

Okolicznościowa poezja turystyczna Przewodniki, albumy i książki o sztuce w eseistyce Zbigniewa Herberta

Zbigniew Herbert w swoich esejach wielokrotnie przyznaje się do lektury tekstów naukowych, przewodników, dokumentów, które związane są z oglądanymi przez niego, podczas zagranicznych podróży, miejscami, zabytkami architektury, malarstwa i rzeźby. Przywołuje nazwiska badaczy, rzadziej jednak tytuły ich dzieł. Dość często przytacza opinie bez podania ich autora, nie zawsze odnosi się do źródła przywołanego sądu. Jego poglądy na temat czytanych lektur są niezwykle zróżnicowane. Nie ulega wątpliwości, że książki i osobiste „mierzenie się ze światem” są dla Herberta podstawowym sposobem rozumienia i oglądu rzeczywistości. We wstępie do *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisal:

Pierwsza podróż realna po miastach, muzeach i ruinach. Druga – poprzez książki dotyczące widzianych miejsc. Te dwa widzenia, czy dwie metody, przeplatają się ze sobą.

(Od Autora, Barbarzyńca w ogrodzie, 5)

Przyglądając się bibliotece Herberta w kontekście jego esejów dotyczących sztuki holenderskiej, Marta Smolińska-Byczuk relacjonuje:

W mieszkaniu Herberta pozycje dotyczące Holandii stoją osobno, na kilku półkach. Sporą część spośród nich stanowią przewodniki po muzeach i galeriach, w których zbiorach znajdują się dzieła mistrzów Holenderskich: Rijksmuseum w Amsterdamie, Museum Boymans–van Beuningen w Rotterdamie, Museum Bredius w Hadze, Mauritshuis w Hadze, Frans Hals Museum w Harlemie, ale także spoza Holandii – Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii, Gemaldegalerie der Alte Meister w Dreźnie, Althe Pinakothek w Monachium, National Gallery w Londynie. (...) Książki noszą ślady intensywnej lektury – pełne są podkreśleń, wykrzykników i komentarzy notowanych ołówkiem na marginesach.¹

1. 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. II, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 109-110.

Powyższe obserwacje, przeprowadzone przez autorkę, pokazują, że na mapie podróży wiodącej poprzez księgi istniało wiele zróżnicowanych literacko punktów. Ślady „intensywnej lektury” widoczne są we wszystkich eseistycznych tomach Herberta – *Barbarzyńcy w ogrodzie*, *Labiryntie nad morzem* i *Martwej naturze z wężidłem*. Jaki był zatem stosunek poety do tekstu naukowego, do poglądów znawców dzieł artystycznych, wreszcie do przewodników? Jakie teksty zwróciły jego uwagę? Na jakich badaczy powołuje się najczęściej?

Jeśli chodzi o stosunek poety do tekstów popularno-naukowych, takich jak np. przewodniki turystyczne, zdecydowanie zauważalna jest niechęć do tego typu publikacji. Opisując katedrę w Sienie Herbert radzi:

Nie należy ulegać terrorowi przewodników, lecz spojrzeć na tę jedną z najpiękniejszych budowli na świecie odrobinę krytycznie.

(Siena, Barbarzyńca w ogrodzie, 99)

Zwiedzając zaś antyczne ruiny Grecji stwierdza:

Trzeba uwolnić się, oczywiście, zapomnieć o wszystkich widzianych fotografiach, wykresach, przewodnikowych informacjach. A także o tym, co powtarzano mi o nieskazitelnej czystości i wzniosłości Greków.

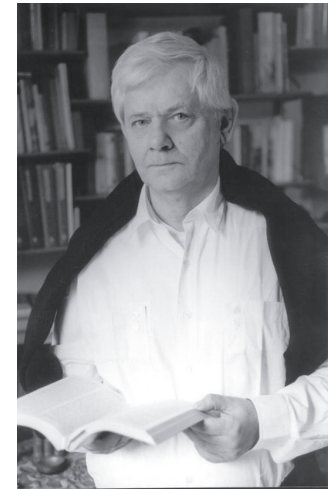
(U Dorów, Barbarzyńca w ogrodzie, 31)

Zawartość przewodnika budzi niezadowolenie. Po pierwsze to, co podróżnik wyczytał na jego kartach, często okazywało się zupełnie inne niż oglądany bezpośrednio zabytek. Świątynnie w Paestum były małe i niskie, Herbert pisze wręcz o tym, że pierwszym uczuciem, którego doświadczył, było rozczarowanie. Po drugie, tekst informatora nie rozpala wyobraźni, jest logiczny, ścisły, wręcz matematyczny. Herbert odrzuca taki model mówienia o dziele sztuki, który przypomina encyklopedyczne hasło. Z drugiej jednak strony zdarza mu się fundować czytelnikowi opisy, które operują specjalistycznym słownictwem i których zrozumienie wymaga fachowego przygotowania od odbiorcy. Przykładem jest *passus* dotyczący wymiarów świątyni greckiej:

Teoria denominatorów kątowych zastosowana do badań architektury greckiej wyjaśnia wiele nieporozumień i ustala istotne znaczenie kanonu w sztuce. Są one bowiem wielkościami zmiennymi i stosowano je różnie, zależnie od tego, czy budowano małą, średnią czy dużą świątynię. Także proporcje entablamentu do kolumny są tym większe, im większa jest wysokość porządku i im krótsza odległość obserwacji.

(U Dorów, Barbarzyńca w ogrodzie, 41)

Nigdy jednak nawet tak skonstruowane fragmenty nie są pozbawione indywidualnego i subiektywnego podejścia autora. Powyższy wywód rozpoczyna bowiem zdanie



mówiące o poszukiwaczach kanonu, którzy „szaleją z linijką i ekierką po bezbronnych schematach świątyń”. Po trzecie, współczesny Baedeker opisuje terytoria popularne, łatwo dostępne szerokiemu gronu zwiedzających, które tak naprawdę przestały, zdaniem poety, odzwierciedlać prawdziwego ducha miejsca. O trwałości dzieł ludzkich i dialogu cywilizacji, które tropi podróżnik, najwymowniej świadczy – jak pisze w eseju *Arles* – „spotkany nagle i nie opisany w przewodnikach renesansowy dom zbudowany na rzymskich fundamentach z romańską rzeźbą nad portalem” (*Arles, Barbarzyńca w ogrodzie*, 52). To, co nietypowe,



eklektyczne, co miesza i deformuje styl, zakłóca porządku, w pełniejszy sposób pokazuje prawdę o człowieku i jego życiu. Wszelkie odstępstwa od reguł wykluczają jednak możliwość zaistnienia w informatorze. Dlatego też wędrowiec pielgrzymujący do Grecji, Włoch, Francji, Holandii w zasadzie nigdy nie ufa przewodnikom. Tak przynajmniej deklaruje. Świadomie też rezygnuje z wynajęcia osoby, która pokazałby mu Sienę, Orvieto, Arles. Bardziej ceni informacje, które przekazują mu zwykli mieszkańcy miast: właściciele trattorii, kawiarenek oddalonych od głównych ulic, zacisznych hoteli. Podczas swojego pobytu w Holandii wyznaje:

Jest rzeczą rozsądną rozpocząć zwiedzanie kraju nie od stolicy czy miejsc oznaczonych w przewodniku „trzema gwiazdkami”, ale właśnie od zapadłej prowincji, poniechanej, osieroconej przez historię.
(*Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 9)

„Drobne przypadki, małe, uliczne ułamki rzeczywistości” o których pisze, nie trafią nigdy na karty przewodników. Do spotkania z nimi nie jest uprawniony zwykły turysta, ale pielgrzym-podróźnik, który potrafi błędzić nocą po uśpionych uliczkach albo zasłuchać się w dźwięki miejscowej katarynki (zob. *Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 9).

Wyjątek wśród informatorów turystycznych stanowi dla Herberta-podróźnika *Przewodnik po Europie*. Wymienia go

na początku eseju *Kamień z katedry*. Poeta podaje także szczegóły bibliograficzne: jest to wydanie II przejrzone i uzupełnione przez Akademicki Klub Turystyczny – Lwów 1909 (*Barbarzyńca w ogrodzie*, 123). Książka ta należała do biblioteki jego ojca. Wydał ją pierwszy prezes AKT we Lwowie – Mieczysław Orłowicz, wraz z Władysławem Grabowskim (AKT zawiązał się w 1906 roku na Uniwersytecie Lwowskim, ojciec Herberta miał wówczas 14 lat, w momencie zaś wydania *Przewodnika* 17, wiadomo, że studiował w Wiedniu oraz we Lwowie prawo², trudno jednak ustalić jaką drogą książka trafiła do zbiorów Bolesława Herberta. Zaraz po publikacji książka stała się bardzo popularna, należy zauważyć, że Herbert korzysta z II wydania), i dla wędrowca jest wprowadzeniem w tajemnice Paryża. Przybysz zza żelaznej kurtyny zwraca uwagę na miejsca i wydarzenia osobliwe, które rozgrywają się we francuskiej stolicy. Część informacji zawartych w przewodniku jest już nieaktualna: nie działa polski pensjonat pani Pióro, ani założona w 1862 roku przez Bolesława Zamoyskiego Instytucja Czcii i Chleba, która zapewniała opiekę weteranom powstań narodowych. Herbert czyta dział informacji związanych z kulturą oraz część zatytułowaną „Muzea i osobliwości”. Zawarte tam informacje, jak sam przyznaje, pobudzają wyobraźnię (czego odmówić musi przewodnikom współczesnym). Podróżnika szczególnie zachęca opis jednej z wystaw, na której zobaczyć można „ciała nieboszczyków niewiadomego

nazwiska (zamrożone wytrzymują do trzech miesięcy)” (*Kamień z katedry, Barbarzyńca w ogrodzie*, 123).

W *Martwej naturze z wędzidłem* Herbert przyznaje się do korzystania z pomocy kolejnego przewodnika:

Rzeczowy i powściągliwy Baedeker z roku 1911, z którym się nie rozstaję, poświęcił Veer dwanaście chłodnych wierszy (...), natomiast mój nieoceniony guide Michelin unosi się na skrzydłach okolicznościowej, turystycznej poezji.
(*Martwa natura z wędzidłem*, 10)

Prawdopodobnie Herbert ma na myśli wydany w Lipsku przewodnik Karla Baedekera: *Belgien und Holland, Nebst Luxemburg: Handbuch für Reisende* (wydanie niemieckojęzyczne). W Veer Herbert zagląda także do popularnej serii przewodników Michelin. *Guide Michelin* narodził się we Francji w 1900 roku jako bezpłatny poradnik dla podróżujących automobilistów. Zawierał adresy stacji paliw, warsztatów samochodowych, sklepów z oponami, informacje na temat cen paliw, wymiany opon i naprawy samochodów. Przewodnik był rozprowadzany za darmo aż do 1920 roku. Od 1900 do 1931 roku wszystkie wydania miały okładkę niebieską, następnie zamieniono ją na czerwoną – przewodniki z tej serii opisywały hotele i restauracje. Wydania w okładce zielonej zaś tworzyły serię przewodników turystycznych, opisujących miasta,

2. Zob. J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbertcie*, Warszawa 2002, s. 11.

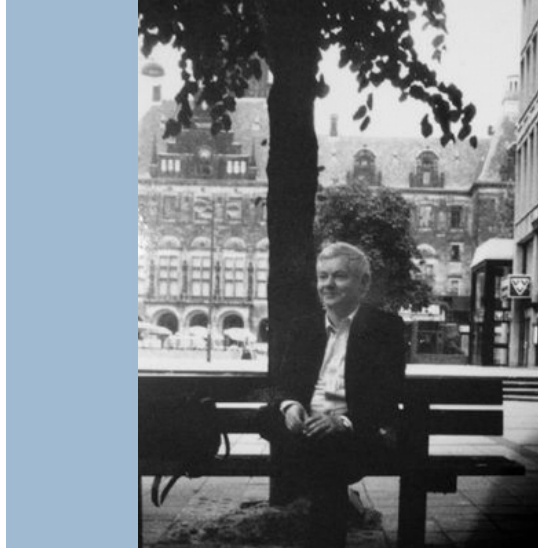
regiony i państwa pod kątem ich atrakcyjności krajoznawczej. Herbert zawartość Michelina określa mianem „okolicznościowej, turystycznej poezji” (*Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 10). Przewodniki z tej serii wprowadziły trzygwiazdkowy system rekomendujący polecane przez siebie miejsca. Trzy gwiazdki oznaczają: „zobacz koniecznie”. Być może tę serię wydawniczą miał Herbert na myśli, gdy pisał o zaniechaniu zwyczaju, który nakazuje rozpocząć zwiedzanie od miejsc oznaczonych właśnie trzema gwiazdkami (zob. *Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 9).

Natomiast w *Labiryncie nad morzem*, zaraz po przybyciu do Heraklionu, i skierowaniu pierwszych kroków do miejscowego muzeum, odnotowuje:

(...) z biciem serca wszedłem na piętro pierwsze, gdzie przewodnik, mój nieoceniony *Guide Bleu*, obiecywał freski od dawna znane mi z reprodukcji w niezliczonych historiach sztuki, opiewane przez znawców jako arcydzieła malarstwa starożytnego.

(*Labirynt nad morzem*, 9)

Guide Bleu, o którym wspomina Herbert, to być może wydany po raz pierwszy w 1967 roku przez Stuarta Rossitera informator w tej angielskiej serii, pod tytułem: *Grecja*.



Mój nieoceniony *guide Michelin*, mój nieoceniony *Guide Bleu*, rzeczowy i powściągliwy Baedeker, *Przewodnik po Europie* wydany przez Akademicki Klub Turystyczny – tak pisze człowiek, który ma nas uczyć oporu wobec terroru przewodników – stwierdza z przekorą Szymon Wróbel w tekście: *Zbigniew Herbert: Geografia kamienia*³.

Programową wręcz niechęcią poeta obdarza historyków sztuki, którzy, wydawać by się mogło, w najrzetelniej dokumentują i wyjaśniają szereg zjawisk z zakresu sztuki. Przyglądając się księgozbiorowi poety wyraźnie widać, że ogromna ilość publikacji wyszła spod pióra historyków sztuki właśnie. Mimo to badacze zostają określani następująco: klasyfikatorzy, stateczni ikonografowie (w do-niesieniu do Fransa Xavier Krausa) oraz naukowe mrówki, których łupem jest dzieło sztuki. Należy podkreślić, że większość uszczypliwości Herbert kieruje przeciwko badaczom współczesnym⁴. Ich teksty wydają się suche jak wiór, nudne i maniacko „naukowe” (*Gerard Terborch. Dyskretny*

3. S. Wróbel, Zbigniew Herbert: *Geografia kamienia*, tekst dostępny na: <http://monika.univ.gda.pl/~literat/herbert/Geografia.pdf>

urok mieszczaństwa, *Martwa natura z wędzidłem*, 72)⁵. Użycie nawiasu przez autora podważa naukowość tekstu badaczy, których działanie porównane zostaje do „igraszek intelektualnych starszych, znudzonych panów” (Gerard Terborch. *Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem*, 66). Poszukiwanie zaś jednego, właściwego i wypreparowanego z czasu i historii klucza do zrozumienia dzieła uważa za „jałową akademicką zabawę” (*U Dorów, Barbarzyńca w ogrodzie*, 41). Nie lepiej ocenia pracę młodych historyków sztuki. W recenzji z wystawy prac Wacława Taranczewskiego, która odbyła się w 1958 roku, w Muzeum Narodowym w Warszawie, Herbert zastanawia się:

Nie wiem, co robią nasi młodzi historycy sztuki. Może piszą rozprawy o wczesnym okresie Rembrandta na podstawie jednobarwnych reprodukcji i dzieł obcych znawców.

(Notatki z wystawy Wacława Taranczewskiego⁶, Węzeł Gordyjski, 248)

Podstawowy problem współczesnego tekstu związany jest z językiem. Herbert ceni bowiem styl, jakim posługiwali się badacze schyłku XIX wieku, którzy – jak pisze w *Dyskretnym uroku mieszczaństwa* – zawsze odwoływali się do zdolności widzenia, a ich opisy sylwetek omawianych mistrzów zawsze były nieomyłne

i syntetyczne (Gerard Terborch. *Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem*, 72). Doskonałym przykładem takiej poetyki są *Mistrzowie dawni*, dzieło francuskiego malarza i krytyka sztuki – Eugène’a Fromentina, wydane w 1875 roku. Zafascynowanie autora malarstwem niderlandzkim, flamandzkim i holenderskim pokrywa się z artystycznymi zainteresowaniami Herberta. Nic więc dziwnego, że to właśnie Fromentina poeta nazywa swoim mistrzem i przytacza jego słowa w esejach z *Martwej natury z wędzidłem*. Wiemy, że Herbert posiadał w swojej bibliotece książkę tego XIX-wiecznego badacza. Marta Smolińska-Byczuk pisze:

Egzemplarz Mistrzów dawnych z biblioteki poety nosi ślady wnikliwej lektury. Podkreślone są bardzo często „suche fakty” – daty, nazwiska, tytuły prac, miejsce ich przechowywania, ceny obrazów (...). Herbert opatruje wykrzyknikiem także te miejsca, w których Fromentin charakteryzuje obraz lub osobę poprzez kontrasty lub splot antynomii (...)⁷.

Ślady wnikliwej lektury dostrzec można w esejach Herberta. Język tekstów Fromentina charakteryzuje: narracyjność, anegdotyczność, emocjonalność i metaforyka⁸. Obraz jest często punktem wyjścia dla przywołania wydarzeń z życia jego autora, oraz okoliczności towarzyszących aktowi tworzenia. Zdania przekonują, że były pisane niejako



4. Zob. M. Smolińska-Byczuk, s. 107.

5. Jak wyżej.

6. Z. Herbert, *Notatki z wystawy Wacława Taranczewskiego*, prwdr. „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 22, s. 6, przedruk: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 248-251.

7. Zob. M. Smolińska-Byczuk, s. 116.

8. Jak wyżej, s. 115.

„na gorąco” – w momencie olśnienia oglądanym obrazem. Stąd też przebłyskuje w nich subiektywizm piszącego. Teksty mają charakter gawędziarski, lekkie i płynne, zdaje się, że ich autor rozmawia nie tylko z czytelnikiem, ale także z postaciami z dzieł Holendrów i Flamandów⁹.

Podobna stylistyka cechuje eseje Herberta, którego równie mocno jak samo dzieło interesuje kontekst społeczno – historyczny. On również zdaje relację ze swojego spotkania ze sztuką, zaś postaciom, którym się przygląda w scenach rodzajowych i na portretach, nadaje cechy osób żywych. Przykładem jest tutaj wypowiedź Herberta na temat jednego z obrazów Terborcha:

Ilekoć jestem w Amstrdamie odwiedzam i spędzam parę chwil na pogawędce z Heleną van der Schalke, rezolutną, trzyletnią dziewczynką o ciemnych oczach i małych, bardzo czerwonych ustach.

(Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem, 78)

Z Fromentinem łączy Herberta nie tylko podobna stylistyka tekstów dotyczących dzieła artystycznego. To także docenienie sztuki Północy, dyskredytowanej dotychczas na rzecz dzieł malarzy włoskich. *Mistrzowie dawni* przyczyniają się do ponownego zainteresowania



tą sztuką. Podróż do Holandii francuskiego naukowca nie jest jednak prekursorska, wpisuje się bowiem w nurt powoli wzrastającego zainteresowania sztuką tej części świata. Prawie 30 lat przed nim szlak przetań Teofil Thoré (ps. William Bürger), który odkrył dla Europy Vermeera. Kolejnym, wspólnym punktem, łączącym autora *Mistrzów dawnych* z autorem szkicu *Mali mistrzowie* (w: Z. Herbert, *Widok Delft*, 43-59) jest ukazywanie sylwetek autorów zapomnianych, rzadko odnotowywanych przez podręczniki i kompendia wiedzy. Obu interesuje malarz w sensie bardzo ludzkim – ze swoimi namiętnościami i słabościami. Credo, które zapewne przyświeca im obu, zapisuje Herbert w swoich notatkach, dotyczących twórczości Willama Duystera:

9. Jak wyżej, s. 116.

Uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik, i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł i o której zapomniał.
(*Mali mistrzowie, Węzeł gordyjski*, 54)

Przykładem realizacji tego postulatu jest m. in. opowieść dotycząca dziejów Torrentiusa. Jego życie bowiem, jak pisze Herbert:

jest gotowym materiałem literackim, samo narzuca styl, żąda od pisarza wartkiego, karkołomnego toku narracji, ostrych kontrastów, barokowej przesady, modelowania postaci bohatera z elementów sprzecznych (...).
(*Martwa natura z węzidłem*, 108)

I taki właśnie jest opis Torrentiusa odtworzony piórem poety.

Podobieństw pomiędzy Fromentinem a Herbertem jest jeszcze wiele: niektóre rozdziały obu książek mają formę relacji z podróży i ukazują atmosferę miast, rozpościerające się przed oczami podróżnika krajobrazy

przywołują wspomnienia obrazów mistrzów Północy, natura postrzegana jest przez pryzmat sztuki. Obaj cenią rzemieślniczy aspekt powstawania obrazu: zwracają uwagę na jego kolor, fakturę, sposób nakładania farby. Oko przykuwa niemal namacalnie ukazany na płótnie przedmiot, wraz ze swoim kształtem, wymiarem, ciężarem. Dla obu wreszcie sztuka nierozzerwalnie łączy się z dobrem i pięknem. W tekstach pojawiają się fragmenty mówiące o etycznej i moralnej stronie życia w XVII-wiecznej Holandii¹⁰.

Współczesne teksty o sztuce natomiast niczego nie wyjaśniają, często nawet wprowadzają czytelnika w błąd. Pomijają etyczny wymiar sztuki i jej moralne oddziaływanie na człowieka. Są maksymalnie obiektywne i pozbawione emocjonalności. Ich język nie jest w stanie oddać wrażenia, jakie przynosi zetknięcie z obrazem, architekturą, rzeźbą. Olśnienie, oczarowanie, urzeczenie dziełem nie mieści się w słowniku pojęciowym tego, który „czyta obraz”. Zarówno Fromentin, jak i Herbert są nieufni wobec języka fachowego, który niszczy „większość tych delikatnych rzeczy, które należałoby opowiedzieć czystym językiem idei”¹¹.

W eseju *Il Duomo* Herbert żali się na opis katedry w Orvieto, którego mógłby dokonać Alain Robbe-Grillet:

10. Zob. M. Smolińska-Byczuk, s. 117.

11. E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956, *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. J. Starzyński, t. 6., s. 77.



mistrz inwentarza [Robbe-Grillet – M.P.], napisałby zapewne tak: „Stanął przed katedrą. Miała ona 100 metrów długości i 40 szerokości, a wysokość fasady w osi środkowej wynosiła 55 metrów”. Wprawdzie z takiego opisu nic naoczego nie wynika, ale proporcje bryły mówią, że jesteśmy we Włoszech (...).

(*Il Duomo, Barbarzyńca w ogrodzie*, 61)

Autor *Żaluzji* (1957) zbudował swój utwór jako relację bezimiennego narratora, który chłodnym okiem rejestruje wszystkie sytuacje, jakie dzieją się za tytułową zasłoną. Żadne z wydarzeń nie jest wartościowane, wszystkie funkcjonują na tych samym poziomie ważności. *Żaluzja* Robbe-Grillet'a wpisuje się we francuski nurt *Nouveau roman*, który programowo odrzucił m.in. komentarz psychologiczny lub moralny oraz ograniczył do minimum ukazanie tła historycznego i społecznego rozgrywających się wydarzeń. Sama konstrukcja dzieła odznaczała się niemal matematyczną precyzją, zapis tekstu zaś przypominał przeniesioną z planu filmowego technikę notowania – poszczególne akapity odzwierciedlać miały krótkie ujęcia kamery. Opis musiał być zatem jak najbardziej precyzyjny, krótki, a przy tym pozbawiony poetyckości, metaforyki, elementów gawędy.

Ogromny autorytet zdobywa u Herberta amerykański historyk sztuki, niezwykle popularny w latach 50-tych

XX wieku, znawca malarstwa włoskiego od XIV do XVII wieku - Bernard Berenson. W esejach poety możemy zauważyć dwa nurty zapożyczeń od autora *Italian Painters*: bezpośrednio cytaty oraz podobny schemat opisu dzieła sztuki. Cytaty z drugiego tomu *Italian Painters* odnajdujemy przede wszystkim w szkicu Herberta *Pierro della Fancesca z Barbarzyńcy w ogrodzie*¹². Poglądy Berensona Herbert przywołuje także w szkicach dotyczących malarstwa sienneńskiego. Opisy amerykańskiego badacza dotyczące dzieł Giotto, Simone Martiniego, Pierro della Francesco przeszły, jak pisze Ryszard Kasperowicz, do kanonu literatury o sztuce¹³. Berenson był w Ameryce i Europie jednym z najbardziej rozpoznawalnych historyków sztuki. Popularność jego książek była ogromna. Przyczyniał się do tego przede wszystkim sam sposób mówienia o malarstwie – jasny, zrozumiały esej, który pobudzał wyobraźnię czytelnika. Opis wprowadzał bezpośrednio w to, co dzieje się na płótnie, pomijał skomplikowane i często niezrozumiałe dla przeciętnego czytelnika terminy i pojęcia naukowe. Jednocześnie dawał odbiorcy poczucie, co prawda nieokupionej zbytnim wysiłkiem, ale jednak przynależności do elity intelektualnej. Berenson mówił wprost czytelnikowi, co jest istotne, a co nie w malarstwie włoskiego odrodzenia, wprowadzając tym samym jasne kategorie i podziały. „Krytyk o określonych

12. Zob. R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001, s. 25.

13. Jak wyżej.



gustach musi wybierać” – tak pisze o Berensonie Herbert. Zdania w książkach Berensona były jasne i krótkie, epitety dobrane starannie i nieprzypadkowo, często pojawiała się analogia do tekstów literackich bądź dzieł muzycznych, co potęgowało wrażenie, że tekst został napisany pod wpływem olśnienia dziełem, w momencie jego pierwszego oglądu. Przedmiot opisu miał się pojawić niejako przed oczami czytelnika, uobecnić się z całą wyrazistością. Stąd też zwrócenie uwagi na drobiazgowo przedstawienie cech przedmiotu, emocjonalne opisy gestów, mimiki czy sytuacji, wszystko zaś po to, by uczynić z biernego widza zaangażowanego świadka sceny¹⁴. Nic dziwnego zatem, że taki sposób mówienia o dziele sztuki – literacki, narracyjny, bardzo odpowiadał Herbertowi. Autor *Raportu z obłązonego Miasta* miał bowiem świadomość, że pisze eseje dla czytelnika, który być może nigdy nie będzie miał okazji osobiście zobaczyć dzieł Giotta, Martiniego czy Duccia. Związane to było przede wszystkim z sytuacją polityczną, żelazną kurtyną, która uniemożliwiała Polakom podróże za granicę. Herbert, jak sam przyznawał, był jednym z nielicznych, którym to się udało. Zobowiązywało go to do dania świadectwa. Dlatego, by ułatwić percepcję dzieł sztuki polskiemu odbiorcy, często stosował schemat Berensona. Emocjonalność, unaocznienie szczegółów,

teatralność sytuacji i błyskotliwa metafora charakteryzuje wiele opisów dzieł sztuki włoskiej. Przykładem może być relacja ze spotkania z *Wielką Maestą Duccia*. Scenę *Mycia nóg* Herbert przedstawia następująco:

W Myciu nóg Duccio prowadzi akcję jak tragik grecki, operując tylko dwoma aktorami, za to w tyle jest chór, który komentuje wydarzenia. Połowa Apostołów patrzy z uwielbieniem na Chrystusa, połowa z dezaprobatą, nie bardzo widać podoba im się ten akt pokory Mistrza. Szczegółem, który wywołuje we mnie niesłabnący zachwyty, są trzy czarne sandały: dwa leżą tuż koło szaflika z wodą, jeden wyżej na stopniu, na którym siedzą Apostołowie. Odbijają mocno od różowego tła podłogi, a powiedzenie „leżą” nie oddaje istoty rzeczy. Są chyba najbardziej ożywione z całej sceny, ich układ po przekątnej i rozłożone na boki rzemyki wyrażają szczerzy popłoch. Niepokój sandałów kontrastuje z bladą martwością zwiniętej zasłony, która wisi nad głowami Apostołów jak złowieszczy całun. Po Ducciu nie należy oglądać nic więcej, aby zachować jak najdłużej w oczach blask tego arcydzieła.
(*Barbarzyńca w ogrodzie*, 33)

W szkicu *Siena*, z którego pochodzi powyższy cytat, wydaje się, że Herbert sądy Berensona ocenia przychylnie: „Berenson trafnie mówi o Ducciu”, „amerykański uczone słusznie podkreśla” – pisze eseista. Ale Herbert tylko usy-

14. Jak wyżej, s. 25-35.

pia naszą uwagę, by za chwilę zaskoczyć nas krytyką poglądów badacza. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* stwierdza:

(...) Duccio nie zasługuje w oczach Berensona na notę: geniusz. Przy żadnym innym mistrzu nie ujawnia się tak jaskrawo dziewiętnastowieczny gust tego amerykańskiego florentczyka i niedostatek jego estetycznych kryteriów. Berenson żądał od sztuki, aby głosiła pochwałę życia i materialnego świata. Chciał, aby aria śpiewana była donośnie, i nie zauważył po prostu subtelniejszych modulacji. Cenił wartości dotykowe, ekspresję form, ruch i chwalił mistrzów, u których dostrzegał nową koncepcję bryły. Dlatego nad Duccia wynosił Giotto. Dziś, nie bez pomocy (tak, tak) malarstwa współczesnego, jesteśmy skłonni skorygować ten sąd.

(*Barbarzyńca w ogrodzie*, 32)

Takich korekt sądów historyków sztuki Herbert będzie dokonywał jeszcze kilkakrotnie. Zawsze jednak punktem odniesienia do oryginalnych poglądów Herberta pozostaną najwybitniejsi znawcy przedmiotu – Fromentin, Berenson, Warburg, Panofsky.

Należy zauważyć, że Herbert zawsze pozostawał nieufny wobec samego pomysłu opisanie dzieła sztuki. O malowidłach w Lacaux wyznawał:

Zdaję sobie sprawę, że wszelki opis – inwentarz elementów – bezsilny jest wobec tego arcydzieła, które ma tak oślepiającą i oczywistą jedność. Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy.

(*Lascaux, Barbarzyńca w ogrodzie*, 11-12)

Wątpliwości budzi także istnienie w nauce wielu teorii, często wzajemnie się wykluczających. W tym samym eseju Herbert przytacza szereg interpretacji malowideł oryniackich: L'abbe Breuila, którego określa papieżem prehistoryków, Raymonada Vaufera, geologa i paleontologa, znawcę Francji prehistorycznej. Jednak nawet przytaczane najwięcej razy, bo aż czterokrotnie, obszerne fragmenty badań francuskiego księdza i archeologa, ani słowa Vaufera nie przekonują Herberta, który ostatecznie stwierdza: „Každy z tych domysłów jest prawdopodobny, lecz żaden nie pewny” (*Lascaux, Barbarzyńca w ogrodzie*, 13). Ostatecznie zatem podsumowuje: „Tak więc tylko konkretne obrazy mówią do nas” (*Lascaux, Barbarzyńca w ogrodzie*, 14).





W esejach Herberta można znaleźć kilka fragmentów, które są ewidentną krytyką metody ikonologicznej. Herbert wyraża sprzeciw wobec nie tyle zaproponowanej przez Erwina Panofskiego metody czytania obrazu, ile przeciwko stwierdzeniu, że obraz można potraktować jako ekwiwalent tekstu. „Obraz przecież nie żyje odbitym blaskiem sekretnych ksiąg i traktatów. Ma światło własne – jasne i przenikliwe światło oczywistości – pisze w *Martwej naturze z wędzidłem* (*Martwa natura z wędzidłem*, 99). W tym samym esej wyznaje: „daremny [jest – M.P.] trud opisywactwa, a także zuchwalstwo tłumaczenia wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisane są wyroki sądów i powieści miłosne” (*Martwa natura z wędzidłem*, 91).

Herbert otwarcie przeciwstawia się mocno zakorzenionym schematom, utrwalonym i powielanym przez teksty

„naukowych mrówek” i „klasyfikatorów”. Podsumowując swoje wrażenia z oglądanych w Toskanii malowideł Signorellego, stwierdza, że freski w Orvieto robią znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej (*Il Duomo, Barbarzyńca w ogrodzie*, 74). „Apodyktycznym idiotyzmem” wyniesionym ze szkoły jest dla niego ceniecie bardziej malarstwa Jacoba van Ruysdaela niż niedocenianego w myśli akademickiej Jana van Goyena. Wychwalanie tego pierwszego jest dla Herberta „niezrozumiałą tyradą (...) znakomitego, acz niepohamowanego historyka sztuki” (poeta nie przytacza jednak jego imienia i nazwiska). Odmienne zdanie wyraża także podczas oceny obrazu Adriaena van Ostade – *Malarz w pracowni*. Herbert śmiało krytykuje pogląd badacza, twierdzącego, że dzieło odznacza się tajemniczym i groźnym nastrojem. Historyk sztuki (również i w tym przypadku nie wymieniony z imienia i nazwiska) odznaczać się musi wobec tak błędnych stwierdzeń, zdaniem eseisty, ogromną, ale „zbłąkaną wyobraźnią” (*Cena sztuki, Martwa natura z wędzidłem*, 25). Równie kategorycznie ocenia obraz Terborcha *Zaprzysiężenie pokoju w Múnster*:

Zdaje sobie sprawę że wypisuję bluźnierstwa, gdyż według powszechnej opinii Zaprzysiężenie pokoju w Múnster jest arcydziełem. (...) Myślę po prostu, że nie jest to najlepszy obraz Terborcha (...).

(Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem, 75).

Już u schyłku lat 40-tych Herbert ujawniał tęsknotę za śmiałą krytyką artystyczną, obalającą ustalone hierarchie¹⁵. W 1949 roku, w recenzji z II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, napisał:

Myszę, że bardzo złe są recenzje z wystaw, takie pełne galanterii, pisane zwykle przez niepewnych historyków sztuki. Robi się to tak: do każdego nazwiska doczepia się nic niemówiącą etykietkę (kapista, kolorysta, postimpresjonista itd., itd.) i potem przekładaniec komplementów i przestróg. Odczuwamy tęsknotę za śmiałą krytyką artystyczną. Trzeba kogoś, kto podjąłby się roli obalenia sztucznej hierarchii nazwisk i wartości. Tak jak to kiedyś zrobił Stanisław Witkiewicz. (List o malarstwie i kolorach jesieni, Węzeł gordyjski, 103-104)

Nic zatem dziwnego, że Herbert odważnie i jednoznacznie formułował swoje sądy na temat malarstwa i oceniał w ten sam radykalny sposób także teksty o nim. Książkę Enzo Carliego o prymitywach sienneńskich, w której znalazły się słabej jakości reprodukcje, określił mianem „upokarzającej afery” (*Siena, Barbarzyńca w ogrodzie*, 89). Przeciwwstawienie się zaś oficjalnej myśli akademickiej nazywa przewrotnie „błuznierstwem wobec autorów podręczników”, od którego sam przecież nie ucieka. Drażnią go relatywizm poglądów naukowych oraz spory, które pozostają bez rozstrzygnięcia.

Niejako z satysfakcją odnotowuje je w swoich esejach, przytaczając dwa zupełnie różne stanowiska (np. ocena fresków Lorenzettiego, gdzie oponentami są: Bernard Berenson i Enzo Carli – *Siena, Barbarzyńca w ogrodzie*, 89). Dostrzega przy tym zagrożenie dla samego dzieła: „w powodzi przyczynków historycznych, filozoficznych, ikonograficznych – pisze Herbert – giną jego estetyczne walory” (*Siena, Barbarzyńca w ogrodzie*, 89).

Arbitralność sądów Herberta na temat sztuki, często otwarcie przeciwstawionych „naukowym”, oficjalnym poglądom, wiąże się niejako z „prawodawczym” i „normatywnym” celem esejów¹⁷. Choć najczęściej autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* mówi o odejściu od podręcznikowego mówienia o sztuce, to jednak w jego esejach znajdujemy fragmenty, które oparte są na takim właśnie sposobie ukazywania obiektu artystycznego. Często wyręcza się cytowaniem passusów historyków sztuki, którzy opisują interesujące go płótna. Fragmenty te najczęściej poddaje krytyce, spotkać można jednak i takie opinie, z którymi się w zupełności zgadza. Zagorzały przeciwnik przewodników zdradza ich lekturę. Choć podróż-pielgrzymka ma wieść po peryferiach, to w Grecji Herbert nie omija Akropolu, na Krecie pałacu w Knossos, we Francji postanawia zaś dotrzeć do wszystkich katedr gotyckich. Będąc przeciwnikiem pisania historii sztuki, sam ją tworzy. Z tą różnicą, że historia sztuki pisana przez Herberta jest indywidualna, i „prywatna”.

15. Jak wyżej.

16. Z. Herbert, *List o malarstwie i kolorach jesieni*, prwdr. „Dziś i Jutro” 1949, nr 43, s. 9, tekst podpisany – Patryk. Przedruk: *Węzeł gordyjski*, s. 103-105.

17. Zob. J. M. Ruszar, *Słowo od redaktora*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, s. 12.