

Wspomnienia wojenne są nade wszystko sumienną relacją z poczynań autorki. Przez niemal całą wojnę Lanckorońska, najpierw jako pracownica PCK i RGO, a później więźniarka, usiłowała nieść pomoc ofiarom, bez względu na ich narodowość, przekonania polityczne bądź postawę moralną. Dostarczała żywność i odzież zamkniętym w więzieniach i obozach, pielęgnowała chorych, a zmarłym usiłowała zapewnić godny pochówek. Będąc kobietą silną i odporną, choć już ponadczterdziestoletnią, spełnianie tych obowiązków uznawała Lanckorońska za powinność. Cechowały ją duma i dzielność, wzbudzała respekt. Umiejętnie prowadziła negocjacje z Niemcami, znając ich język i mentalność, jako że dorastała i kształciła się w Wiedniu. Lanckorońska czerpała siłę z poczucia przynależności do rodu o wspaniałych tradycjach (w trakcie wojennych eskapad odwiedziła groby przodków w Wodzisławiu i zdewastowany pałac w Rozdołach). W rozmowach z Niemcami podkreślała, iż jest polskiej narodowości, choć była córką Prusaczki. Bodaj najsilniejsza była jej więź z Kościołem katolickim. Postępowała zgodnie z nakazami chrześcijaństwa, lecz wyznała, iż odmawiając *Pater Noster* pomijała słowa „jako i my odpuszczamy naszym winowajcom”, nie będąc zdolną do przebaczenia oprawcom.

Wsparciem dla Lanckorońskiej stała się też sztuka i literatura. Zamknięta w ciemnicy stanisławowskiego więzienia, przenosiła się „wyobraźnią codziennie do jednej z wielkich galerii europejskich” malarstwa i przypominała sobie obrazy. W celi lwowskiej przystąpiła do pisania „monografii o Michale Aniele”, recytowała *Iliadę*, szukając w niej „piękna, które promieniuje z bohaterstwa”, czytała *Ryszarda II*, *Juliusza Cezara* i *Króla Leara* Shakespeare’a oraz *Wojnę peloponeską* Tukidydesa (tłumaczyła mowę Peryklesa na cześć poległych). W Ravensbrück prowadziła wykłady z dziejów sztuki. W Wielkim Tygodniu 1945 opowiadała więźniarkom, którym groziła śmierć, jak wielcy artyści: Leonardo da Vinci, Tintoretto bądź Rembrandt, „przedstawiali główne sceny Męki Pańskiej”.

W 1996 Lanckorońska przejrzała swoje wspomnienia. Wprowadziła wówczas drobne uzupełnienia i uwagi. Choć zastrzegła, że już nie pamięta wielu osób lub realiów, redaktorzy temu przeoczyli kilka błędów. Lanckorońska napomknęła, że we Lwowie w 1941 profesora Tadeusza Ostrowskiego z domu „zabrano wraz z żoną i dwoma sublokatorami Boyem-Zeleńskim i ks. Komornickim”. Z kolei w aneksie podano, iż profesora Jana Greka aresztowano „z żoną oraz gośćmi, Tadeuszem Boyem-Zeleńskim i ks. Komornickim”. Oczywiście, Boy we Lwowie mieszkał u Greków (Maria Grekowa była siostrą jego żony, Zofii Zeleńskiej). Natomiast z domu Ostrowskiego wyprowadzono ks. Komornickiego i chirurga Stanisława Ruffa z żoną oraz synem. Lanckorońska wspomina, że w listopadzie 1941, jako pracownik RGO, pojechała do Lwowa w towarzystwie „prezesa Komitetu Pomocy Żydom, doktora Melcherta”. Przywołany w tym passusie „człowiek niezwyklej kultury duchowej i umysłowej, przede wszystkim zaś wielkiego serca i ogromnej odwagi” to niewątpliwie Michał Weichert (1890–1967), prawnik, krytyk i reżyser teatralny, w latach 1940–42 w Krakowie kierujący pracami Żydowskiej Samopomocy Społecznej, wraz z RGO wchodzącej w skład Naczelnej Rady Opiekuńczej. Notabene, jego wnuk, Rafi Weichert, tłumaczy polską poezję na hebrajski i wydal w Izraelu tomy wierszy Szymborskiej i Różewicza.

Rafał Węgrzyniak

Herbert niezmany, czyli Światło Iony

Zbigniew Herbert, doświadczony w prowadzeniu ironicznych pojedynków z badaczami literatury, traktuje w *Labiryncie nad morzem* uliczne widowisko — „ćwiartowanie wolu” — jako pretekst do gorzkiego wyznania: „Myślę o krytykach, którzy zajmą się nami i będą się znęcali nad tym, co po nas zostanie, klując i szarpiąc na oslepek”¹. To kasandryczne wyobrażenie przywodzi mi na

¹ Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 18.

myśl usiłowania tych, którzy z pamięci o autorze, spośród wypowiedzianych przez niego słów wyszarpują to, co dla nich użyteczne. Jednak nie o tym chcę pisać. Pragnę pozostać w kręgu tematów związanych z trudną sztuką pisania o pięknie, gdyż właśnie taką posiadł Herbert. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* odkrył też, że podróż może być „figurą myślenia”.

Liczne szkice poety dojrzywały latami jak wino, leżakując na bibliotecznych półkach, skryte przed „ostrym jak lancet ołówkiem”¹ analityka i interpretatora, pod patyną kurzu osiadłego na okładkach opasłych tomów czasopism. Wydany w 1993 roku tom *Martwa natura z wędzidłem* ucieszył więc niewypowiedzianie wiernych czytelników autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Marzyło się nam, że poeta podróżnik wprowadzi nas ponownie do swojego „muzeum wyobraźni”. Dziękujemy zatem losowi, że po blisko trzech dziesięcioleciach oczekiwania dane jest nam uczestniczyć w wyprawie do Grecji i na Kretę, a także powrócić na znany już z *Barbarzyńcy włości* szlak. Szkic zamieszczony w 73 numerze „Zeszytów Literackich” zatytułowany *Pana Montaigne'a podróż do Italii* możemy odczytać jako porozumiewawczy znak autora, wskazanie tropu. Ten tekst to „klucz”, który otwiera przed czytelnikiem możliwość poznania sensu zarówno uniwersalnego, jak i jednostkowego licznych podróży poety. Herbert wprowadza w nim odbiorcę w sferę swych egzystencjalnych dociekań, odsłaniając zarazem ich związek z obszarem twórczych poszukiwań. Taki dar zobowiązuje. Mając w pamięci obraz z *Epizodu w bibliotece* „lamentu poległego poety” — „salamandry objętej przez mrówkę”, pragnę ustrzec się przed teoretycznym rozbieraniem ciała esejów Herberta na „kostki” dokładnie opracowane, spreparowane, gotowe do włożenia w formalinę i... martwe. Kilka refleksji, którymi dzielię się z wielbi-

cielami urody Herbertowskich szkiców, wynika z indywidualnego przeżycia lektury, stanowi możliwą wersję „czytania Herberta”. Jest też wskazaniem nierozpoznanego miejsca w jego spuściźnie eseistycznej, w którym skrywa się, jak sądzę, istotny fragment wizerunku autora.

W roku 1970 we Frankfurcie nad Menem w wydawnictwie Suhrkamp ukazała się książka autorstwa Zbigniewa Herberta zatytułowana *Ein Barbar in einem Garten 2*. Wśród przetłumaczonych przez Klausę Staemmlera esejów znalazły się dwa niepublikowane w Polsce. Jednym z nich był *Seigneur de Montaignes Reise nach Italien*. Drugi szkic nosił zagadkowy tytuł *Holy Iona*². Oba teksty łączy temat podróży nazwanej precyzyjnie przez Herberta — „pielgrzymką do świętych miejsc kultury”³. Przypuszczam, że to właśnie diariusz relacjonujący peregrynację renesansowego twórcy do Italii okazał się szczególnym potwierdzeniem intuicyjnie obieranej metody organizującej podróżę Herberta. W wielu esejach przyjmuje on, podobnie jak autor *Prób*, postawę „badacza”, a nie artysty, który podziwiał cudze dzieła. Herbert podróżnik, „pielgrzym”, studiuje przewodniki, albumy, stare dokumenty, by potem dotknąć własną ciepłą dłońią „relikwii starych kultur”. Te dwie perspektywy przenikają się, przekształcają w świadomości autora, pod osłoną tajemnicy twórczenia — tak rodzi się szkic. Wydaje się, że to najwłaściwsza droga, jaką powinien odbyć eseista pragnący ująć swe refleksje w formy obrazów — podobizn miejsc, architektury, malarstwa i ludzi, którzy je tworzyli. Europejskie „pielgrzymowanie” utrwalone w eseistyce Herberta można interpretować nie tylko jako wyraz indywidualnych twórczych poszukiwań, ale też nadając szkicom wymiar uniwersalny. Autor prowokuje czytelnika do refleksji nad rzeczywistością, ogarniającej sferę dzieł twórców minionych epok; mobilizuje do prób odczytania zawarte-

¹ Zbigniew Herbert, *Epizod w bibliotece*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, Warszawa 1983, s. 114.

² Naprowadzeni przez Autorkę tego tekstu na ślad szkicu *Holy Iona*, dzięki Katarzynie Herbertowej odnaleźliśmy jego polski oryginał w archiwum Zbigniewa Herberta i zamieszczamy w niniejszym numerze „ZL”. W całym tekście Dania Mazur zastępujemy cytaty z Herberta, przytoczone w tłumaczeniu z niemieckiego, sformułowaniami Zbigniewa Herberta w brzmieniu oryginalnym. Czujemy się w obowiązku wyjaśnić, że D. Mazur, pisząc niniejszy tekst, jeszcze nie знаła tomu: Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001 w opracowaniu Pawła Kądzieli, ani ustaleń edytora — polski pierwodruk szkicu *Pana Montaigne'a podróż do Italii* ukazał się w „Tygodniku Powszechnym” 1996 nr 10. Przyp. Red. „ZL”.

³ Zbigniew Herbert, *Pana Montaigne'a podróż do Italii*, „Zeszyty Literackie” 2001 nr 73, s. 5.

go w nich przekazu. Podróżnikiem staje się więc każdy, kto podejmie wysiłek wędrowki przez kulturę, trud poszukiwania siebie poprzez sztukę. W jej „ogrodzie” człowiek odnajduje swe liczne podobizny. Która z nich jest jego prawdziwym portretem?

Dzięki szkicowi Herberta możemy dzielić jeden ze szlaków podróży z renesansowym pisarzem-filozofem. *Journal de voyage en Italie* jest odzwierciedleniem zainteresowań humanisty. W centrum refleksji Montaigne'a staje świat, rzeczywistość postrzegana w całej złożoności i bogactwie rozpoznawalnych zmysłowo przejawów. Drugim równorzędnym motywem — kanwą przemyśleń renesansowego twórcy — jest człowiek. W szkicu *Pana Montaigne'a podróż do Italii* znajdujemy informację, że istotnym powodem peregrynacji pisarza była choroba (kamica nerkowa). Jednak jego dziennik odstania również nadrzędny cel wyprawy — poszukiwanie, dociekanie, poznawanie przywracające, jak wskazuje eseista, ulgę ciału (kierunek uzdrowiska Villa kolo Lukki), jak i duchowości (kierunek słynącego z cudów Loreto). Przemierzana droga nie prowadzi do prostych recept, jednak umacnia przeczuć ciekawości sensu, który wart jest odkrywania. Podróż Montaigne'a stanowi w przekonaniu Herberta antywzorzec banalnych podróży współczesnych. Bohater szkicu świadomie przedkładał nad kanon sztuki uznanęj urodę dzieł nie obleczonej w aurę popularności, urok miejsc nie odkrytych, kameralnych „świątyń tajemnicy” (bibliotek i ogrodów) nie „zdeptanych” przez intruzów. Herbert również pielgrzymuje do dzieł „braci mniejszych” — nierzadko anonimowych twórców. Poszukuje w muzeach obrazów, rzeźb niekniętych miłośnym spojrzeniem czy też konwencjonalnym zachwytem rzesz turystów. Podróżujący poeta wydaje się kontynuatorem dawnej tradycji wojażowania, utrwalonej w dzienniku renesansowego pisarza. Herbert dyskretnie podprowadza czytelnika szkicu ku istocie podróży w dawnym stylu. Mieści się w niej otwartość, chłonność, uwaga, którymi podróżujący obdarza świat nieznanymi i napotkanymi ludźmi. Montaigne nie planował szczegółowo poszukiwań, które mogłyby wzbogacić jego wyobrażenie o przodkach i współ-

czesnych zamieszkujących Italię, poddał się natomiast urokowi spontaniczności. Podobne świadectwo podróży znajdujemy w wielu esejach Herberta. Jego wędrowki po rozmaitych rejonach Europy przebiegają zgodnie z kierunkiem wersów „poematu” zatytułowanego „flanowanie”, inspirowanego jakby przez renesansowego podróżnika: „włóczenie się bez planu według perspektyw, a nie przewodników, oglądanie egzotycznych warsztatów i sklepów [...], gapienie się [...], picie wina w możliwie najciemniejszych kątach: «Chez Jean», «Petit Vatel», zadawanie się z ludźmi, uśmiechanie się do dziewcząt, przytykanie twarzy do murów w celu łowienia zapachów, zadawanie konwencjonalnych pytań tylko po to, aby sprawdzić, czy życzliwość ludzka nie wyschła”¹.

Herbert, interpretując fragmenty dziennika Montaigne'a opisujące kontakty z mieszkańcami odwiedzanego kraju, podkreśla, jak istotnym elementem ówczesnych podróży były rozmowy. Montaigne słuchał opowieści błahych, prozaicznych, a także niezwykłych. Zawarte w diariuszu świadectwa jego zainteresowania, jakim obdarzał spotykanych ludzi, stanowią wyraz postawy pisarza — humanisty. Nie poddający się schematyzacji stosunek Herberta podróżnika do poznawanego kraju, jego mieszkańców, sztuki jest niewątpliwie ufundowany na wyczułonej świadomości wzorca humanistycznego. Autor eseju *Pana Montaigne'a podróż do Italii*, podobnie jak jego bohater, spogląda na podziwiane dzieła sztuki, poszukując w nich wizerunku człowieka, śladu twórcy. Niezbyt obszernie fragmenty *Journal de voyage en Italie* poświęcone sztukom plastycznym prowokują Herberta do stwierdzenia, że odbiór dzieł sztuki przez przedstawicieli renesansu opierał się na naturalnej relacji, na łagodnej współegzystencji. Rzeźby, obrazy, architektura „wrośnięte” w swojski krajobraz, „zakotwiczone” w rzeczywistości nie abstrahowały od niej. Dalekim śladem owej świadomości „wtopienia” twórcy człowieka w przestrzeń jest perspektywa narracyjna, odtwarzająca złożoność zależności geograficznych, społecznych, historycznych, politycznych i sztuki, która ujawnia się uważnemu czytelnikowi w wielu tekstach Herberta. Szkic poświęcony dziennikowi Montaigne'a z podróży do Italii kończą zdania

¹ Zbigniew Herbert, *Wspomnienia z Valois* [w:] tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 194–195.

konfrontujące jałowość, konwencjonalność, pośpiech współczesnej turystyki z dawnym wojażowaniem, pozwalającym na bliskość kontaktu z krajobrazem, ludźmi i ciekawymi zjawiskami. Montaigne'owi patronowały w drodze „dobre bóstwa Przygody i Przypadku”¹. Herbert także powierza swe podróże ich opiece, by sprostać zamierzonej roli „idealnego podróżnika”². W eseju *Delta*, zamieszczonym w zbiorze *Martwa natura z wędzidłem*, wskazuje czytelnikowi drogę zdobywania wiedzy o zwiedzaniu kraju wiodącą poprzez kontakt z przyrodą, ludźmi, ich historią i sztuką. Właśnie te elementy pozwalają zbliżyć się do tego co inne, nieznanne, obce. W relacji Montaigne'a humanisty Herbert dostrzega symptomy tego rodzaju empatii, który stanowi chyba najważniejsze odniesienie dla refleksji budzących się podczas europejskich peregrynacji polskiego eseisty. Wśród ostatnich zdań szkicu *Labirynt nad morzem* umieszcza on to jedno, nieco zaskakujące swoją intymnością, ale też szalenie konsekwentne — umacniające, spajające przewodnie idee poszczególnych esejów: „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”³. Owo współodczuwanie to próba najdoskonalszego zbliżenia się do tych, z którymi szlak podróży pozwala się zetknąć, oraz tych, którzy odeszli, pozostawiając dzieła jako swój ślad.

Cel poszukiwań, jakimi są podróże, jak i poszukiwań stanowiących próbę wyrażenia słowem namysłu nad pięknem, wartościami, kulturą, historią, ujawnianą się niezwykle wyraźnie w eseju *Holy Iona*, który znam tylko w jego niemieckojęzycznej wersji. Szkic ten to opowieść mieszkańca starego kontynentu szukającego sensu i nadziei w zgiełkowej, chaotycznej, podzielonej politycznie współczesnej Europie. Herberta — odkrywcę i obrońcę pokonanych, tych, których zdławił „tumulit dziejów”, fascynują także „żywe gałęzie europejskiego drzewa kultury”. Poszukuje miejsc, w których biją ożywcze źródła. Esej rozpoczyna zaskakujące wyznanie — tęsknoty do obrazu wyspy. Herbert narrator wyjaśnia, że wyspa nie należy do krajobrazu jego dzieciństwa, ale też właśnie z perspektywy Europy Środkowej wydaje się tak bajkowym obszarem. Dodajmy — nierzeczywistym,

niemal idyllicznym motywem. Eseista prowadzi więc czytelnika w najstabilniej znanym kierunku swych licznych podróży. Docieramy na szkocką wyspę Mull i dalej na Ionę, jedną z wewnętrznych wysp Hebrydów. W tej podróży powinniśmy zawiesić naszą wiedzę o geografii, gdyż zbliżamy się do rejonów sąsiadujących z niepojętym, niewiadomym, określanym przez starożytnych jako kres znanego świata — *Ultima Thule*, ostatni przyczółek cywilizacji, wychylony w „nierzeczywista”, nieznaną, tajemniczą głębię. Ekspedycja Herberta wydaje się mieć na wpol bajkowy, nierealny, oniryczny charakter. Po drugiej stronie czeka na podróżnika zamknięta, odizolowana od chaosu zewnątrz, przestrzeń wyspy — przestrzeń idealna i bezpieczna jak kraina dzieciństwa.

Herbert przydaje nazwie Iona, którą można odnaleźć na mapach, przymiotnik *holy* — święta. Jego wyjaśnienie nawiązuje do religijnej tradycji wczesnego średniowiecza, gdyż słowo pochodzi od iryjskiego mnicha św. Kolumbana (Kolumby Starszego). Zainteresowany chrystianizacją Piktów założył on na wyspie w roku 563 klasztor. Herbert zwraca uwagę czytelnika na pokojowy charakter tej misji, nazywając ją „misją duchową”. Podania wskazują, że Kolumban nawracał słowem i przykładem. Eseista powołuje się na tradycję mówiącą o długich nocnych rozmowach św. Kolumbana i druidów. Gdy czytelnik eseju, zaintrygowany przez Herberta niezwykle postacią założyciela klasztoru, sięgnie po lekturę *Żywota św. Kolumbana* autorstwa Jonasza z Bobbio, utwierdzi się w przekonaniu, że iryjskiemu duchownemu udało się uczynić niewielki skrawek ziemi — „Domem Bożym”. Relacja dziejopisa o błogosławieństwie wypowiedzianym przez umierającego w sędziwym wieku Kolumbana, które chroni ludzi i zwierzęta na wyspie przed ukąszeniem żmii, nawiązuje w metaforycznym ujęciu do toposu miejsca nieskałanego, wolnego od grzechu i nieprawości. Herbert ulega jakby epifanicznemu doznaniu, rozpoznaje znamiona sakralnego charakteru przestrzeni Iony i wydobywa je poprzez opis klasztoru i kościoła, wzniesionych przez współbraci Kolumbana. Budowle zadziwiają

¹ Zbigniew Herbert, *Pana Montaigne'a podróż do Italii*, op. cit., s. 9.

² Zbigniew Herbert, *Delta* [w:] tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 7.

³ Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem*, op. cit., s. 55.

jednolitością stylu, robią wrażenie „fortecy przeciwko wiatrom”, wynurzającej się z odmětów odwiecznej tajemnicy.

Nadając poetycki wyraz obrazowi wyspy, eseista dotyka subtelnie pierwiastka mistycznego. Atmosfera pokoju, zgody ponad podziałami objawia się właśnie w formie prostej i harmonijnej, przeciwnej zgnubnym namiętnościom ludzkim — pysze i zamięłowaniu do bogactwa. Klasztorny krążganek i umieszczona w jego centrum rzeźba nawiązują do pierwotnej idei miejsca świętego, przestrzeni *sacrum*, w której panuje duch prostoty, ubóstwa i idealnego piękna. Figura Madonny „bardzo nowoczesna, ale nie burząca nastroju”, stanowi dla autora podróznika wzorzec, którego istota odsłania ponadczasowy sens ludzkich dzieł. Jako ślad jednostkowej egzystencji artysty wpisuje się ona zarazem w niekończący się szereg pytań (o człowieka — osobę, o sens istnienia, o potrzebę sztuki w świecie) przepływający poprzez świadectwa tych, którzy odeszli — malowidła z La-scaux, świątynie starożytnych, martwe natury Holendrów, malarstwo włoskiego *quattrocento*... Herbert odczytuje inskrypcję umieszczoną pod statuą Madonny z Iony, w której wyraz estetyczny splata się z przesłaniem etycznym: „Leo Lipschitz — Żyd wierny wyznaniu swoich przodków — wyrzeźbił tę Madonnę, aby ludzie porozumieli się między sobą i aby duch zapanował na ziemi”. Słowa te unaocniły eseście sens jego europejskich „pielgrzymek”. Herbert wyznaje: „Wtedy uświadomiłem sobie, że podróżuję po Europie po to, aby z długich i dramatycznych dzieł ludzkich wydobyć ślady, znaki utraconej wspólnoty. Dlatego romańska kolumna z Tyńca koło Krakowa, tympanon z kościoła św. Petroneli koło Wiednia i płaskorzeźby w katedrze św. Trofima w Arles były dla mnie zawsze nie tylko źródłem przeżyć estetycznych, ale uświadomieniem sobie, że istnieje ojczyzna szersza niż ojczyzna swojego kraju. I wdzięczny jestem żydowskiemu artyście, że mając pod ręką tyle słów nienawiści, zdobył się na słowa pojednania”. Przekonanie o sile

takiego przesłania, formułowanego na przykład absurdowi, tragizmowi egzystencji, powraca także w innych esejach Herberta. Nie przestając pisać o „starych pewnikach”¹ — jak je nazwał przed laty — o miłości, honorze, litości, dumie, współczuciu, poświęceniu, poeta dostrzegał przecież sens trudu tworzenia przeciwny egzystencjalnej trwodze. W wysiłku powołania do istnienia opowieści, która nie będzie skazana na zagładę, wyrażała się właśnie głęboka świadomość autentycznych pragnień, aspiracji i potrzeb człowieka, jego nadziei. Rozważania Herberta na temat roli poety i poezji, zatytułowane *Lyrik Heute*, kończy zdanie: „Poczucie kruchości i marności ludzkiego życia działa mniej deprymująco, kiedy umieści się je w łańcuchu ludzkiej historii, który nadal pozwala wierzyć w sens naszych uczynków i woli. W ten sposób nawet krzyk strachu zmienia się w głos nadziei”². Właśnie jej błogosławieństwa poszukuje podróznik przemierzający europejskie ścieżki kultury.

W szkicu *Holy Iona* powraca stały motyw eseistyki Herberta — nakaz dociekania, szukania, ten sam, który w eseju *Węzeł gordyjski* zmusza autora do zastanowienia się nad dramatycznymi konsekwencjami czynu Aleksandra Macedońskiego, nad nieublaganym wyrokiem, nad „zamordowaną tajemnicą”³. Autor *Holy Iona* przyjmuje postawę podróznika — poszukiwacza znaków solidarności, „Ducha” człowieczego rozwoju w kulturze, wspólnoty z tymi, którzy także pragną i szukają. Nadzieja odnalezienia w sztuce oblicza ludzkiej istoty, która zdolna jest współtworzyć rzeczywistość wolną od piętna okrucieństwa, obłąkania nietolerancji, promieniuje ze stron esaju poświęconego podróży na wyspę. Herbert dzieli się z czytelnikiem wrażeniem odkrycia azylu, w którym mogą zostać przechowane wartości. Człowiek, tworząc, stawia siebie, współczesnych, przodków i potomnych przed sądem kultury. Jego działanie wprowadza istnienie w przestrzeń utkaną na kanwie aksjologii. Sztuka może dać świadectwo prawdy, w którym jak w lustrze winien przejrzeć się

¹ Rozmowa Adama Michnika ze Zbigniewem Herbertem, *Płynie się zawsze do źródeł pod prąd*, „Krytyka” 1981 nr 8, s. 42.

² Zbigniew Herbert, *Lyrik Heute*, [w:] tegoż, *Das Land, nach dem ich mich sehne*. Tłum. Karl Dedecius. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1987, s. 342 (przytoczenie w tłumaczeniu Mariusza Czerwonki).

³ Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski*, „Więź” 1971 nr 11–12, s. 45. (Przedruk w: tegoż, *Węzeł gordyjski...*, *op. cit.* — przyp. red. „ZL”).

także jej odbiorca. Czytelnik szkiców Herberta zetknął się z takim ujęciem kultury jako „tablicy wartości” stworzonej przez minione epoki w eseju *Duszycka*. Właśnie tam pada wyraźne oskarżenie przeciw współczesności, że unika konfrontacji z wartościami najwyższymi. Wierny uczeń profesora Henryka Elzenberga dostrzega w budowaniu i świadomym przyjęciu systemów aksjologicznych imperatyw, cel i powołanie człowieka. Podróż na wyspę ma właśnie taki charakter — wyprawy ku, rozumianej po Eliotowsku, tradycji wciąż rekapitulowanych prawd. Pomimo niesprzyjających okoliczności, dzięki zyczliwości rybaków eseista „pielgrzym” dociera do celu. *Genius loci* Iony pobudza refleksje dotyczące sensu, potrzeby wzajemnego poznawania się, inspirowania, dialogu ludzi różnych środowisk, światopoglądów, kręgów kulturowych. Gdy wieczorem Herbert powrócił na wyspę Mull, gospodyni poprosiła go, aby zgodnie ze zwyczajem postawił w oknie zwróconym w stronę Iony nocną lampę. „Nocą światła obu wysp rozmawiają ze sobą” — to zdanie ma metaforyczną wymowę. W nim właśnie podróżujący autor „zakotwicza” swoją nadzieję. Sens owego tajemniczego rytuału światła polega na indywidualnej woli rozpalenia i utrzymania płomienia.

Daria Mazur

Otwarte okno

Kiedy dowiedziałem się o wielkiej, obejmującej ponad setkę prac i pierwszej w Europie retrospektywie Davida Hockneya w bońskiej Kunst- und Ausstellungshalle¹, wiedziałem od razu, że tej akurat wystawy nie wolno mi przeoczyć. Były jednak wakacje i do Bonn wybrałem się dopiero w ostatni dzień ekspozycji. Tłok na parkingu i w muzealnych salach. Hockney, jeden z najważniejszych artystów współczesnych, znajduje — co w sztuce dzisiejszej nieczęste — wspólny język z szeroką publicznością. Ale nie tylko to zagnało mnie do byłej stolicy (nazywanej przez złośliwców wioską), która teraz z powodzeniem odnajduje się w zupełnie nowej roli: miasta kultury, z dużym kompleksem muzealnym,

międzynarodowymi sympozjami, kongresami i koncertami (beethovenowska tradycja wszak zobowiązuje).

Hockney (ur. 1937) był bowiem dla mnie legendarną postacią... literacką, co zawdzięczałem pisarstwu Wojciecha Karpińskiego. Tu muszę się cofnąć o mniej więcej dwadzieścia lat, do Olsztyna roku bodajże 1979. Działo tam wówczas (dwuosobowe?) małe podziemne wydawnictwo Klin. Jego współkierownik, Ryszard K., przyniósł mi pewnego razu kolejną nowość — tom esejów *W Central Parku*. Teksty, a zwłaszcza ich głęboko osobista i ujmująca prywatna tonacja, natychmiast mnie olśniły, a najbardziej ten o Hockneyu właśnie, pozbawiony politycznych dygresji, zatytułowany *Przez zamknięte okno*. Dla autora wystawa, na którą się natknął w Center of British Art na Uniwersytecie Yale, stanowiła wytnięcie od trudów podróży po Ameryce, a zarazem pozwoliła zepchnąć „gdzieś w tył głowy mdłący smak przedwyjazdowych «rozmów» i przenikający wilgocią deszcz siałący w grudniowej Warszawie”. W świadomości zaś (oraz pamięci) młodego czytelnika na prowincji, zmęczonego szarością i beznadziejnością dogorywającej gierkowskiej dekady (do której tyłu dziś tęsknie wzdycha), stworzyła mit: malarz świetlistej Kalifornii, jej pejzażu i stylu życia: architektury, słońca, palm, błękitnowodnych basenów...

Dziś, zetknąwszy się w końcu z malarstwem Hockneya i ponownie przeczytawszy *Przez zamknięte okno* (nie bez trudu, gdyż mój egzemplarz wyniszczał i litery stały się jeszcze mniej widoczne), potwierdzić mogę jedynie trafność sądów i analiz wspomnianego eseju. Jego konstatacje nie zdezaktualizowały się, przeciwnie — zyskały na wyrazistości. A nie jest przecież sprawą łatwą uchwycić Hockneya w sieć krytycznych pojęć, „zaszufladkować” tego proteuszowego malarza, uparcie — jak pisze Karpiński — unikającego „zbyt częstego powtarzania motywów, które przyniosły mu sukces i popularność [...]”. Jego sztuka, tak konsekwentna, wciąż się odnawia”. Nieprzypadkowo chyba przedstawił siebie Hockney na jednym z wcześniejszych płócien, *Jestem w nastroju do miłości* (1961), powstałym w dniu uro-

¹ David Hockney, *Exciting Times are Ahead*, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle 1 VI–23 IX 2001.