



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Esej podróżniczy jako świadectwo percepcji - na przykładzie eseistyki Zbigniewa Herberta

Author: Joanna Przyklenk

Citation style: Przyklenk Joanna. (2010). Esej podróżniczy jako świadectwo percepcji - na przykładzie eseistyki Zbigniewa Herberta. "Język Artystyczny" (T. 14 (2010), s. 83-97).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



Esej podróźniczy jako świadcetwo percepcji — na przykłaździe eseistyki Zbigniewa Herberta

Esej jako fenomen genologiczny nie ma ustalonej i akceptowanej powszechnie w badaniach literaturoznawczych definicji. Heterogeniczna natura pisarstwa eseistycznego sprawia, że esej z trudem poddaje się próbom naukowej deskrypcji, a wnioski płynące z jego analiz nie budują całościowego obrazu historii i teorii gatunku, ale raczej, uszczegółwiając go, rozmywają. W ten sposób zbiór cech, jakie próbuje się przypisać gatunkowi eseju na podstawie poszczególnych jego tekstowych reprezentacji, jest systematycznie rozbudowywany¹.

Zgłaszany postulat modyfikacji badań nad genologicznie płynną materią eseistyczną często wiąże się z propozycją zmiany poziomu obserwacji: w tym przypadku proponuje się porzucenie w analizach esejów perspektywy gatunkowej — przynoszącej zwykle schematyzujące uogólnienia, których nie da się operacyjnie wyzyskać — na rzecz oglądu odmiany gatunkowej. Można bowiem przyjąć, iż esej pod względem stopnia trudności opisu genologicznego przypomina powieść, a przecież „jej określenia genologiczne nabierają treści dopiero po zmniejszeniu dystansu, przy operowaniu kategorią odmiany gatunkowej. Być może, pozytywne skutki przyniosłoby wyodrębnienie podgatunków na terenie eseistyki” (D y b c i a k 1977: 115).

Akceptacja takiej postawy rodzi pytanie o kryteria wyodrębniania odmian gatunkowych eseju. Zdaje się, że porządkowanie uniwersum eseistycznego na podstawie jednego czynnika nie jest możliwe. W tej sytuacji warto z jednej

¹ Najczęściej, pisząc o dystyngtywnych cechach gatunkowych eseistyki, wskazuje się między innymi na: a) źródła i związki eseju z innymi typami wypowiedzi; b) sposób prezentacji tematu w postaci wywodu myślowego, w którym obok związków logicznych ważną rolę odgrywa asocjacyjny tryb dowodzenia (S i k o r a 1974: 101); c) łączenie myślenia dyskursywnego z obrazowym (J e d l i ń s k i 1984: 182; H e c k 2003: 6); d) operowanie poetyckim obrazem, paradoksem, błyskotliwym aforyzmem, aluzją, cytatem, nierzadko też elementami narracyjnymi bądź liryczno-refleksyjnymi; e) subiektywizm i personalizizm: eseista „mówi zawsze w imieniu jednostki, ale od razu jednostki umieszczonej pośród innych” (B i e ń k o w s k a 1976: 102).

strony odwołać się do znanej już w literaturze przedmiotu tradycji wyodrębniania odmian na podstawie determinacji funkcyjno-stylowej (np. esej literacki, esej naukowy, esej filozoficzny, esej religijny, esej szkolny czy esej publicystyczny), a z drugiej — sięgnąć po kryterium wynikające z właściwej esejowi „proteuszowej umiejętności dowolnego zmieniania postaci czy raczej — zdolności bezgranicznej niemal absorpcji elementów form prozatorskich innych typów” (D y b c i a k 1977: 113); wszak „esej na poziomie gatunku wyłania się dzięki transformacjom reguł gatunkowych, esej na poziomie tekstowym wyłania się z ciągłej praktyki cytowania” (M a r k o w s k i 1991: 176). W ten sposób model tekstu, z którym wchodzi w relację dany esej (relacja podobieństwa gatunkowego), pozwoli wyróżnić odmiany eseju sytuowane na przykład bliżej pamiętnika, gawędy, biografii czy listu bądź przemówienia.

Traktując esej jako gatunek mowy, czyli „kulturowo i historycznie ukształtowany oraz ujęty w społeczne konwencje sposób językowego komunikowania się; wzorzec organizacji tekstu” (G a j d a 2001: 255), mamy do czynienia z pewnym konstruktem teoretycznym umieszczanym na poziomie abstrakcji (W i t o s z 2003: 94; 2005: 114). Będąc elastyczną formą wypowiedzi, gatunek reprodukuje określony stosunek do świata i społeczne współdziałanie² oraz adaptuje się do współczesnych potrzeb i celów. W tym sensie gatunki mowy są kategoriami kulturowymi, poznawczymi, komunikacyjnymi (pragmatycznymi), formotwórczymi, stylistycznymi oraz historycznymi (W o j t a k 2004—2005: 159—161).

W niniejszym artykule, przyjąwszy, że podmiotowy *punkt widzenia*³ wspólny z *perspektywą* należy „do najważniejszych czynników decydujących o zróżnicowaniu wypowiedzi na typy, gatunki i style językowe” (B a r t m i ń s k i 1999: 106), podjęto próbę nakreślenia specyfiki tekstowych kreacji aktu postrzegania w esejach Zbigniewa Herberta. Zjawisko percepcji w przypadku objętych analizą tekstów jest ważne także (a może — przede wszystkim) i z tego względu, że Herbertowski cykl esejów — *Barbarzyńca w ogrodzie* (BWO), *Labirynt nad morzem* (LM) oraz *Martwa natura z wędzidłem* (MNW) — został pomyślany jako zapis podróży⁴ i w tym sensie może być traktowany jako tekstowa reprezentacja eseju literackiego ściśle powiązana z relacją podróźniczą⁵.

² „Gatunki mowy to [...] też założone swoiste obrazy świata, mające swoją ontologię i system wartości, rządzące się własną logiką” (B a r t m i ń s k i 2001: 65).

³ *Punkt widzenia* jest tu traktowany za J. B a r t m i ń s k i m jako językowo-kulturowe pojęcie porządkujące, które służy opisowi językowego obrazu świata (1999: 103—120).

⁴ BWO — zapis podróży po Francji i Włoszech; LM — po Grecji, Krecie i częściowo Wielkiej Brytanii; MNW — Holandii (F i u t 2001: 124—125). W tym sensie Herbertowski tryptyk ukazuje „świat widziany oczami podróżnika, a więc jakkolwiek by było — jeśli nie intruza, to na pewno obcego, przybysza, jest na równi światem realnym i nierealnym. [...] Ten świat — nawet jeśli najbardziej gościnny i otwarty dla podróżnego — jest jednak autonomiczny i suwerenny, niepodległy i nieprzenikalny” (D r z e w u c k i 2004: 52—53).

⁵ Por. autorsko-nadawczą deklarację w otwierającym tom BWO tekście — *Od autora*: „Czym jest ta książka w moim pojęciu? Zbiorem szkiców. **Sprawozdaniem z podróży. Pierwsza podróż**

Problem widzenia w interesujących nas zbiorach esejów zajmował już uwagę badaczy, ale zdaje się, że nie wyczerpano istoty zagadnienia. Niniejszy artykuł również nie rości sobie takiego prawa, choć podejmujemy w nim starania, by przybliżyć zamkniętą w tekście eseju strategię pisania o poznawanej naocznie — podczas podróży — rzeczywistości. Warto zatem przyjrzeć się dotychczasowym ustaleniom, aby ich nie powielać.

Postrzeganie w eseistyce Zbigniewa Herberta to nie tylko kwestia, jak dokończyć przekład intersemiotyczny, jak zamknąć w słowach to, co widzi poeta, „ale też (a może przede wszystkim) jak patrzeć, jak widzieć, by dotrzeć do prawdy, w której istnienie uparcie wierzy. [...] Utrwalony w podróżnych esejach Herberta sposób patrzenia [...] niewiele ma wspólnego ze zwykłym nieuważnym prześlizgiwaniem się wzrokiem po przedmiotach — poeta nie tylko zachłannie i uważnie patrzy, ale też ma świadomość zarówno tego, jak ważne jest bezpośrednie oglądanie, jak i tego, jak wiele od »jakości« tego patrzenia zależy” (K o z i c k a 2006: 63—65).

Dorota Kozicka akcentuje trzy przeplatające się w esejach poety sposoby widzenia: 1) „wyciąganie” z rzeczywistości poszczególnych przedmiotów, zwracanie uwagi na wybrane elementy; 2) wielostronne widzenie, oglądanie wybranego przedmiotu z różnych stron i z różnych odległości; 3) „autentyczne spotkanie” z wybranym dziełem — aktywizację wszystkich zmysłów: wzroku, dotyku, węchu (K o z i c k a 2006: 73—74).

W nieco innym ujęciu o różnorodności spojrzeń decydować będą przede wszystkim zmiany punktów widzenia, a zatem: spojrzenie od innej strony; spojrzenie pod powierzchnię; spojrzenie wstecz; spojrzenie wybiegające w przód; spojrzenie obejmujące tło; spojrzenie skupione na detalu (B a r a ń c z a k 2001: 110—115).

„Herbert nie stosuje jednolitej metody opisu obrazów: niekiedy koncentruje się na samym dziele, ale często analizę obrazu przeplata fragmentami biograficznymi albo dodaje uwagi na temat szerszego historycznego tła lub własną narrację” (W o r k o w s k i 2006: 228). Podobnie czyni z innymi dziełami sztuki, przedstawieniami krajobrazów czy opisami zdarzeń historycznych, co jest wszakże zgodne z typową dla omawianego gatunku techniką asocjacyjnego i dygresyjnego sposobu prowadzenia narracji. Naszą uwagę skupimy wobec tego nie tyle na metodach opisu widzianych obiektów — to bowiem mogłoby prowadzić do schematyzujących generalizacji, a tych chcemy uniknąć — ile na dystynktywnych cechach, zapisanego w esejach, podróżniczego aktu percepcji.

realna po miastach, muzeach i ruinach. **Druga** — poprzez książki dotyczące **widzianych** miejsc. Te dwa **widzenia**, czy dwie metody, przeplatają się ze sobą” (BWO 5). Zdaniem D. K o z i c k i e j, „zamknięta forma esejów Herberta to istotny argument przemawiający za gatunkowym odniesieniem tych tekstów do relacji z podróży (które mają wyraźne zakończenie — jest nim najczęściej opuszczenie danego miejsca), ale też wyraz nastawienia poety, który czuje się zobowiązany do jak najbardziej rzetelnego [...] opisanego czytelnikom podjętego tematu” (2006: 53).

Demaskacja pozoru

Proces postrzegania w interesujących nas tu zbiorach esejów jest często wyrażany za pomocą konstrukcji opisanej już w literaturze przedmiotu jako metafora demaskująca⁶.

Powtarzany schemat składniowy opiera się na kompozycyjnej zasadzie konfrontacji⁷, zestawiania z sobą różnych punktów widzenia czy opinii. Wielostronności oglądu — będącej gwarantem rzeczowości i precyzji opisu — towarzyszy postulowana zasada „pogłębionego” spojrzenia, czyli takiej obserwacji, która wyklucza powierzchowność zarówno w postrzeganiu świata, jak i w gromadzeniu informacji o tym świecie. Dla przykładu:

Skłębiona masa ludzi, koni i wojennych narzędzi **na pozór** tylko przypomina słynne batalie Uccella. To, co uderza widza, to ogromny spokój emanujący z fresków Piera.

BWO 237

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że demon perspektywy panuje tu absolutnie.

BWO 249

Na pierwszy rzut oka — rzeźbione głowy wyglądają jak portrety uzdrowieńców. Ale należy pochylić się nad nimi i **bacnie przypatrzeć**. Tak. To są twarze idiotów, melancholików, debilów, i rzeźbiarz, nie artysta przecież, ale półkamieniarz definiował chorobę z precyzją psychiatry.

BWO 271

Przyjęcie innego punktu widzenia pozwala nadawcy zająć własne stanowisko — często skrywane za formą trzecioosobowej narracji bądź za formą 1. osoby liczby mnogiej — co w strukturze tekstu niejednokrotnie skutkuje obecnością argumentacyjnych segmentów narracyjnych. Tok argumentacyjny w tym wypadku służy uwypukleniu różnic między innymi (nieakceptowanymi) punktami widzenia a spojrzeniem własnym (lub cudzym, ale aprobowanym przez nadawcę tekstu). Skontrastowane w ten sposób zostaje spojrzenie powierzchowne, patrzyenie z zewnątrz, pozór, złudzenie ze spojrzeniem wnikliwym (nierząd-

⁶ Autor tego określenia S. Barańczak, odnosząc swe spostrzeżenia przede wszystkim do poezji, choć nie tylko (B a r a ń c z a k 2001: 9), tak definiuje zasadę metafory demaskującej: „Jej ukryty sens sprowadza się do oświadczenia: »w świetle mitu A wydaje się A, tymczasem doświadczenie poucza nas, że w istocie jest to B«, lub zgoła odwrotnie, »zgodnie z doświadczeniem A wydaje się [...] A, tymczasem mit pozwala nam dostrzec, że w istocie jest to B«” (B a r a ń c z a k 2001: 103).

⁷ „Rzeczą w poezji Herberta podstawową jest jej oparcie na schemacie bezustannej konfrontacji: konfrontacji tradycji Zachodu z doświadczeniem mieszkańca Europy Wschodniej, przeszłości z dniem dzisiejszym, kulturowego mitu z materialnym konkretem życia” (B a r a ń c z a k 2001: 44). Problem antynomii zmienności i trwania w esejach Herberta na poziomie ontologicznym, epistemologicznym i etycznym szeroko omawiał P. S i e m a s z k o (1996).

ko wspartym lekturą, bądź też z nią konfrontowanym), z patrzaniem wewnątrz, z naocznym oglądem stanu rzeczy; *ad exemplum*:

— spojrzenie powierzchowne (też: patrzanie z zewnątrz) a pogłębiona obserwacja (też: patrzanie do wnętrza):

Nie należy jednak zapominać, że — pomijając stan zabytku — **widzimy** dziś Akropol zupełnie inaczej niż starożytni. Ateńczyk V wieku przed Chr. po przekroczeniu Propylejów **dostrzegwał** zaledwie górną część Partenonu, którego fasada zachodnia przesłonięta była murem okalającym nie istniejące już dziś Sanktuarium Artemidy. **Spojrzenie** jego przyciągał zapewne najpierw dziewięciometrowy posąg Ateny Promachos, zaginione dziś dzieło Fidiasza.

LM 103

U góry zaś ów przedmiot, którego zrazu nie mogłem odczytać i **wydawał mi się** zawieszoną na ścianie częścią starej zbroi, przy **dokładniejszej obserwacji** okazał się wędzidłem łańcuchowym, używanym do poskramiania wyjątkowo narowistych koni.

MNW 93

Powtarzaliśmy wiele razy słowo monumentalność, znaczenie architektury w malarstwie Piera. Pora teraz tym sprawom **przyjrzeć się z bliska**.

BWO 245

Świątynia dla większości wyznawców była tym, co **się widzi z zewnątrz**.

BWO 33

— złudzenie a doświadczenie naoczności:

Zdawałoby się, że nie ma rzeczy lepiej zbadanej w archeologii niż topografia Akropolu. Taką sugestią narzucają przewodniki [...]. Nie należy jednak zapominać, że święte wzgórze zamieszkałe było od czasów neolitycznych. Znajdują się tu ślady pałacu z epoki mykeńskiej i szczątki cyklopowych murów, podobnych do tych, jakie **widzimy** w Argos i Mykenach.

LM 102

Odpowiedź na pytanie: po której ze stron wskazanych tu przeciwstawień kreuje swe widzenie nadawca tekstu? — wcale nie jest jednoznaczna. Zdecydowane opowiedzenie się bowiem za drugim członem kontrastowanych typów postrzegania (i poznawania) rzeczywistości w znacznej mierze zbliżałoby jego sposób patrzania ku naukowemu, a to w konsekwencji znalazłoby swe odbicie w określonej stylistyce wypowiedzi — naukowej. Widoczna w esejach „przychylność” nadawcy dla wnikliwego, dokładnego i uważnego spojrzenia na krajobraz, dzieło sztuki czy zdarzenie historyczne jest równoważona wyrażaną w tekście wiarą w to, co się widzi. Nawet jeśli ludzki wzrok się myli, to nadawca znajduje w świecie zewnętrznym usprawiedliwienie niedoskonałości tego spojrzenia; „winne” złudzeniu mogą być — jak w poniższych egzemplifi-

kacjach — chmury, wysokość, z jakiej się patrzy, gwałtowna rzeźba terenu, filigranowość świątyni, gwałtowność i groza obrazu czy mistrzowsko realistyczne oddanie rzeczywistości na płótnie:

Płynące w górze chmury **dawały złudzenie lotu.**

BWO 125

Samolot leci cały czas nad morzem, które z wysoka **wydaje się twarde** jak karbowany kamień.

LM 55

Całość **sprawia wrażenie** surowego ogromu, choć nie w gigantycznych rozmiarach leży siła Myken. Dzięki gwałtownej rzeźbie terenu **wszystko wydaje się większe**, niż jest w istocie.

LM 65

Świątynia Nike była zbyt filigranowa, aby odczuć jej kamienną materialność, **sprawiła na mnie wrażenie udanej kopii**, dobrego wypracowania na tematy klasyczne.

LM 130

Procesję biczowników z rotterdamskiego muzeum Boijmas van Beuningen **wziąłem bez wahania za pomyłkę** roztargnionego kustosza, który powiesił Hiszpana pośród Holendrów. *Procesja* jest sceną gwałtownych, ostrych kontrastów światłocieniowych. Nastrój grozy, tajemniczości waha się między rozdzierającym krzykiem a grobowym milczeniem.

MNW 73

Obdarzono go niezbyt jasnym tytułem „mistrza iluzorycznego realizmu”. Cóż to znaczy? Po prostu, oddanie osób, rzeczy, krajobrazów tak, że **wydają się jak żywe**, nie tylko łudząco podobne, ale tożsame z modelem. Ręka wyciąga się instynktownie, pragnąc wyzwolić z ram uśpione egzystencje.

MNW 93

Widziany, czyli istniejący naocznie

Obecna w omawianych tekstach zasada bezpośredniego — naocznego — poznania obiektu zbliża ujętych w percepcję eseistycznego podmiotu ku zasadzie epistemologicznej naoczności, szczególnie predestynowanej w średnio-wiecznym piśmarstwie historycznym (P o m i a n 1968: 29—78); ilustracją tej bliskości są następujące fragmenty:

Spoceni farmerzy z dalekiego kraju filmują każdy kawałek muru, który wskazuje objaśniacz [...]. **Nie mają zupełnie czasu na oglądanie**, tak bardzo pochłonięci są fabrykowaniem kopii. [...] **Nikt już nie ma ochoty studiować rzeczy bezpośrednio.**

BWO 105

Przekładałem datę wyjazdu [...], tłumacząc sobie [...], że **trzeba zobaczyć znacznie więcej, bo ujrzeć, to znaczy uwierzyć, a ja chciałem wierzyć** w realność Wielkiej Matki, Evansa i śnieżnego szczytu Idy, i cytryn, które dojrzewały właśnie w dolinie Messara.

LM 54

A przecież można poprzestać na relacji innych, na świadectwach rzeczoznawców, można ostatecznie zgodzić się, że przedmiot naszych marzeń będzie zawsze poza zasięgiem **wzroku** i dotyku. Skąd więc ta przemożna wola konfrontacji, ta pasja pchająca do zbliżenia fizycznego, pożądanie, aby położyć ręce, zjednoczyć się cieleśnie, a potem oderwać się, odejść i unieść ze sobą — co? **Obraz?** Dreszcz?

LM 129

Nadawca analizowanych tu esejów — inaczej niż średniowieczni kronikarze nie czyni ze wzroku jedynie słusznego narzędzia poznania, ale systematycznie się do niego odwołując, korzysta z tekstowej kreacji podróźnika-diarysty, który, „porządkując notatki i wrażenia” (LM 55), nieustannie weryfikuje informacje — zdobyte w toku lektury, studiowania fotografii i reprodukcji — z tym, co widzi:

Więc **widzę** je teraz po raz pierwszy w życiu, **naocznie**, realnie. Będę mógł za chwilę pójść tam, przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach, przesunąć ręką po rowkach kolumny. 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**. Pierwsze **wrażenie** bliskie jest rozczarowaniu: świątynie greckie są mniejsze, ściślej mówiąc, niższe, niż się spodziewałem. Te, które **mam przed oczyma**, stoją co prawda na równinie płaskiej jak stół, pod ogromnym niebem, które jeszcze bardziej je spłaszczają.

BWO 31—32

Gdyby tak zamknąć oczy w Mykenach i otworzyć je w Knossos, wówczas doznalibyśmy szoku i zrozumielibyśmy istotną różnicę stylu i ducha tych dwóch centrów kultury śródziemnomorskiej. Rzecz dobrze jest znana z podręczników historii sztuki, ale sprawdzenie tego **naocznie** ma nieodpartą siłę rewelacji.

LM 39

Charakterystycznymi schematami składniowymi współkształtującymi segmenty tekstowe opisujące to, co nadawca widzi, są konstrukcje strony biernej typu **X (jest)_F widziane z Y / X widać z Y⁸**, co poświadczają następujące przykłady:

⁸ **X (jest)_F widziane z Y / Z widać z Y**, gdzie **X** to obiekt, na który się patrzy, a **Y** — miejsce, z którego **X** można zobaczyć, lub perspektywa, z jakiej patrzy się na **X**; **(jest)_F** — człon fakultatywny.

Fragmety pejzażu **widziane** z okna autobusu przypominają płótna Bissière'a.

BWO 7

Dostojnicy Salomona stoją mocno na kamiennej posadzce, a ich wydłużone, **widziane** z profilu stopy przywodzą na myśl malowidła egipskie.

BWO 235

Młody wojak **widziany** z profilu, jego skórzany kubrak i spodnie malowane są jasną, ciepłą ochrą [...].

MNW 70

Pejzaż **widziany jest** z lotu ptaka.

BWO 112

Między Porta Maggiore a Porta Romana resztki murów obronnych. Stąd **widać** Umbrię jak z lotu ptaka: [...].

BWO 66

Jedyna restauracja, z której **widać** katedrę, jest odpowiednio droga jak wszystko, co się znajduje w sąsiedztwie zabytków, gdyż płaci się podwójnie za cień arcydzieł na makaronie.

BWO 68

Strona bierna podkreśla pasywność podmiotu postrzegającego, odbiorca bowiem ulega wrażeniu, jakoby miał do czynienia z opisem zobiektywizowanym, pozbawionym elementu subiektywnego. Nadto, sam nadawca kreuje taki stan rzeczy, przypisując sobie atrybut bierności, a widzianym krajobrazom, dziełom sztuki — cechę aktywności. Świadczy o tym nie tylko przytoczenie w zbiorze LM⁹, ale również zabiegi personifikacyjno-animizacyjne¹⁰, czyli nadawanie spojrzeniom i oglądanym rzeczom cech ludzko-zwierzęcych, co sprawia, że patrzenie staje się coraz bardziej niezależne (oderwane) od podmiotu postrzegającego, np.: *spojrzenie wbiega po szerokich schodach* (BWO 104); *wzrok przebiega przez żółty prostokąt zboża* (BWO 260); *tulipan zezwala, aby go podziwiano* (MNW 43).

Zarysowująca się w esejach relacja nadrzędności przedmiotu nad patrzącym nań podmiotem jest wynikiem zgody tego ostatniego na bezpośrednie poznanie naoczne, wyrazem chęci podmiotu, by patrzeć i tym samym czegoś więcej się dowiedzieć, nauczyć. Ową niezależność postrzegania od podmiotu, a zarazem podporządkowanie spojrzenia przedmiotowi ilustrują następujące konstrukcje:

⁹ „Ktoś słusznie powiedział, że to nie tylko my czytamy Homera, oglądamy freski Giotta, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się, przysłuchują nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę” (LM 91).

¹⁰ W układzie *percypujący* — *percepcja* — *percypowany* stylistycznym zabiegom animizacji lub personifikacji poddawane są dwa ostatnie elementy układu. W odniesieniu do *percypującego* podmiotu można natomiast mówić o zjawisku reifikacji. O znaczeniu reifikacji w twórczości Herberta por. między innymi Skubalanka 2008: 41.

wielka czarna krowa **przyciąga uwagę** (BWO 13); całość [...] **przyciąga uwagę** prehistoryków (BWO 15); w dziele Martiniego **uderza swoboda** (BWO 87); **oczy przykuwa** tu do ziemi inkrustowana posadzka katedry (BWO 101); pierwszą cechą, która się **rzuca w oczy** turyście, jest bardzo skąpa przestrzeń zawarta między murami (BWO 171); **uderzające jest tło** (BWO 232); **przykuwa oczy** „głowa wariata” (BWO 271); to, co najbardziej **uderzające** w cywilizacji minojskiej [...], to brak cech pompatycznej wielkości (LM 38); **przykuł moją uwagę** przedmiot narzucający się **wyobraźni** (LM 43). Metaforyczne wykorzystanie czasowników — w różnej postaci — **przykuć/przyciągnąć** i **uderzyć** nie tylko świadczy o intensywnym przebiegu procesu patrzenia, ale również dowodzi, że nadawca omawianych tu esejów wyraża zgodę na to, by widok/wygląd czegoś przykuwał jego wzrok — nie każdy wszak element podanej percepcji przestrzeni jest w stanie zwrócić uwagę nadawcy. Nie pozostaje on przecież bezwolnym obserwatorem¹¹, sam wszak wybiera miejsca, po których chce **przechadzać się wzrokiem** (LM 79), np. **policzyłem wzrokiem** wszystkie jej liście (LM 82); **dotykając wzrokiem** jego ran i okaleczeń, doznawałem uczucia, w którym podziw mieszał się z litością (LM 131); **potraçałem wzrokiem** w muzeach etruskie brązy (LM 161); tu, w Holandii, miałem uczucie, że wystarczy byle jaki pagórek, aby **objąć wzrokiem** cały kraj (MNW 8). W zbiorze BWO znajdziemy następujące stwierdzenie:

Wołanie gotyku jest równie nieodparte, jak wołanie gór i **nie można długo pozostać biernym obserwatorem**. To nie katedry romańskie, gdzie z beczkowych sklepień spływają krople konsolacji. Katedra gotycka **odwołuje się nie tylko do oczu, ale także do mięśni**.

BWO 268

Patrzenie zatem, jeśli ma przynieść wyniki poznawcze, wymaga niekiedy ścisłego związku z ruchem i dotykiem¹², bo wielość doznań zdaje się umożliwiać uchwycenie istoty obserwowanego przedmiotu¹³.

¹¹ „Postawę epistemologiczną Herberta cechuje aktywność, ruch; nie zdaje się on wyłącznie na wiedzę teoretyczną, ale i nie ogranicza się wyłącznie do poznania zmysłowego. Jego ambicją jest przekroczenie racjonalnych ograniczeń i, przy wykorzystaniu możliwości intuicji, dotarcie do istoty przedmiotu” (S i e m a s z k o 1996: 83). Pasywność w akcie postrzegania może być sygnałem maksymalnego skupienia uwagi na przedmiocie — tak, by nic z jego wizerunku nie uronić, nie opuścić.

¹² Warto przy tym zaznaczyć, iż w Herbertowskich esejach mamy także — choć rzadziej — do czynienia z sytuacją, kiedy to nie podmiot, lecz obiekt „ulega spojrzeniu”, np.: „Twarze są nagie, całe **oddane spojrzeniu**, rysy napięte i skupione” (BWO 234); „Drugi Akropol — nocny, zapalony na niebie, **oddający się spojrzeniu** jako całość” (LM 130).

¹³ „Szczególnie interesująca wydaje się tu właśnie »namacalność« — fakt, iż dla Herberta postrzeganie wiąże się z dotykiem, a do zmysłu wzroku zazwyczaj przyłączają się inne zmysły” (K o z i c k a 2006: 69). O hierarchii zmysłów i sztuk w twórczości Z. Herberta por. między innymi: C a r p e n t e r 2000: 224; W i e g a n d t 2006: 452—453.

Poza polem widzenia

W przypadku analizowanych zbiorów esejów interesująco przedstawia się perspektywa oglądu tych fragmentów tekstu, które stanowią prezentację przestrzeni sytuowanej poza polem widzenia. Można tu wyodrębnić trzy charakterystyczne obszary¹⁴: to, co nie istnieje; to, co tworzy wyobraźnia, oraz to, co zakryte/zasłonięte przed ludzkim spojrzeniem.

Relacja niewidoczne = *nieistniejące* (też: *niewarte uwagi*) — rzadko występująca — jest dopełnieniem wskazywanej wcześniej zależności między widzianym i istniejącym; *ad exemplum*:

Lascaux **nie widnieje** na żadnej oficjalnej mapie. Można powiedzieć, że **nie istnieje** w każdym razie w tym sensie, w jakim istnieje Londyn czy Radom.

BWO 7

Il Duomo ma formę bazyliki trzynawowej [...]. Część potężnych kolumn, połączonych łukami kolebkowymi, podpira architekturę, w której skąpy ornament gotycki nałożony został na schemat romański. **Nie widać** żadnego zainteresowania w kombinowaniu łuków, co jest tak charakterystyczne dla szkoły francuskiej.

BWO 69

W istocie kościół [...] jest tak skromny, że **można by go minąć nie zauważając, gdyby nie rzeźbiony portal**.

BWO 56

Nadawca prezentuje odbiorcy nie tylko to, co widzi i poznaje w doświadczeniu bezpośrednim (naocznym) i pośrednim (poprzez lektury, fotografie), ale także — dla lepszego zilustrowania prowadzonej przez siebie narracji odwołuje się do wyobrażeń, obrazowych przedstawień — produktów wyobraźni¹⁵, co dokumentują poniższe cytacje:

¹⁴ Do czwartego typu obszaru sytuującego się poza polem widzenia można by zaliczyć wszelkie tekstowe odniesienia do ślepeca, osoby, która nie widzi w ogóle, ale też do osoby, która jest ślepa na pewne zjawiska (nie jest spostrzegawcza, nie zauważa czegoś istotnego). Ponieważ obszar ów ma w analizowanych tekstach znikome poświadczenia, sygnalizujemy jego obecność w niniejszym przypisie. Przykłady: „Ale znakomity uczony **prześlepił** co najmniej dwie bardzo istotne sprawy” (BWO 94); „Jakby czując, że **prześlepił** znakomitą okazję, książę Tuluzy, rzuca się w wir zręcznie i z rozmachem prowadzonych kombinacji politycznych [...]” (BWO 195); „Długi czas **byłem ślepy na sztukę etruską**” (LM 161); „Wiem, zbyt wiele czasu straciłem, przysłuchując się katarynce malowanej, ogromnej jak wóz cygański, a także na stopniach poczty, gdy stałem **zagapiony** na zielony pojazd wyjeżdżający z ulicy [...]” (MNW 10); „Polityka terroru okazuje się zawsze i wszędzie polityką **ślepych**” (MNW 102).

¹⁵ Wyobraźnia jest też niezbędna w tekstowej kreacji aktu przypominania, gdy zamknięcie oczu pozwala przywołać odpowiednie, wcześniej zapamiętane widoki, np.: „**Przymykam oczy**, aby przypomnieć sobie Chartres” (BWO 100); „I znów marzenie, żeby [...] nauczyć się na pamięć wszystkich jego kolorów i linii tak, żeby potem, kiedy już będę daleko, można było **zamknąć oczy** i wywołać jak film wspomnienie — obraz dokładniejszy od wszystkich reprodukcji” (LM 18); „Ile

Przedsiębiorczy Giotto szasta się między Rzymem, Asyżem, Padwą i Florencją. Duccio nie opuszcza prawie rodzinnego miasta. Pierwszego **można sobie dobrze wyobrazić** w ludowej tawernie, gdzie wielkimi haustami pije czerwone wino [...].

BWO 92

Wyobrażam go sobie, jak idzie wąską ulicą [...].

BWO 253

Można sobie **wyobrazić** to spotkanie. Schliemann zapewne opowiadał o Homerze, Evans słuchał z szacunkiem, ale cały pochłonięty oglądaniem mykeńskich przedmiotów ze złota [...].

LM 26

Wyobrażmy sobie owych entuzjastów: wędrowali długie dni na grzbiecie osła, spalili w zagubionych górskich szałasach pasterskich, docierali wreszcie do miasta swych marzeń.

LM 118

Można sobie dobrze **wyobrazić** ten cierpliwy, nieregularny ruch wahadłowy: pochylenie do przodu — położenie farby, odchylenie do tyłu — sprawdzenie efektu.

MNW 21

Nie widzimy ani książki, ani pomocy szkolnych, **a wiemy jednak**, że ten milczący, skupiony malec zgłębia właśnie tajemnice arytmetyki.

MNW 65

Zdecydowanie najczęściej pojawiającą się spośród niewidzianych przestrzeni jest w Herbertowskich esejach przestrzeń zakryta/zasłonięta przed ludzkim okiem, o której dynamizmie w znacznym stopniu decyduje utekstowiona oscylacja między zakrytym — odkrytym, i zasłoniętym — odsłoniętym. Obecne między dwoma członami antynomii napięcie obserwujemy w toku narracji, kiedy nadawca podejmuje wysiłek, by dotrzeć do widoku zasłoniętego *wulkaniczną skałą, budynkami portowymi, kilkunastometrowym wałem*¹⁶:

razy staram się przywołać na pamięć ten obraz Terborcha, **zamykam oczy i widzę**, przede wszystkim, bohaterkę sceny” (MNW 70).

Szerzej na temat literackiego aktu widzenia i aktu przypomnienia sprzężonego z wyobraźnią pisała B. W i t o s z (2007).

¹⁶ Przekonanie o konieczności łatwego (i przyjemnego) postrzegania rzeczywistości w bezpośrednim z nią kontakcie współgra z obecnym w esejach przeświadczeniem, że poznanie naoczne — za pośrednictwem wzroku — stoi, pod względem swej bezpośredniości, nagłości i jednoczesności, w opozycji do poznania dzięki słowu, co dokumentują takie stwierdzenia nadawcy: „Udręka opisywania. Trzeba bowiem będzie opisać sarkofag, a **opis będzie, jak to opis, długi, szary, bliski inwentarza** — enumeracja postaci i przedmiotów. Nie obędzie się bez odwijania zdań jak bandaży, od lewej do prawej, **wbrew regułom widzenia, które dają całość w jasnym i nagłym świetle jednoczesnej obecności**” (LM 19); „Po prawej stronie — **literacki opis podobny jest do mozołnego przesuwania ciężkich mebli, wolno rozwija się w czasie, podczas gdy wizja malarska jest nagle i dana jak krajobraz ujrzany w świetle błyskawicy** — a więc po prawej, gliniany dzban z ciepłą brązową polewą, na której zatrzymał się krążek światła” (MNW 92). Trudność, wynikająca

Kiedy wysiada się z pociągu na niewielkiej stacji między Rzymem a Florencją, miasta **nie widać**, znajduje się kilkadziesiąt metrów w górze i **zakryte** jest prostopadłą wulkaniczną skałą jak niegotowa rzeźba workowym płótnem. [...] Do katedry idzie się jeszcze kilometr, bo to, co najważniejsze w tym mieście, **ukryte** jest w samym środku i **ukazuje się** nagle.

BWO 63

Statek przybija do portu w Pireusie. Pierwsze rozczarowanie: **nie widać** Aten. Budynki portowe **zasłaniają** miasto położone kilka kilometrów w głąb lądu. A przecież — zdawałoby się — to właśnie od strony morza powinien przyjść pierwszy **widok**. Obawiałem się, że sztuczki fotografów wynoszą Akropol jak okręt na wysokiej fali.

LM 95

Jedziemy teraz na północ, ale morza **nie widać**, **zasłonięte** jest kilkunastometrywym wałem o kolorze piasku. W dole, na przestrzeni wielu kilometrów, niesłyszany ruch — wozy ciężarowe, spychacze, ludzie **wyglądają** tak, jakby zakładali fundamenty pod wieżę Babel. W istocie jest to wyniesiony i osuszony z dna morskiego polder, nowy kawałek ziemi, na którym za rok staną domy, pojawi się bujna łąka i majestatyczne krowy.

MNW 13

Obecność przeszkody stojącej na drodze do naocznego poznania niecierpliwemu nadawcy i niepokoju, napawając obawą, że ujrzany widok okaże się niewarty podróżniczego wysiłku. Jakże odmienne są reakcje nadawcy, gdy *satysfakcja estetyczna [...] polega na tym, że elementy są widoczne, obnażone dla oczu obserwatora, tak że potrafi on sobie jasno odtworzyć proces powstawania dzieła* (BWO 56—57).

Opozycja *odkryty* — *zakryty* pojawia się także w tekstach esejów w kontekście odkryć naukowych, dzięki którym możliwa jest obserwacja interesujących nadawcę przestrzeni, np.:

Zaalarmowani archeolodzy rozpoczęli systematyczne poszukiwania. **Odsłonięto** osiedle kamiennych domów, szereg obiektów, ba, dobrze zachowane freski.

LM 49

*
* *

Analizowane eseje cechuje klasyczne¹⁷ dla tego gatunku zderzenie spojrzeń, różnych punktów oglądu tego samego stanu rzeczy, co w takiej samej mierze

z „przełożenia” symultaniczności widzenia na linearność tekstu, to jeden z toposów nieopisywalności, mający długą tradycję w literaturze. Por. W i t o s z 1997.

¹⁷ „Herbert zgodnie z zasadami wypowiedzi eseistycznej tworzy sytuację dialogową, konfrontuje różne myśli, różne teksty i opinie, uwzględnia różnorodność racji” (S i e m a s z k o 1996: 143—144).

dotyczy konfrontacji zarówno w zakresie postrzegania naocznego, jak i zapośredniczonego (przez między innymi tekst, reprodukcję, widokówkę). Cechą wyróżniającą omawiany tutaj typ eseju — eseju sprzężonego z relacją podróźniczą — jest silne powiązanie percepcji z poznaniem. Opisywane doznania wzrokowe tekstowego nadawcy-podróźnika to przecież świadectwo rzetelnej obserwacji, poprzedzonej solidnym przygotowaniem merytorycznym, które jednak w zderzeniu z naocznością okazuje się niewystarczające.

W podróźniczym akcie percepcji każde ze spojrzeń jest ważne, nawet jeśli daje tylko złudzenie. O dynamice ekfrastycznych¹⁸, krajobrazowych i historycznych przedstawień w znacznej mierze decyduje wymiana strategii pasywnizującej na aktywizującą (i odwrotnie) między perceptorem a obiektem poddanym percepcji: raz to obserwator podporządkowuje się widokowi obiektu, na jaki patrzy (to sytuacja częstsza), innym razem to oglądany przedmiot jest podrzędny wobec ludzkiego spojrzenia.

Ważnym komponentem esejów podróźniczych Zbigniewa Herberta, a jednocześnie także dowodem na znaczenie sytuacji postrzegania dla całego cyklu, są te fragmenty, w których przedstawione zostają przestrzenie niemieszczące się w polu widzenia nadawcy. Okazuje się bowiem, że w omawianych esejach to nie spojrzenie wypaczone, złudne, mylne budzi niepokój kreowanego w tekście nadawcy, lecz brak tego, co chce się spostrzec, czyli poznać i zrozumieć.

Teksty źródłowe

BWO — Herbert Z., 1999: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław.

LM — Herbert Z., 2000: *Labirynt nad morzem*. Warszawa.

MNW — Herbert Z., 2003: *Martwa natura z wędzidłem*. Warszawa.

Literatura

Barańczak S., 2001: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław.

Bartmiński J., 1999: *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*. W:

Bartmiński J., red.: *Językowy obraz świata*. Lublin.

¹⁸ W opinii A. Dzidka, Herbert sięga po esej, ponieważ ten wybór „czyni możliwym połączenie fragmentu i powieściowej narracji, zaś w obrębie tego gatunku szczególne miejsce zajmuje jeszcze inny, jakim jest ekfrazą” (2006: 33). I tamże: „[...] ekfrazą z jednej strony stara się ukazać przedmiot, stara się go reprezentować (a więc ponownie uobecnić), z drugiej zaś, na plan pierwszy wysuwa właśnie sam sposób jego prezentacji (kwestia: jak reprezentować przedmiot lub jak w ogóle jest to możliwe)” (Dzidek 2006: 37). O zjawisku *ekfrastyczności* czy *ekfrastycznym charakterze* literatury por. Dzidek 2006: 39—41.

- Bartmiński J., 2001: *Między systemem a tekstem: standardy semantyczne i standardowe motywy*. W: Habrajska G., red.: *Język w komunikacji*. T. 1. Łódź.
- Bieńkowska E., 1976: *Sztuka eseju*. „Znak” nr 1.
- Carpenter B., 2000: *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*. Przeł. M. Heydel. W: Franaszek A., red.: *Poznawanie Herberta*. T. 2. Kraków.
- Drzewucki J., 2004: *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa.
- Dybciak K., 1977: *Inwazja eseju*. „Pamiętnik Literacki” z. 4.
- Dziadek A., 2006: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis — uobecnianie — interpretacja*. W: Ruszar J.M., red.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2: *Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*. Lublin.
- Fiut A., 2001: *Poeta — eseista*. W: Woźniak-Łabieniec M., Wiśniewski J., red.: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Kraków.
- Gajda S., 2001: *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*. W: Bartmiński J., red.: *Współczesny język polski*. Lublin.
- Heck D., 2003: *Wstęp. Esej — gatunek uwikłany w paradoksy*. W: Heck D., wybór i oprac.: *Kosmopolityzm i sarmatyzm: antologia powojennego eseju polskiego*. Wrocław.
- Jedliński R., 1984: *Gatunki publicystyczne w szkole średniej*. Warszawa.
- Kozicka D., 2006: *Przemóżna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*. W: Ruszar J.M., red.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2: *Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*. Lublin.
- Markowski M.P., 1991: *Cztery uwagi o eseju*. W: Wyka M., red.: *Polski esej. Studia*. Kraków.
- Pomian K., 1968: *Przeszłość jako przedmiot wiary. Historia i filozofia w myśli średniowiecza*. Warszawa.
- Siemaszko P., 1996: *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*. Bydgoszcz.
- Sikora I., 1974: *U źródeł eseju*. „Przegląd Humanistyczny” nr 3.
- Skubalanka T., 2008: *Styl poetycki Zbigniewa Herberta*. W: Eadem: *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*. Lublin.
- Wiegandt E., 2006: *Eseje Herberta wobec eseistyki Wittlina*. W: Ruszar J.M., red.: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*. Lublin 2006.
- Witosz B., 1997: *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*. Katowice.
- Witosz B., 2003: *Schematy, wzorce tekstowe, gatunki mowy... O kategoryzacji, kategoriach wypowiedzi językowych i ich modelowaniu*. W: „Przestrzenie Teorii”. Nr 2. Poznań.
- Witosz B., 2005: *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*. Katowice.
- Witosz B., 2007: *Widzenie — pamięć — wyobraźnia. O konstrukcji jednej z odmian tekstu opisu*. W: Witosz B., red.: „Język Artystyczny”. T. 13: *Interakcyjny wymiar dyskursu artystycznego*. Katowice.
- Wojtak M., 2004—2005: *Genologia tekstów użytkowych*. „Postscriptum” nr 2/1 (48/49).

W o r k o w s k i A., 2006: *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*. W: R u s z a r J.M., red.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Cz. 1: Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*. Lublin.

Joanna Przyklenk

A JOURNEY ESSAY AS AN EVIDENCE OF PERCEPTION — ON THE BASIS OF ESSAY WRITING BY ZBIGNIEW HERBERT

S u m m a r y

In the very article the author makes an attempt to bring the writing strategy of reality clearly cognizable during a journey closed in the essay closer. The centre of attention constitutes the phenomenon of perception, which in the case of texts analysed is important to the extent that a cycle of essays by Herbert (*A Barbarian in a garden, A maze at the seaside and A still life with a bit*) was designed as a record of journey and in this sense, may be treated as a textual representation of a literary essay tightly connected with a journey report. Proposing — in order to make the research results precise — a rejection of a genre perspective in the essay analyses in favour of a perspective of a genre type, the author presents textual strategies of creating an act of perception in essays by Zbigniew Herbert, which is specially important for the ontology of an essay combined with a journey report, where a strong combination of an act of perception with an act of cognition takes place.

Joanna Przyklenk

L'ESSAI DE VOYAGE COMME TÉMOIGNAGE DE PERCEPTION À L'EXEMPLE DES ESSAIS DE ZBIGNIEW HERBERT

R é s u m é

Dans l'article l'auteur entreprend la tentative de rapprocher la stratégie d'écriture, enfermée dans l'essai, sur la réalité observée en personne pendant le voyage. Dans le centre de l'analyse se trouve le phénomène de la perception que qui, dans le cas des textes étudiés est d'autant plus important que le cycle d'essais de Herbert : *Un barbare dans le jardin, Nature morte avec bride et mors et Le labyrinthe auprès de la mer* a été conçu comme un récit de voyage et dans ce sens il peut être traité comme une représentation textuelle de l'essai littéraire étroitement lié avec la relation de voyage. En proposant — pour préciser les résultats de recherches — d'abandonner dans les analyses des essais une perspective générique au profit de l'étude de la version générique, l'auteur présente des stratégies textuelles de la création de l'acte de perception dans les essais de Zbigniew Herbert, ce qui est particulièrement important pour l'ontologie de l'essai lié à une relation de voyage, quand une forte liaison de l'acte de perception avec l'acte de cognition a lieu.