
Odrealniony realizm...
O „Trzech studiach
na temat realizmu”
Zbigniewa Herberta

Artykuł jest próbą interpretacji wiersza Zbigniewa Herberta *Trzy studia na temat realizmu* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Utwór ten zbudowany jest z trzech odrębnych całości prezentujących różne typy realizmu. Wszystkie koncepcje realizmu zostają w wierszu zdemaskowane i zaniegowane (odrzucone). Dwie pierwsze zostają odrzucone (podważone) w sposób bezpośredni, natomiast w przypadku trzeciego realizmu posłużył się poeta ironią w jego prezentacji.

ZBIGNIEW HERBERT, POLSKA POEZJA XX
WIEKU, POEZJA O SZTUCE, REALIZM

The article presents an analysis of Zbigniew Herbert's (1924-1998) poem *Trzy studia na temat realizmu* (*Three Studies on Realism*) from a selection *Hermes, pies i gwiazda* (1957). The poem consists of three thematically separated parts, presenting different types of realism. All the concepts of realism became deconstructed and rejected: the first two were rejected directly, while the third was ironically addressed.

ZBIGNIEW HERBERT, POLISH POETRY
OF THE TWENTIETH CENTURY,
POETRY ABOUT ART, REALISM

1 Zarówno W przypadku Herberta trudno mówić w tym przypadku o debiucie poetyckim, jako że jego pierwsze wiersze (co prawda bez zgody autora) ukazały się już w 1950 roku na łamach tygodnika „Dziś i Jutro”, a przed „Prapremierą pięciu poetów” publikował swoje utwory w „Tygodniku Powszechnym” i almanachu poetyckim „... każdą chwilę wybierać muszę” (Warszawa 1954). „Prapremiera”, w której każdego z poetów rekomendował znany krytyk literacki (Herberta przedstawiał Jan Błoński), zapowiadała natomiast debiuty książkowe uczestników (wszyscy wydali swoje debiutanckie tomiki poezji w roku 1956).

2 Przypuszczenia takie potwierdzać może fakt, że drugi z zaprezentowanych w ramach „Prapremiery...” wierszy Herberta - *Stołek* - znalazł się w debiutanckim tomiku.

Wiersz *Trzy studia na temat realizmu* ukazał się pierwotnie w roku 1955 w 51 numerze tygodnika „Życie Literackie” (z dnia 18. grudnia) w kolumnie *Prapremiera pięciu poetów*, w której oprócz Herberta zadebiutowali¹ wówczas i inni poeci zaliczani później do tzw. pokolenia „Współczesności”: Miron Białoszewski, Stanisław Czycz, Bohdan Drozdowski i Jerzy Harasymowicz. Z tego względu można byłoby go uważać za utwór dla Herberta szczególny. Tymczasem poeta nie włączył go jednak do opublikowanego w roku następnym debiutanckiego tomu *Struna światła* (1956). Znając ówczesne realia wydawnicze, można przypuszczać, że w tym czasie tomik już dawno znajdował się w redakcji wydawnictwa „Czytelnik”, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa należy raczej przyjąć, że autor uznał, iż nie pasuje on do przygotowywanego wydawnictwa pod względem tematycznym i kompozycyjnym². Utwór został natomiast włączony do wydanego rok później tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Przywołajmy go w całości:

1

*Ci którzy malują małe lusterka jezior
obłoki i łabędzie sceny przy strumieniu
ci którzy jak nikt potrafią oddać słodycz snu
nagie ramię pod głową otwarty liść i niebo
a jeśli już odważą się opowiadać morze
łatwo mieszczą to słowo w ustach o brzegach różowych*

*oni noszą nas w małych koszykach z wikliny
i składają na piersi z której piliśmy ongi
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 tęczę

2

ci którzy malują wnętrza golarni
niechlujne staruszki osły i warzywa
sceny pijackie brutalnych żołądków
wszystko to ciężkim i brązowym ugiem
a promień światła który się przedziera
między belkami okopconej izby
na stół upada na nim porzucone
soczyste żółcie omglone błękity
promień jest na to aby na nim ostrzyć
surowy pędzel zgarbionego mistrza

więc przenikają wnętrza czynszowych kamienic
i zaglądną w serce jak w mieszki srebrników
i tylko widzą ślepcę który liczy pęty
dziewczyinę pohańbioną bitych oszukanych
ciemny płacz nisko i sznury na strychu

o jasną wodę potopów
uprasza pędzel

3

na koniec oni
autorzy płócien podzielonych na prawą stronę i lewą stronę
który znają tylko dwa kolory

3
Gwoli ścisłości
trzeba zaznaczyć,
że Stala nie mówi o
socrealizmie, lecz o
„echach stalinizmu”.

4
Barańczak przywołuje
ten wiersz jako argu-
ment przeciw odczyta-
niu opisu ostatniego z
„realizmów” jako reali-
zmu socjalistycznego:

[...] zdanie o „płótnach
podzielonych na
prawą stronę i lewą
stronę” koresponduje
w interesujący sposób
z wczesnym wierszem
Herberta Fra Angelico:
Męczeństwo świętych
Kosmy i Damiana („Ty-
godnik Powszechny”
1951 nr 19), rozbitym
właśnie na opis „Lewej
strony obrazu”, „Prawej
strony obrazu” i „Tła”.
Fra Angelico kwalifiko-
wałby się na socrealistę
z niejakim trudem...
(Barańczak 1994: 112)

Przy całej błyskotli-
wości spostrzeżeń
badacza, warto jednak
zwrócić uwagę na
prosty fakt, że w
przypadku wiersza Fra
Angelico: Męczeństwo
świętych Kosmy i
Damiana mamy do
czynienia z poetyckim
opisem (werbalną
interpretacją) dzieła
malarzkiego, natomiast
Trzy studia na temat
realizmu odnoszą się
do szeroko rozumia-
nej poetyki pewnego
stylu/konwencji. Przy
tym, o ile w przypadku
pierwszego z tych
utworów mamy do
czynienia z całości-
wym tekstem, →

kolor tak i kolor nie
wynałazy prostych symbolów
otwartych dłoni i zaciśniętych pięści
śpiewu i płaczu
ptaków i pocisków
uśmiechów i szczerzenia zębów

którzy mówią
potem kiedy zamieszkamy w owocach
będziemy używali subtelnego koloru „może”
i „pod pewnym warunkiem” o perłowym połysku
ale teraz ćwiczymy dwa chóry
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
(cyt. wg: Herbert 2008: 106–108)

Wiersz ten stał się swego czasu powodem kilku polemicznych wystą-
pień badaczy i krytyków. Ich źródłem były przede wszystkim różnice
w sposobie interpretowania trzeciej części wiersza (czy wręcz iden-
tyfikowania prezentowanej w nim konwencji). Większość piszących o
nim badaczy dopatrywała się we wspomnianym fragmencie odniesień
do strategii realizmu socjalistycznego (zob. np.: Balcerzan 1986: 71;
Kaliszewski 1990: 178–179; Stala 1998 [1983]: 204³). Najdobitniej wyra-

za to bodaj Andrzej Kaliszewski, który uznaje *Trzy studia...* za utwór przewrotny, gdzie za przykładami kryją się „szkoły lub tendencje artystyczne”. Jego zdaniem przykłady te „pochodzą raczej z obrębu malarstwa, choć mówi się w wierszu raczej o sprawach etyki pisarskiej”. Pierwszą część wiąże krytyk z malarstwem Poussina i bukolicznością, drugą – z malarstwem ekspresjonistów i pisarstwem tego nurtu, trzecią zaś „z malarstwem realizmu socjalistycznego, potem z taką samą literaturą, w jej bardziej obłudnych przykładach” (Kaliszewski 1990: 178). Z identyfikacją taką nie zgadza się Stanisław Barańczak, dopatrujący się w ostatniej części utworu analogii z pochodzącym z tego samego tomu wierszem *Kołatka*, w którym z kolei badacz widzi „autodefinicję poezji samego Herberta” (Barańczak 1994: 112). Można się jedynie domyślać, że interpretacja Barańczaka jest mimowolnym efektem próby opisu poetyki Herberta jako spójnego i zamkniętego systemu, opartego właśnie na zestawianiu antynomicznych zjawisk i wartości w obrębie poszczególnych utworów. Badacz pościłkował się przy tym faktem, że niektóre ze sformułowań i motywów zawartych w części trzeciej *Trzech studiów...* pojawiają się w innych wierszach poety (*Kołatka*, *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*⁴). W efekcie dochodzi Barańczak do wniosku, że interesująca nas część pozbawiona jest elementu ironii i prezentuje formę realizmu moralistycznego, w którym „nie chodzi ani o „ozdobność”, ani o „prawdziwość” rozumianą jako werystyczne odbicie rzeczywistości: chodzi raczej o postawienie odbiorcy przed wyborem pomiędzy sprzecznymi wartościami – i o dopomożenie mu w wyborze godnym człowieka” (Barańczak 1994: 112). Nietrudno zauważyć w tym myśleniu odniesienia do traktowanej jako wypowiedź programowa *Kołatki*. Oba utwory zawierają pary przeciwstawnych partykuł – „tak” i „nie”, co zapewne zasugerowało Barańczaka. Z tym, że *Kołatka* dokładnie powtarza zakończenie ewan-

→ to w drugim jedynie z fragmentem jednej z części utworu. Trudno tu zatem mówić o jakiejś odpowiedniości pomiędzy nimi. Na marginesie zaznaczmy, że Herbert stosuje w kompozycji swoich wierszy między innymi układ trójdzielny (lub prezentację trzech postaw czy trzech różnych punktów widzenia), przypominający czasem heglowską triadę, trudno jednak uznać, by opowiadał się za którymś z wariantów. Raczej „zadawała się” samą prezentacją określonych postaw, ocenę pozostawiając czytelnikowi. Choć, oczywiście, odpowiednio „ukierunkowuje” myślenie odbiorcy za pomocą modelowania samych opisów. Mechanizm ten nie różni się w zasadzie od znakomicie opisanego przez Barańczaka zjawiska antynomiczności (a więc układu binarnego) Herbertowego świata poetyckiego. Szerzej na temat wiersza *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* zob. Bobryk 2013a.

5
 Podobne odczytanie
 zob. też w Bobryk 2004.

gelicznego nakazu mówienia prawdy, skierowanego przez Chrystusa do uczniów „Niech mowa wasza będzie: Tak, tak; nie, nie.” (Mt 5, 37 – cyt. wg: *Pismo...* 1980: 1129), natomiast w przypadku *Trzech studiów...* brak jakichkolwiek nawiązań do Ewangelii, a wspomniana opozycja wpisuje się w szereg podobnych przeciwstawień, co należałoby raczej tłumaczyć ogólną antynomicznością opisywanego świata, niż nakazami moralnymi. Te ostatnie są wprawdzie właściwe opisywanemu światu, jednak trudno w całej wypowiedzi doszukać się przejawów aprobaty takiego modelu świata. Dlatego raczej należy przyznać raczej Edwardowi Balcerzanowi, który po ukazaniu się książki Barańczaka uzupełnił swój (oddany znacznie wcześniej do redakcji „*Twórczości*”) artykuł o trzypunktowe *post scriptum*, w którym odniósł się między innymi do wspomnianej tu interpretacji. Balcerzan stwierdza, że:

3. Nie przekonuje mnie wreszcie Barańczak, iż ostatnia część *Trzech studiów na temat realizmu* to osobiste, programowe wyznanie poety [...]. „*Realiści*” z wiersza Herberta, nie bez powodu określani jako „oni”, obiecują swoim odbiorcom szczęście w świetlanej przyszłości: „potem kiedy zamieszkamy w owocach”. Herbert takich obietnic nie składa, w utopię nie wierzy. „*Realiści*” rezygnują z wszelkich ambiwalencji, półcieni, hipotez – Herbert odwrotnie. [...] Tradycyjne odczytanie tego wiersza jako „ironicznej demaskacji praktyk socrealizmu” (s. 64), przez Barańczaka zakwestionowane, proponuję utrzymać w mocy. (Balcerzan 1986: 71)⁵

W zasadzie rozważania na temat *Trzech studiów...* można byłoby na tym zakończyć, gdyby nie kilka niedomówień, z których najważniejszym jest właśnie kwestia identyfikacji poszczególnych „realizmów”. Stanowi ona przy tym zasadniczą oś sporów interpretacyjnych. Wprawdzie Herbert charakteryzuje je w taki sposób, że można na tej podstawie

rozpoznać opisywany nurt sztuki (styl/poetykę), czy wręcz, jak czyni to Kaliszewski, powiązać ten opis z twórczością konkretnego artysty. Z drugiej jednak strony, warto zauważyć, że poeta zatrzymuje się tu jednak właśnie na poziomie opisu, przez co pozostawia odbiorcy i pewną swobodę identyfikacji, i dopuszcza, czy wręcz zakłada możliwość odbioru wiersza w kategoriach uniwersalnych.

Utwór składa się z trzech odrębnych całości tematycznych. Każda z nich prezentuje, o ile wierzyć tytułowi, inną formę „realizmu”. Przy czym bardzo wyraźnie zaznacza się antynomiczność światów (a tym samym i konwencji, według których zostały one wykreowane) zaprezentowanych w dwóch pierwszych częściach. Pierwszy z nich przybiera cechy idylli, drugi – jej zaprzeczenia (może to być „owoc” proponowanej przez Kaliszewskiego poetyki ekspresjonizmu, ale równie dobrze i świat utworu naturalistycznego). Można przy tym przyjąć, że kolejność obu części odpowiada układowi chronologicznemu rozwoju sztuki (malarstwa) europejskiej. W obu przypadkach o takim, a nie innym charakterze prezentowanej „realności” decyduje przede wszystkim poziom relacji przestrzennych, motywiki i – jako że mamy do czynienia z opisami światów (na)malowanych – sfera kolorystyki.

W części pierwszej mamy do czynienia z przestrzenią otwartą, z przestrzenią natury. Składają się na nią „lusterka jezior”, „obłoki” (niebo), „strumień”, „morze” oraz „krajobraz z łąką”. W tradycyjnym spacjiowym przeciwstawieniu „otwarte – zamknięte” ten typ przestrzeni jest zwykle wartościowany pozytywnie (to samo można powiedzieć o kulturowym wartościowaniu natury w opozycji „natura – kultura”, choć w tym przypadku nie wygląda to już tak jednoznacznie). Na poziomie motywiki świat ten zapewniają „elementy” charakterystyczne dla malarstwa i literatury sentymentalizmu (ale też, przynajmniej po części, dla popularnych w wiejskich domach w XX wieku wyszywa-

6 Dotyczy to zwłaszcza pływających łabędzi (pary).

7 Współczesne tłumaczenie Biblii Tysiąclecia oddaje to w sposób następujący:

«[...] Zawieram z wami przymierze, tak iż nigdy już nie zostanie zglądzona wodami potopu żadna istota żywa i już nigdy nie będzie potopu niszczącego ziemię». Po czym Bóg dodał: «A to jest znak przymierza, które ja zawieram z wami i każdą istotą żywą, jaka jest z wami, na wieczne czasy: Łuk mój kładę na obłoki, aby był znakiem przymierza między Mną a ziemią. A gdy rozciągnę obłoki nad ziemią i gdy ukaze się ten łuk na obłokach, wtedy wspomnę na moje przymierze, [...] i nie będzie już nigdy wód potopu na zniszczenie żadnego jestestwa. Gdy zatem będzie ten łuk na obłokach, patrząc na niego, wspomnę na przymierze między mną a wszelką istotą żyjącą każdym ciele, które jest na ziemi».
(Rdz 9, 11-16 - cyt. wg: Pismo Święte... 1980: 31)

8 Należy zaznaczyć, że zwłaszcza w ludowej tradycji tęcza nie jest postrzegana jednoznacznie i obok pozytywnych cech przypisywane są jej również właściwości →

nych makat⁶). Niektóre elementy odsyłają wprost do tradycji poezji idyllicznej („sceny przy strumieniu”, czy rzeczywistość porównana do „policzka pasterza, kiedy gra na flecie” nawiązują wprost do gatunku sielankowego w jego wersji bukolicznej, tj. przedstawiającej sceny z życia pasterskiego na tle niczym nie zmaconej, bezpiecznej od jakichkolwiek zagrożeń przyrody). Motywika ta konotuje poczucie bezpieczeństwa, czego najwyrazistszym przykładem jest „słodycz snu”, „zaczisność” oraz odwołanie się do mitu dzieciństwa („oni [...] / składają nas na piersi z której piliśmy ongi”). Podobną symbolikę konotuje również motyw „tęczy”. Wynika to po części z samej natury tego zjawiska, które pojawia się najczęściej po burzy i jest oznaką jej końca i uspokojenia sił przyrody. W tradycji judeochrześcijańskiej tęcza jest swoistym gwarantem bezpieczeństwa, znakiem danym od Boga, przypominającym ludziom, że nigdy więcej ziemia nie zostanie zniszczona potopem⁷. To również czyni z tęczy symbol pozytywny⁸.

Sformułowanie „krajobraz z tęczą” można przy tym potraktować jako formę nawiązania intertekstualnego, a tym samym i jako swoistą odpowiedź interpretacyjną. Jest ono bowiem przytoczeniem tytułu obrazu Petera Paula Rubensa (w polskim przekładzie pojawia się najczęściej tytuł *Pejzaż z tęczą*). Artysta ten namalował w ostatnich latach życia trzy obrazy o podobnej tematyce (jeden kwalifikowany bywa jako dzieło pochodzące z „warsztatu Rubensa”⁹)¹⁰. Oprócz tytułowego pejzażu z tęczą odnaleźć można na nich jeszcze i inne (niektóre) spośród elementów świata pierwszej części wiersza Herberta (na jednym z obrazów (z lat 1632–1635¹¹)¹²: pasterza grającego na flecie/fujarce, śpiący pasterz, strumień, na drugim (z 1640 roku)¹³: łabędzie, strumień/rzeczka). Warto przy okazji zaznaczyć, że wspomniane obrazy stały się na długi czas wzorcami malarstwa idyllicznego. Z drugiej jednak strony, dla utworu Herberta stanowić mogą jedynie rodzaj

punktu odniesienia i modelu świata „realizmu” pierwszego typu.

Sam świat jest przy tym światem „bezpiecznym” i łagodnym pod względem kolorystyki, konotującym tylko pastelowe barwy. W warstwie językowej odczucie to konstruowane jest zarówno na poziomie leksykalnym, jak i pod względem zastosowanych środków gramatycznych. Ten typ świata konstruowany jest przede wszystkim za pomocą słów nacechowanych pozytywnie, konotujących wyłącznie dodatnie skojarzenia i odczucia. Oczywiście, przynajmniej część spośród nich można byłoby uznać za neutralne, a ich wartość emocjonalna ulega modyfikacjom w zestawieniu z drugą częścią utworu. W opisywanym świecie większość elementów opatrywana jest przymiotnikiem „mały”, co w kontekście całości utworu stanowić ma zaletę – oznacza bowiem możliwość łatwego ogarnięcia całości oraz wywołuje wrażenie przytulności. Poczucie spokoju i bezpieczeństwa budowane jest również na poziomie bezpośredniej charakterystyki i ocen twórczości artystów uprawiających pierwszy typ „realizmu”. Sami artyści charakteryzowani i oceniani są z zewnętrznej, „obiektywnej” i zdystansowanej w stosunku do ich twórczości perspektywy. Ocena ta przybiera w niektórych momentach formę usprawiedliwienia i prób zrozumienia i wytłumaczenia przyjmowanej przez tych artystów postawy. Nie zmienia to jednak faktu, że sama reprezentowana

→ negatywne (wierzono m.in., że szkodzi człowiekowi, wypija wodę, zwiastuje burze itp.). Ograniczamy się tu do omówienia jej pozytywnych aspektów wyłącznie ze względu na jednoznaczność tekstową charakterystykę tęczy jako elementu scenarii idyllicznej. O symbolice tęczy zob. np.: Forstner 2001: 107–109; *Leksykon symboli* 1992: 162–163; Lurker 1989: 245–246; Lurker 1994: 359; *Słownik stereotypów...* 2012: 190–198; *Славянские древности...* 2009: 386–389; *Энциклопедия знаков...* 1999: 411–412.

9
Według źródeł internetowych znajdują się one w zbiorach Ermitażu, w londyńskiej Wallace Collection i w Alte Pinakotek w Monachium. Oprócz tego w albumie zestawionym przez Marię Warszawską i Ksenię Jegorową mówi się, że wariant *Pejzażu z tęczą* znajduje się w zbiorach Luwru. Zob. np. Warszawskaja, Jegorowa 2006: 124.

10
Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Pejzaż_z_tęczą (22.08.2015).

11
Kwestia datowania wszystkich trzech obrazów przedstawiających ten temat nie jest jednoznaczna. W źródłach internetowych i publikacjach książkowych spotkać się można →

→ z różnymi datami ich powstania. O ile w przypadku obrazu znajdującego się w zbiorach Ermitażu jako czas powstania podaje się najczęściej lata 1632–1635 (ale np. na stronie https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter_Paul_Rubens/Landscapes figuruje jako data powstania ok. 1630 rok (24.07.2015)), to już obraz z Alte Pinakotek bywa też datowany na rok ok. 1636 (zob. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/rubens/index.html-24.07.2015>). Trzeci zaś (ze zbiorów londyńskiej Wallace Collection, olej na płótnie 136x 236 cm) datowany bywa na ok. 1638 rok.

12
Pierwotnie olej na desce, w 1869 przeniesiony na Płotno przez A. Sidorowa (86x130 cm). Obecnie w zbiorach Państwowego Muzeum Ermitażu w Sankt-Petersburgu [Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург]. Reprodukcję zob. w: Warszawskaja, Jegorowa 2006: 127.

13
Olej na desce (94 x 123 cm), w zbiorach Alte Pinakotek w Monachium (obraz z londyńskiej Wallace Collection i obraz z Alte Pinakotek uznać należy za dwie realizacje (dwa warianty) tego samego pomysłu artystycznego).

14

Szereg ten można poszerzyć jeszcze o serce. W pierwszej części wiersza Herberta jest ono ściśle powiązane z przestrzenią otwartą („serce krajobrazu”) i nacechowane zdecydowanie pozytywnie przez powiązanie z motywem tęczy (z całą jego symboliką) i „zaciszczością”. Stanowi tu ono coś na kształt centrum świata. Natomiast w części drugiej serce porównane zostaje do „mieszka srebrników”. Przeciwstawienie zachodzi tu zatem już na poziomie przestrzennym („otwarte” – „zamknięte”). Negatywne konotacje zyskuje jednak „serce” zwłaszcza z powodu powiązania go ze „srebrnikami”, tzn. motywem jednoznacznie kojarzącym się ze zdradą Jezusa przez Judasza. A trzeba pamiętać, że ten ostatni postrzegany jest jako największy zdrajca/grzesznik (Dante umieścił go – obok Brutusa i Kasjusza, którzy zdradzili Cezara – w najniższym kręgu piekła, każąc mu cierpieć wieczne męki w jednej z trzech paszcz Disa (Lucyfera)). Zaglądając w tak conceptualizowane serce, artysta jest w stanie dostrzec wyłącznie ludzkie wady...

przez nich poetyka zostaje oceniona negatywnie, a ściślej – zostaje podważony jej „realizm”. Porównanie przedstawianego w tej konwencji świata do kwiatu zerwanego o zachodzie słońca, który nieuchronnie zwiędnie, przywodzi na myśl holenderskie martwe natury kwiatowe, w których uroda ściętych, stojących w wazonie kwiatów miała (według niektórych interpretatorów) symbolizować ułudę i marność tego świata, który wprawdzie wydawać się nam może pięknym i kuszącym, ale jest niczym w zestawieniu ze światem „prawdziwym”, światem prawdy wiecznej. Elementem wspólnym dla tego typu interpretacji i zawartej w utworze oceny świata przedstawionego w części pierwszej jest postrzeganie świata jako złudzenia, dostrzeganie jego fałszywości. Stąd pojawiający się w zakończeniu tej partii wypowiedzi podmiotu lirycznego element dystansu (wyrażony zaimkiem „oni”), połączony jednak w przypadku tego „realizmu” z formą usprawiedliwienia. To ostatnie zaś można byłoby potraktować albo jako skrytą formę aprobaty (przy jednoczesnej świadomości zafałszowania prawdy o świecie rzeczywistym), albo jako wyraz pewnej pobłażliwości dla naiwnego postrzegania świata przez artystów reprezentujących ten nurt twórczości.

Świat drugiej części wiersza jest przeciwieństwem tego, który opisany został w części pierwszej. W warstwie tematycznej odwołuje się ona do diametralnie różnych malarskich form gatunkowych niż te zaprezentowane w części poprzedniej (zwłaszcza malarstwo rodzajowe). Miejsce otwartej przestrzeni natury zajmuje tu negatywnie nacechowana na poziomie słownej charakterystyki przestrzeń „wnętrza” („wnętrza golarni”, „okopcona izba”, „wnętrza czynszowych kamienic”, „strych”)¹⁴. Przywoływanemu w części pierwszej mitowi dzieciństwa/początku przeciwstawia się tu motywikę związaną ze schyłkiem/doświadczeniem/starością („staruszki”, „zgarbiony mistrz”), a obraz szczęśliwości znajduje swoje zaprzeczenie w w całej serii negatywnych

zachowań ludzkich i charakterystyce przywoływanych postaci („niechlujne staruszki”, „brutalni żołdacy”, „dziewczyzna skrzywdzona”, „płacz” itd.). Na poziomie kolorystyki dominują w świecie części drugiej (w malarstwie „realistów” reprezentujących przedstawiany w niej nurt) barwy ciemne: brązowe ugary, czerń („okopcona izba”). Nawet barwy jasne i zwykle nacechowane w kulturze pozytywnie, jak błękit i żółć¹⁵, są w kontekście utworu nacechowane negatywnie (przypisuje się je przedmiotom „porzuconym”, a błękit opatrzony jest dodatkowo przymiotnikiem „omglony”). Podobnie ma się rzecz z funkcją światła, które zostało tu „odarte” ze swojej tradycyjnej symboliki i służy jedynie do pokazywania/oświetlania negatywnych aspektów świata (tak należałoby rozumieć „ostrzenie” na promieniu „surowego pędzla”). Negatywne nacechowanie całości świata drugiej części podkreśla fakt, że zło i cierpienie są w nim obecne na każdym poziomie („ciemny płacz nisko i sznury na strychu”). Ostatni dwuwiersz tej części można odczytywać jako zawołaną krytykę/negację prezentowanej konwencji. Przedstawiany za jej pomocą świat jest tak odrażający, że powinien zostać unicestwiony¹⁶. Jest to jednocześnie kolejne nawiązanie (i jednocześnie przeciwstawienie) do części pierwszej, w zakończeniu której pojawiał się motyw tęczy, która stanowiła gwarant Bożej obietnicy, że ludzkość nie zostanie więcej ukarana potopem. Rzeczywistość przedsta-

15 Można przypuszczać, że poeta nieprzypadkowo posłużył się w opisie tej konwencji słowem „żółć”. Żółć bowiem, oprócz nazwy barwy (jest to nota bene jedna z tzw. barw podstawowych), oznaczać może również „sok trawienny wytwarzany przez komórki gruczołowe wątroby zwierząt kręgowych i człowieka”, a przenośnie (co w kontekście wiersza Herberta wydaje się ważniejsze) także „gorzyc, gniew, irytację, złość” (zob. *Słownik języka polskiego...* 2007: 1353). Ta ostatnia semantyka obecna jest m. in. we frazeologizmach „żółć kogoś zalewa” czy „żółć się w kimś gotuje”, oznaczających najogólniej stan wzburzenia.

16 Motyw potopu, obecny w finalnym dwuwierszu drugiej części, stanowi przy tym kolejny element przeciwstawiający tę część części pierwszej, w zakończeniu której pojawiał się motyw tęczy, a zatem znaku przymierza Boga z ludźmi, znaku danego ludzkości po potopie i stanowiącego dla niej obietnicę/gwarancję, że Bóg nie sprowadzi już na ziemię kolejnego potopu (zob. Rdz 9, 12-16). Oczywiście, odczytania zakończenia części drugiej nie wyczerpuje zestawienie go z mitem o potopie. Nazwanie wody „jasną” i wprowadzenie motywu pędzla powoduje, że daje się ono odczytać jednocześnie jako przywołanie określonego działania malarskiego mającego na celu rozjaśnienie barwnego spektrum przedstawianego świata (na marginesie zaznaczmy, że ingerencja taka możliwa jest wyłącznie w przypadku farb wodnych, podczas gdy większość znanych scen rodzajowych przywoływanego w drugiej części typu powstała w technice olejnej).

17

Tu i w przypadku następnego „realizmu” posługuję się terminami Stanisława Barańczaka (Barańczak 1994: 111).

wiona w drugiej części jest zatem tak przerażająca, że jedyne ratunku upatruje się w kolejnym potopie...

Wariant „realizmu” zaprezentowany w części trzeciej wyczerpuje w świecie wiersza listę możliwości. Wariant ten różni się od poprzednich już samą kwalifikacją artystów tworzących dzieła takiego typu. O ile bowiem w poprzednich częściach twórców uprawiających opisywane w nich formy „realizmu” charakteryzowało określenie „Ci którzy malują”, to twórcy uprawiający „realizm” opisywani w części trzeciej nazwani zostali „autorami”. Sugeruje to, że w świecie wiersza przypisuje się im większą świadomość własnej aktywności artystycznej, a tym samym i świadomość użytkowanych środków wyrazu. Tym bardziej, że nazywa się ich „autorami płócien”, a zatem nie malują określonego typu świata, lecz obrazy, tzn. przedstawiani są jako twórcy usytuowani na wyższym poziomie abstrakcji (malują nie „świat” a „płótna”). Nazwanie ich „wytworów” „płótnami” można przy tym rozpatrywać w kategoriach wartościowania – słowo „płótno” użyte w odniesieniu do obrazu (zabieg popularny w dyskursie sztukoznawczym), ma charakter nobilitujący, podnosi obraz do rangi dzieła sztuki (wydaje się, że w nieformalnej hierarchii języka historyków sztuki sytuuje się wyżej od „obrazu”).

Wyższy stan świadomości własnej aktywności artystycznej twórców tego typu „realizmu” znajduje odzwierciedlenie również na poziomie przypisywanych przedstawicielom poszczególnych „realizmów” czynności. Twórcy „realizmu idyllicznego”¹⁷ (część 1) „malują”, „potrafią oddać słodycz snu”, „myśleli, że znajdziemy szczęście”. Malarze „realizmu naturalistycznego” „malują”, „przenikają wnętrza”, „zaglądają w serce” i „widzą”. Aktywność jednych i drugich daje się sprowadzić do „pokazywania świata”, choć pierwsi zadowolają się prezentacją scenerii, zaś drudzy – pokazywaniem „wnętrza” (zarówno w wymiarze przestrzennym, jak i psychologicznym). W odróżnieniu od nich,

przedstawiciele trzeciej formy „realizmu”¹⁸ nie tyle malują świat, co go „konstruują”, korzystając z dostępnego repertuaru „znaków”. Co za tym idzie, świat ten nie tyle coś „pokazuje”, ile „znaczy”.

Świat trzeciego typu „realizmu” skonstruowany jest na zasadzie szeregu binarnych opozycji, zestawionych na zasadzie „pozytywne – negatywne”: „prawa strona” – „lewa strona”, „kolor tak” – „kolor nie”, „otwarte dłonie” – „zaciśnięte pięści” itd.. System ten, w myśl reguły „kto nie jest z nami, ten przeciwko nam”, nie dopuszcza istnienia żadnego elementu poza systemem. Każdy z elementów świata ulega w takim modelu swoistemu „pozycjonowaniu” w odniesieniu do stanowiska reprezentowanego przez samych malarzy (lub grupy, którą reprezentują). Można przypuszczać, że wszystko, co nie zgadzałoby się z „oficjalną linią”, zostałoby zakwalifikowane jako „wrogie” lub „szkodliwe”, jako „kolor nie”... Repertuar symboli użytkowanych przez przedstawicieli tego nurtu „realizmu” bardzo przypomina przy tym typowy zestaw motywów plakatów propagandowych z czasów PRL-u (czy, przy uwzględnieniu szerszego kontekstu, repertuaru motywów charakterystycznych dla plakatów propagandowych państw dawnego bloku wschodniego)¹⁹. Jako przykład przywołajmy tu choćby plakat *Dobry kułak*, na którym widać tytułowego kułaka²⁰, który wyciąga otwartą prawą dłoń w powitalnym geście, natomiast z tyłu trzyma zaciśniętą w pięść lewą dłoń w pozycji gotowej do wyprowadzenia ciosu. Przymrużone oczy i nienaturalnie eksponowane zęby („szczenie zębów”) oraz wyraz twarzy (wszelka brzydota miała w tego typu przedstawieniach charakter wartościujący i semantyzujący) świadczą o nieszczerości tej wyciągniętej dłoni. Dla ujednoznacznienia przekazu całość została opatrzona rymowanym podpisem mającym formę ludowego porzekadła: „Stara mądrość uczy: Nie wierz bogaczowi! / Jedną dłoń ci poda – a do drugiej złowii!”

18 Trudno w tym przypadku bez zastrzeżeń przyjąć Barańczakową kategorię „realizmu moralistycznego” (za taki mógłby on zostać uznany tylko z perspektywy samych malarzy), wygodniejszym określeniem byłoby chyba „realizm ukierunkowany/ukierunkowujący” lub „realizm sterowany/sterujący”.

19 Podobnymi chwytami posługiwały się i inne formacje artystyczne, np. średniowieczna sztuka chrześcijańska.

20 Plakat ten odwołuje się do przeniesionego na polski grunt z propagandy sowieckiej stereotypu bogacza-kułaka. W warstwie wizualnej wykorzystywana jest (choć stosunkowo słabo wyeksponowana) wieloznaczność, jaką uzyskuje się łącząc ten stereotypowy wizerunek bogacza (rosyjskiego „kułaka”) z dosłownym znaczeniem słowa „kułak” (i w polskim, i w rosyjskim oznacza ono „pięść”).



Oczywistym jest, że język takiego typu jednoznacznie ukierunkowywał oceny (a tym samym i wybory) odbiorców. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Trzech studiach...* Odbiorca „przekazów” tworzonych przez reprezentantów trzeciego typu „realizmu” zostaje w gruncie rzeczy ubezwłasnowolniony i to dwukrotnie.

Po raz pierwszy odbiorca ubezwłasnowolniony jest w chwili, kiedy zostaje samotnie rzucony „pod oślepiające światło²¹” i zmuszany do dokonania w tych warunkach wyboru jednego z „dwóch chórów”. Sam akt wyboru, ale i wszystkie okoliczności (= „rzeczywistość” ostatniego typu „realizmu”) towarzyszące mu konceptualizowane są tym samym jako forma przedstawienia teatralnego, a fakt, że bohater (będący jednocześnie odbiorcą sztuki tego typu) zostaje do niego zmuszony, sprawia, że przedstawiona sytuacja przypomina pod pewnymi względami konflikt tragiczny bohatera tragedii antycznej, lub – przy uwzględnieniu polskiej tradycji literackiej, której sytuacja zestawienia bohatera i dwóch chórów nie jest obca – także często rozdartego pomiędzy dwie racje bohatera romantycznego²². I w jednym, i w drugim przypadku bohater taki zmuszony jest wybierać pomiędzy dwiema (zwykle) równoważnymi wartościami²³. W obu też przypadkach konflikt taki staje się przyczyną jego (bohatera) klęski. W sytuacji wierszowej bohater zmuszany jest dokonać wyboru pomiędzy wartościami, których ze względu na „oślepiające światło” nie jest w stanie poznać i ocenić. Można przy tym – zwłaszcza po uwzględnieniu ewentualnych nawiązań do tragedii – przypuszczać, że i bohater wiersza (odbiorca „realizmu” trzeciego typu) odgrywać ma z punktu widzenia podmiotu utworu w przedstawionej sytuacji rolę postaci tragicznej.

Odbiorca-bohater ubezwłasnowolniony zostaje jednak i w inny jeszcze sposób. Z punktu widzenia twórców „realizmu” trzeciego typu samo „oślepienie” go światłem jest bowiem niewystarczające. „Nieznaczące

popchnięcie języczka wagi”, którego dokonują „autorzy” oznacza, że w zasadzie mamy tu do czynienia z sytuacją „wyboru bez wyboru”, kiedy wybór zostaje dokonany nie przez osobę, mającą tego dokonać, ale przez samego nakazującego dokonanie tego wyboru. Takie zaś przedstawienie sytuacji w sposób oczywisty kompromituje trzeci typ „realizmu” jako konwencję artystyczną. Wbrew opiniom badaczy, nie może tu być mowy o „dopomożeniu [odbiorcy – R.B.] w wyborze godnym człowieka” (Barańczak 1994: 112), czy jakimkolwiek możliwym do zaakceptowania „modelu poezji zaangażowanej” (Mikołajczak 2006a: 350).

W ostatecznym rozrachunku okazuje się, że Herbert nie akceptuje, a tym bardziej nie propaguje żadnego z wierszowych modeli „realizmu”. Przeciwnie, otwarcie lub pośrednio neguje właśnie ich „realizm”, pokazując ich sztuczność i konwencjonalność. Wiersz demaskuje przy tym same założenia poszczególnych odmian „realizmu” oraz mechanizmy, za pomocą których konstruują one swój świat i (za jego pomocą) manipulują odbiorcą. ♡

21 „Oślepiające światło” konotuje przy tym i element represyjny jako jedna z tortur zadawanych przez śledczych aresztowanym (w trakcie przeszuchań, ale też w czasie ich pobytu w celi w okresie śledztwa). W polskich uwarunkowaniach historycznych tortura ta kojarzona jest w zasadzie wyłącznie z komunistycznym aparatem represji. Skojarzenie takie jest tu o tyle uzasadnione, że ostatecznym celem śledztw prowadzonych przez komunistyczny aparat bezpieczeństwa było zmuszenie przesłuchiwanego by przyznał się do zarzucanych mu czynów, a więc do uznania przez niego, że stał „po niewłaściwej stronie”. Przy czym świat „kreowany” w trakcie takiego śledztwa zakłada istnienie tylko dwóch możliwych wariantów postępowania (dwóch „stron”) – „słusznej” (reprezentowanej przez śledczych) i „niesłusznej/błędnej”. Na marginesie warto jeszcze zaznaczyć, że zarówno rewolucja bolszewicka, jak i terror pierwszych lat „władzy ludowej” miały mieć w retoryce samej władzy charakter czasowy, a po zniszczeniu „wrogów” władzy/ustroju i utrwaleniu jej, miał nastąpić czas demokratyzacji i dobrobytu („świe-tłana przyszłość”). Wierszowym jego odpowiednikiem byłby zapowiadany przez →

→ „autorów płóciennych” moment, kiedy zaczyna używać „subtelno koloru „może” / i „pod pewnym warunkiem” o perłowym połysku”.

22 Najbardziej znanym przykładem będą tu *Dziady. Część III* Mickiewicza, w *Prologu* których mamy do czynienia z rozgrywaną się na poziomie werbalnym walką „Duchów z prawej strony” z „Duchami z lewej strony”. Stawką tego starcia jest dusza poety – Konrada. Oczywistym jest, że obie grupy duchów – zwłaszcza wypowiadając się jako zbiorowości – są w warunkach realizacji teatralnej dwoma chórami. Podział na strony ma przy tym (podobnie jak w wierszu Herberta podział w świecie „płóciennych”) charakter wartościujący i związany jest z kulturową symboliką „prawej” i „lewej” strony.

23 Por. np. „klasyczny” dylemat Antygony związany z koniecznością wyboru pomiędzy przestrzeganiem praw boskich (obowiązek pochowania brata) albo praw ludzkich (zakaz Kreona).

Bibliografia

- BALCERZAN, EDWARD, 1986: *Arkadyjczyk w obłączonym mieście. (O poezji Zbigniewa Herberta)*. „*Twórczość*” 2986, nr 10, s. 39–71.
- , 1988: *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*. [W:] Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939 – 1965. Część II: Ideologie artystyczne*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, s. 220–254.
- BARAŃCZAK, STANISŁAW, 1994: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- BŁOŃSKI, JAN, 1998: *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. [W:] *Poznanie Herberta*. Wybór i wstęp Andrzej Franaszek. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 49–79.
[pierwodruk w: „*Poezja*” 1970, nr 3]
- BOBRYK, ROMAN, 1999: *Siódmy anioł jest...* («*Siódmy anioł*» Herberta) [W:] “*Slavica Tergestina*” 7. *Studia Slavica*. Edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč. Trieste 1999, pp. 145–163.
- , 2004: *Попытка бегства из идеологии в поэзии Збигнева Херберта*. [W:] *Dzieło literackie jako dzieło literackie — Литературное произведение как литературное произведение*. Pod redakcją Anny Majmieskułow. Bydgoszcz, s. 399–414.
- , 2005: *Мотив тела в поэзии Збигнева Херберта*. [В:] *Телесный код в славянских культурах*. Ответственный редактор Н. В. Злыднева. Российская Академия Наук, Институт Славяноведения, Москва 2005, с. 107–119.

- , 2013a: „*Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*” *Zbigniewa Herberta – strategie pisania o sztuce*. „Питання Літературознавства. Науковий збірник”, Випуск 87, Чернівці 2013, , с. 180–193.
- , 2013b: *Мотив звезды в поэзии Збигнева Херберта*. „Культура и текст” 2013, № 2 (15), с. 42–73. Tekst dostępny na stronie: <http://www.ct.uni-altai.ru/.../2013/10/Бобрык20132.pdf>
- FORSTNER, DOROTHEA, OSB, 1990: *Słownik symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- KALISZEWSKI, ANDRZEJ, 1990: *Gry Pana Cogito*. Wydanie drugie, rozszerzone. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- LEKSYKON, SYMBOLI, 1992: *Leksykon symboli*. Opracowała Marianne Oesterreicher-Mollwo. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Wydawnictwo ROK Corporation S.A., Warszawa.
- LURKER, MANFRED, 1989: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłumaczył bp Kazimierz Romaniuk. Pallotinum, Poznań.
- , 1994: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przełożył Ryszard Wojnakowski. Znak, Kraków.
- MIKOŁAJCZAK, MAŁGORZATA, 2006a: *Nurt liryczno-elegijny w poezji Zbigniewa Herberta. Z perspektywy związków Herbert – Rilke*. [W:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006) pod redakcją Józefa Marii Ruzara. Kaudium, Lublin, s. 336–360.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 1980: W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich. Wydanie trzecie, poprawione. Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa.

- Słownik stereotypów...*, 1996: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*.
Koncepcja całości i redakcja: Jerzy Bartmiński. Zastępca redaktora: Stanisława Niebrzegowska. Tom I: *Kosmos*. *: *niebo – światła niebieskie – ogień – kamienie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- , 2012: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Koncepcja całości i redakcja: Jerzy Bartmiński. Zastępca redaktora: Stanisława Niebrzegowska. Tom I: *Kosmos*. ***: *meteorologia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- STAŁA, MARIAN, 1998 [1983]: *Rok 1983: głos poety*. [W:] *Poznanie Herberta*. Wybór i wstęp Andrzej Franaszek. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 202–212.
- WARSZAWSKAJA, MARIA; JEGOROWA, KSENIA, 2006: *Peter Paul Rubens. Animacja życia*. Tłumaczenie Hanna Podgórska. Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk, Warszawa.
- Славянские древности..., 2009: *Славянские древности*.
Этнолингвистический словарь. Под общей редакцией Никиты И. Толстого. Том 4: П (*переправа через воду*) – С (*сито*).
Международные отношения, Москва.
- Энциклопедия символов..., 1999: *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Локид-Миф, Москва.

Summary

The article presents an analysis of Zbigniew Herbert's (1924-1998) poem *Trzy studia na temat realizmu* from a selection *Hermes, pies i gwiazda* (1957). The poem consists of three thematically separated parts. Each of them represents, according to their titles, different forms of realism. The first two "realisms" appear in the poem as an opposition: the first represents an idealized world without the sin and evil, the second, on the contrary, stresses all the negative aspects of the world. The lyrical speaker though accepts none of the world's models. The third type of "realism" is based on the arbitrary evaluation of the world's elements from the authors' points of view. The reader is seemingly free to make his own choices but in fact s/he is navigated and forced to make certain choices. The poem deconstructs the idea of different types of realism and the mechanism by which they construct the world, manipulating the reader (with its help).

Roman Bobryk

Roman Bobryk is an Associate Professor at the Department of Polish Philology and Applied Linguistics, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. He published two monographs (Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje (Siedlce 2011), Martwa natura w poezji polskiej XX wieku (Siedlce 2015)) and numerous articles.