Tomasz Garbol** – Katolicki Uniwersytet Lubelski

dr hab. **Dorota Kozicka** – Uniwersytet Jagielloński

dr hab. **Radosław Sioma** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika

dr hab. **Marta Smolińska-Byczuk** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika

dr hab. **Tomasz Tomasik** – Pomorska Akademia Pedagogiczna

dr hab. **Mirosław Tyl** – Uniwersytet Śląski

dr hab. **Joanna Zach** – Uniwersytet Jagielloński

dr **Joanna Adamowska** – Uniwersytet Wrocławski

dr **Mateusz Antoniuk** – Uniwersytet Jagielloński

dr **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański

dr **Alina Biała** – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy Jana Kochanowskiego w Kielcach

dr **Tomasz Cieślak-Sokołowski** – Uniwersytet Jagielloński

dr **Karol Hryniewicz** – Uniwersytet Warszawski

dr **Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska** – Instytut Badań Literackich

dr **Anna Mazurkiewicz-Szczyszek** – Firma Edytorsko-Edukacyjna Ampersandowie

dr **Magdalena Śniedziewska**

dr **Agnieszka Tomasik** – Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

dr **Adam Workowski** – Uniwersytet Papieski im. Jana Pawła II w Krakowie

dr **Dagmara Zawistowska-Toczek** – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Kierownik Warsztatów Herbertowskich

dr **Józef Maria Ruszar**

Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- Ruszar J.M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Wyraz wyłuskany z piersi*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006:
 - część 1: *Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Ośrodka Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Paris-Sorbonne (jesień 2004)*, red. D. Knysz-Tomaszewska, B. Gautier;
 - część 2: *„Pamięć i tożsamość”. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2005)*, red. M. Zieliński, J.M. Ruszar.
- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1 i 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Zawistowska-Toczek D., Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- *Mazurkiewicz-Szczyszek A., W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

W przygotowaniu:

- *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.
- *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.
- Szczukiecka G., *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Mikołajczak M., „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, JMR Trans-Atlantyk, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Śniedziewska M., *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (rozprawa i album), Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2013.
- Hryniewicz K., *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- Ruszar J.M., *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- *Herbert. Interpretacje wierszy z Warsztatów Herbertowskich w 90 rocznicę urodzin Poety*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.
- *Patrzeć aż do zawrotu głowy. Zbigniew Herbert wobec europejskiego dziedzictwa* (szkice i album), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.

DRUK I OPRAWA

Drukarnia Tekst
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin