

MAGDALENA ZAREMBA

LITERACKA DESKRYPCJA PEJZAŻU. JULIUSZ SŁOWACKI I ZBIGNIEW HERBERT¹

Jak wytłumaczyć [...] niepokojący mezalians
naturalizmu ze wzniosłymi sprawami ducha?
[Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*]

Treść: 1. Sztuka – miejsce wspólne czy osobne?; 2. Podobne i różne; Podsumowanie.

Mezaliansem może się wydawać, ujęte już w tytule artykułu, zestawienie nazwisk twórców – romantyka i dwudziestowiecznego poety. Romantycznego artysty *par excellence* oraz pisarza, o którego spuściznie dotyczącej sztuk pięknych pisano jako o egzemplifikacji literackiego konkretności. Juliusza Słowackiego, który uobecniał w poezji dziewiętnastowieczną ideę syntezy sztuk i Zbigniewa Herberta, któremu być może bliżej było do teorii Lessinga, aniżeli ukazywania czytelnikowi „wzniosłego ducha” czy wizualno-werbalnej jedni w poetyckim lub eseistycznym pejzażu. Tę wszakże różnicę pomiędzy artystami uwydatniał w korespondencji z Herbertem Józef Czapski:

Nie znam poezji bliskiej Tobie, czasem Słowacki, ale tam za dużo gwiazd, słońc, skrzydeł i ten przepych metafor, a u Ciebie nawet gwiazdy się robią domowe w domu Pana Cogito i Twoim [70; pod-

Magdalena Zaremba – Doktorantka w Instytucie Literaturoznawstwa w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Absolwentka filologii polskiej w specjalnościach: dydaktycznej, teatrologicznej, antropologiczno-kulturowej. Finalista Ogólnopolskiej Nagrody im. Czesława Zgorzelskiego na najlepszą magisterską pracę polonistyczną pt. "Tradycje i ewolucje motywu światła w działach Juliusza Słowackiego". Zainteresowania badawcze: ekfrazy dzieł malarskich w piśmiennictwie polskiej formacji romantycznej, korespondencje i powinowactwa sztuk. Członek rady programowej, wykładowca i tutor w Akademii Młodych Humanistów KUL.

¹ Niniejszy artykuł został zaprezentowany jako referat pt. *Sztuka w twórczości Słowackiego i Herberta. Miejsce wspólne czy osobne?* Podczas Ogólnopolskiej Konferencji: „Inny był pożar poematu... Wątki wspólne w twórczości Juliusza Słowackiego i Zbigniewa Herberta” zorganizowanej przez Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu 30 listopada 2018 r.

kreślenie – J.C.]².

Jeśli istniało w mniemaniu malarza podobieństwo pomiędzy tą twórczością, dostrzegał ją Czapski raczej w przestrzeni etycznej, aniżeli estetycznej:

Ten wiersz, którym zakończyłeś odczyt [mowa o wierszu Herberta pt. *Tarnina* – M.Z.], który jest naprawdę posłaniem wobec nas wszystkich i który mi przypomniał, więcej, uświadomił, jak bliski jesteś Słowackiego i jego wskazań, rozkazów wobec nas wszystkich [80].

Łączyło zaś poetów szczególne umiłowanie *beaux-arts*, a także wysokie miejsce, jakie obydwaj przyznawali szeroko pojętej ikonografii w swojej spuściźnie literackiej. Sztuka obecna jest w rozmaitych odwołaniach poszczególnych dzieł Słowackiego i Herberta do malarstwa, muzyki, architektury czy rzeźby. Bywa przyczynkiem do refleksji o historii i kulturze³, pojawia się w sądach teoretycznych, odnosi do *oeuvre* poszczególnych artystów stanowiących osobisty kanon, wreszcie: staje się poetycką lub eseistyczną ekfrazą.

Fakt wymienienia nawiązań i sposobów istnienia sztuki w dziełach obydwu artystów może się jednak okazać niezwykle powierzchowny. Samo jej rozumienie przez Słowackiego i Herberta nastęrcza trudności – zwłaszcza w porównaniu teorii sztuki i ich realizacjami w dziełach. Czy można zatem ów „niepokojący mezalians” – za pomocą sztuki nie tylko literackiej – połączyć?

Ów szkic chciałabym zawęzić do przedstawienia wybranych upodobań estetycznych twórców w odniesieniu do sztuki malarskiej – ściślej – poetyckiego i eseistycznego sposobu ukazywania natury. Pragnę się skupić na analizie wybranych fragmentów dwóch dzieł: *Podróż z Neapolu do Ziemi*

² Epistolografię Czapskiego i Herberta cytuję z edycji: *Józef i Maria Czapscy, Katarzyna i Zbigniew Herbertowie. Korespondencja*, oprac. J. Strzałka, Warszawa 2017. Liczbą arabską w nawiasie oznaczyłam numer listu.

³ Podróże do źródeł kultury europejskiej w przypadku Zbigniewa Herberta doczekały się szeregu literaturoznawczych omówień. W przypadku śródziemnomorskich wojaży Słowackiego uwydatnia się fakt, iż Italia była dlań „substytutem Grecji”, zaś „[...] obserwując i przeżywając Grecję, podróżował Słowacki w istocie do Polski”. Zob. J. Kamionka-Straszakowa, *Romantyczne podróże do Polski*, [w teście:] „Do ziemi naszej...” *Podróże romantyków*, Kraków 1988, s. 20.

Świętej Juliusza Słowackiego oraz *Próby opisania krajobrazu greckiego* – wymiaku z, wydanego po śmierci Herberta, *Labiryntu nad morzem*⁴.

Obydwa opisy są świadectwem podróży śródziemnomorskiej odbytej nie tylko ze względu na kontemplację sztuki, lecz także refleksję o cywilizacji w różnych jej momentach dziejowych. Po wtóre — zarówno romantyczny poemat dygresyjny, jak i esej stworzyły autorom dogodnie pole do kreowania literackich pejzaży budowanych przez pryzmat ich artystycznej „erudycji”⁵. Porównanie dzieł jest zaledwie przyczynkiem do rozważań o bogactwie tradycji komponowania opisu krajobrazu. Choć Herbert miał się uczniem Słowackiego⁶, trudno zawęzić przedstawione niżej analizy tylko do tych formacji kulturowych, do jakich twórcy przynależeli.

1. Sztuka – miejsce wspólne czy osobne?

Słowacki, jak powszechnie wiadomo, porównywał tworzenie wybranych dzieł do procesu malowania⁷. Świadectwem tegoż stała się epistolografia, zwłaszcza „kilka słów o malarstwie”⁸ skierowanych do Wojciecha Statt-

⁴ Cytaty z *Próby opisania krajobrazu greckiego* przywołuję według wydania: Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.

⁵ Zagadnienie ekfrazy w esejach Zbigniewa Herberta zostało szeroko omówione w monografii Jana Księżyka: J. Księżyk, *Zagadnienie ekfrazy dla poetyki narracji eseistycznej – formy ocalenia wartości i doświadczenia piękna w eseistyce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2017.

⁶ Zob. list Herberta do Czapskiego nr 92.

⁷ Ważniejszymi pracami omawiającymi zagadnienie roli sztuk pięknych w twórczości Juliusza Słowackiego są: D. Kudelska, *Juliusz Słowacki a sztuki plastyczne*, Lublin 1997; L. Petruchina, *Twórczość Juliusza Słowackiego a sztuki plastyczne, (W sprawie „wzajemnego oświeclania się sztuk)*, tłum. M. Czetryba, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej. Olsztyn, 22-23 XI 1995 roku*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1997, s. 183; O. Krysowski, *Słońce ogromnych kręgi. Malarskie inspiracje Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2002; E. Wyszynska, *Korespondencja sztuk w twórczości Juliusza Słowackiego. Rekonesans badawczy*, „Prace Literackie” 47(2007); Z. Wójcicka, „W Szwajcarii” *Juliusza Słowackiego – obrazowanie i symbolika*, „Pamiętnik Literacki” 100(2009), z. 3; M. Kulesza–Gierat, *Lekcja malarstwa według Juliusza Słowackiego*, w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza–Gierat, Lublin 2012.

⁸ Chodzi tu przede wszystkim o listy Słowackiego do Juliusza i Wojciecha Stattlerów, datowane na 3 czerwca roku 1844 oraz 1 stycznia roku 1845 [K II 174, 182]. W pracy wszystkie cytaty z dzieł Juliusza Słowackiego przytaczane będą z następującej edycji: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleinera i W. Floryana, Wrocław 1952-1976. Epistolografię Juliusza Słowackiego cytuję za: E. Sawrymowicz, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, T. 1-2, Wrocław 1962-1963. Po literze K, oznaczającej korespondencję,

tera, podejmujących zagadnienie sztuki przyszłości. Niemalże znaczenie mają w tym miejscu zagadnienia *ut pictura poesis*, a także romantyczna idea jedności sztuk; przedstawiają optykę Słowackiego, a także sposób konstruowania poetyckich krajobrazów. Percepcja wzrokowa była dla krzemienieckiego poety niezwykle istotna⁹. Można wręcz pokusić się o twierdzenie, iż stała na równi z tworzeniem poezji.

Poeta okazał się wspaniałym obserwatorem. Unaoczniają to opisowe kompozycje natury, choć prym zdaje się wieść *imaginarium* poety:

Obrazy gór i lasów zostały w mojej pamięci – imaginacja moja jak salon pałacowy ustrojona jest nowymi malowidłami [K I, 70].

Prócz pierwiastka wyobraźni pojawiał się, komentowany w literaturze przedmiotu, element pamięci. Przechowywane w jej odmętach wewnętrzne obrazy stopniowo ewoluowały. Jak twierdził romantyk, sztuka jest przecież niedoskonałym zwierciadłem natury¹⁰. Tworzenie wewnętrznych obrazów podkreślił poeta w swej malarskiej wykładni w roku 1844:

Początkiem i źródłem malarstwa nie było naśladowanie natury, ale wizja, to jest ta władza tajemnicza ducha naszego, która wzrokowi naszemu ciska jakieś dziwne błyskawice niewidzialnej piękności [...] [K II, 174].

Blask i barwa, wyrażane za pomocą bogatych środków językowych, konstituowały zazwyczaj przedstawienia przyrody, by w dziełach lat czterdziestych dziewiętnastego wieku stać się niezależną od natury częścią pejzażu o tonie mistycznym. Miały także, jak sama sztuka (nierozbita w rozumieniu romantyków na atomy poezji, malarstwa czy muzyki), być drogą do poznania prawdy¹¹. Odwoływanie się do estetyki, budowanie strof

liczba rzymska określa numer tomu, natomiast cyfrą arabską oznaczam numer listu.

⁹ Z. Wójcicka, „W Szwajcarii” *Juliusza Słowackiego – obrazowanie i symbolika*, „Pamiętnik Literacki” 100(2009), z. 3, s. 135-136.

¹⁰ „Jeden z tutejszych malarzy (pisze Słowacki w liście do Salomei Bécu z Genewy) ofiarował mi się być towarzyszem podróży. Milo mi będzie siedzieć przy nim na ułamku skały i patrząc na odbicie się natury w niedoskonałym sztuki zwierciadle” [K I, 82].

¹¹ W. Okoń, *Malarstwo a literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 529.

w sposób zbliżony do procesu malowania, pociągały za sobą możliwość korzystania z alegorii czy symbolu, co upraszczało przekaz niedający się wypowiedzieć przez słowo¹².

Romantyk w czasie europejskich podróży zwracał uwagę na malarskie sposoby stosowania artystycznych środków wyrazu. Dzięki świadectwom pozostawionym w epistolografii można odtworzyć listę malarskich inspiracji. Zdradzają one szczególne upodobanie do płócien Paula Veronese, zwłaszcza zaś do „promieniowania światłem”, lekkości i świetlistości koloru w dziełach.

Równie często odnosił się poeta – i w epistolografii, i w dziełach poetyckich – do płócien Rafaela. Oto fragment listu do matki mający poprzedzać spisanie oktaw *Króla-Ducha*:

Pracuję – myślę – przygotowuję moje obrazy na ekspozycją. Malarstwo mię zatrudnia – chciałbym w tych płótnach światło wyrazić więcej niż kolorowość natury – Światło, z którym w oczach Rafael zaczynał [podkreślenie moje – M.Z., K II, 204].

Tradycje malarstwa europejskiego, które wymieniał w swoich listach poeta, wydają się mieć duże znaczenie dla budowanych równolegle obrazów poetyckich.

Jakkolwiek sztuka była wartością niezbywalną również dla Herberta, tzw. literatura przedmiotu zwraca uwagę na pytanie o, leżące u podstawy przekonań artystycznych, założenia filozoficzno-estetyczne oraz ich stosunek nie tylko do poezji, ale i esejów twórcy¹³. Badacze zajmujący się obecnością malarstwa oraz ekfrazą w spuściźnie autora *Labiryntu...* sytuują go jako przykład odrębny na mapie twórców dwudziestego wieku. Dominuje pogląd, iż kompozycje „pejzażowe” utrzymane są w chłodnym, wręcz ascetycznym tonie¹⁴. Deklaracje, opisy, obserwacje Herberta w esejach –

¹² Tamże, s. 529.

¹³ B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, tłum. M. Heydel, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 213. Stan badań nad zagadnieniem sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta omawia szeroko Bogna Choińska w artykule: *Obroniona klasycyzm. Zbigniew Herbert*, w: tejsze, *Sztuka jako wartość wobec kryzysu kultury europejskiej (poglądy estetyczne Herberta, Olędzkiej-Frybesowej i Czapskiego)*, Słupsk 2009, s. 9.

¹⁴ M. Mikołajczyk, *Estetyka i epifania. O wierszu: „Wit Stwoszc: Uśnięcie NMP” Zbigniewa Herberta*, w: *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały z konferencji 19-21 maja 2003*, pod red. A. Tameckiej-Misek, Łódź 2004, s. 410, 411.

realistyczne, o tonie refleksyjnym – miały świadczyć o nieprzystawalności słowa i obrazu, odległości, jaka dzieli ekspresję werbalną i wizualną¹⁵. Tę właśnie miał poeta nazywać „daremny trudem opisywactwa” [LNM, s. 82]. Warto jednak podkreślić, że studia nad barwą i światłocieniem zajmowały twórcę jeszcze przed oficjalnym debiutem. Szczególną rolę koloru, konstrukcji dzieła i linii podkreślał już w początku lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. I chyba nie czynił tego wyłącznie w odniesieniu do środków plastycznego wyrazu.

Przyjmuje się zwykle, iż wypowiedziom Herberta o sztukach pięknych, zwłaszcza zaś kompozycjom malarskim, w których opisy dzieł sztuki, w tym pejzaże, mają rozwijać się wolno w czasie, bliżej do rozróżnienia między poezją a ikonografią dokonanego przez Lessinga w *Laokoonie*, aniżeli do romantycznej teorii jedności sztuk. W początkach wieku dwudziestego teza o ich podziale na przestrzenne i czasowe, posługujące się znakami naturalnymi i umownymi, znajdowała kontynuację w sformułowaniach głoszących, że „[...] specyficzna konkretność poezji stanowi całkowite przeciwieństwo konkretności malarstwa”¹⁶.

Zdanie to znajduje potwierdzenie w wypowiedziach badaczy poszukujących kontynuacji myśli estetycznej Herberta we wcześniejszych formacjach kulturowych. Pojawia się w nich zdecydowana opozycja pomiędzy obecnością myśli klasycystycznej i romantycznej. Tej pierwszej miał być poeta entuzjastą; druga, kojarzona raczej z wybujałymi formami ekspresji, dynamizmu, wzniosłości, miała być twórcy obca. Jakkolwiek nie odżegnuje się autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* od form kojarzonych z romantyzmem¹⁷, przeciwstawia się przedstawieniom epatującym „[...] rozchwianą formą, kontrastami światłocieniowymi niweczącymi wewnętrzny kształt przedmiotu”¹⁸.

Istotną kwestią pozostaje trudność określenia tych fragmentów esejów, które implikują kompozycje utrzymane na kształt dzieła malarskiego. Gatunek ów dla Herberta nie jest, jak się wydaje, jedynie formą przekazu informacji. Ekfrazą w wierszu i ekfrazą eseistyczna spełniają różne funkcje

¹⁵ B. Carpenter, *dz. cyt.*, s. 213.

¹⁶ Zdanie J. Tynianowa. Cyt. za: W. Okoń, *Literatura a sztuki plastyczne*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk i in., Wrocław 1992, s. 551-552.

¹⁷ B. Choińska, *dz. cyt.*, s. 43.

¹⁸ P. Siemaszko, *W stronę ideału. Zbigniew Herbert*, w: tegoż, *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapskiego*, Bydgoszcz 2000, s. 62.

w tejże twórczości. Nawet powierzchowna analiza stawia przed czytelnikiem podmiot percypujący naturę nie wolny od zachwytu, ale szczególnie emocjonalny¹⁹. Poznanie podparte przeżyciem jako założenie estetyczne kształtowało się w przypadku poety dzięki Elzenbergowi²⁰. U dwudziesto-wiecznego twórcy, jak podkreśla Wróbel,

Oddana tak jakby wizja malarska oddawała w interpretacji Herberta krajobraz lub zdarzenie ujrane w świetle błyskawicy, nagle, w wąskim snopie światła, które rzuca w przestrzeń intelektu z geometryczną precyzją tajemnice bytu [...] ²¹.

2. Podobne i różne

Eseje Herberta, podobnie jak wybrane dzieła Słowackiego, wyrastają z doświadczenia europejskich podróży. Obserwator zgłębia historyczne, kulturowe i socjologiczne uwarunkowania m.in. Włoch, Grecji, Francji, Holandii i Belgii, w których sztuka była częścią naturalnego ładu społecznego. *Próba opisania krajobrazu greckiego* ma na celu przede wszystkim deskrypcję pejzażu; wzrok autora skierowany jest ku ruinom, obrazom, architekturze:

Do Grecji jechałem na spotkanie z krajobrazem. Sztukę grecką można poznać nieźle w muzeach europejskich. Duszna noc na pokładzie statku płynącego klasycznym szlakiem z Brundizjum do Pireusu pełna była pytań o kolor nieba, morza i gór [LNM, s. 59].

Do natury, odmiennie od sądów o chłodnym zapisie pejzażu, dociera Herbert przez poznawcze, zmysłowe, niepozobawione transcendencji poznanie. Wprost pisze o „[...] osobliwym uczuciu zbratania z przyrodą” [LNM, s. 67]. Choć podsumowuje swoje rozważania w następujący sposób:

[...] to, co napisałem, nie odpowiada tytułowi. Z tematu pejzażu pióro zbyt często ześlizgiwało się w sferę legendy i historii [LNM, s.

¹⁹ Zob.: J. Księżyk, *Narracja w dziełach a dzieła w narracji – miejsca ékphrasis*, w: tegoż, *dz. cyt.*, s. 74.

²⁰ M. Berkan-Jabłońska, *Kryteria wyborów artystycznych*, w: tejże, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008, s. 37.

²¹ S. Wróbel, *Zbigniew Herbert: geografia kamienia*, „*Twórczość*”, 3/2012, s. 83.

82],

obecne są w poszczególnych passusach opisy zbieżne z podróżopisar-skimi doniesieniami Słowackiego – także nie oderwanymi od kontemplacji sensu historii, źródeł kultury. Fakt, iż pejzaże te nie istnieją w kulturowej próżni²² wspomaga dygresyjna forma poematu. U Herberta *quasi*-malarska kompozycja, zręczne operowanie światłocieniem czy barwami, zazwyczaj chromatycznymi, zdają się stale obecne. Tak w poniższym fragmencie:

Z każdego niemal wzniesienia widać morze. Zamyka horyzont płaską linią, która powinna dawać ucieszenie. Ale nawet gdy jest ono spokojne, gdy nie szturmuje ziemi, jego głęboki kolor przypomina, że jest przepaścią przykrytą lustrem.

Ten, który by przyjechał tutaj z paletą włoskiego pejzażysty, porzucić będzie musiał wszystkie słodkie kolory. Ziemia jest spalona słońcem, ochrypła od posuchy, ma kolor jasnego popiołu, niekiedy szarego fioletu lub gwałtownej czerwieni [LNM, s. 60].

Podróżnik dokonuje deskrypcji morskiego pejzażu z perspektywy powietrznej. Wydziela poszczególne plany mariny poprzez obecne w opisie wertykalne i horyzontalne linie. Herbert rezygnuje w tym przypadku z przedstawienia barw *explicite*; zaprzecza obecności w krajobrazie „słodkich kolorów”. Zestawia natomiast paletę chromatyczną (ciepłe barwy: czerwień lub fiolet) z achromatyczną (skala szarości wydobyta przez zestawienia leksykalne takie jak: *kolor jasnego popiołu, szary fiolet*) – barwa wyraźnie jest dla opisującego odrębnym przedmiotem oglądu. Dodatkowo uwydatnia autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* fakturę kompozycji, jej „ochrypłość”, „spalenie” ewokujące niejako splekaną powierzchnię płótna.

Poza sferą obrazowania, wyraźnie przenosi eseista akcent na sferę odczuć, przede wszystkim wzniosłości, nieskończoności, a nawet *sui generis* wrogości (*linia powinna dawać ucieszenie, morze [...] jest przepaścią przykrytą lustrem* — podkreślenie moje, M.Z.) – a to gwarantowało przecież romantyczne poznanie poprzez kontemplację natury. Zabiegi artystyczne w *Labiryntie nad morzem* określa się mianem chwytów zbieżnych z dziewiętnastowiecznymi, których „[...] nowatorstwo i eksperymentalne ambi-

²² Określenie Wiesława Juszcza.

cje należały [w wieku dwudziestym – M.Z.] do przeszłości”²³.

Jeden z morskich krajobrazów spisanych w czasie podróży z Neapolu do Ziemi Świętej tak przedstawił z kolei Słowacki:

Niebo na wschodzie okrywa purpura,
Potem ją skrawa zastępuje białość,
A róż odcięty jako lekka chmura
Płynie w błękity... O! klasyczna stałość,
Nieraz widziałem przez ten obłok cienki
Łono sypiącej różami jutrzenki.

[Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu, P IV, w. 91-102]

Zaznacza romantyk różnice walorowe barw, wprowadzając luminizm kolorystyczny. Nakłada na siebie różne, także chromatyczne, plany barwne – purpurę i biel, wyzyskując kontrast kolorów, który następnie łagodzi błękitem i różem. Stopniowo rozjaśnia opisywane niebo, „odcina” od siebie kolory. Uwydatnia to epitetem: *skrawa białość*.

Zamieszcza też poeta symbole, które w swojej twórczości kojarzy z blaskiem, np. kwiaty (róże). Kreują one plastyczne wizje w poemacie *W Szwajcarii*, pojawiają się też w „światlistym” poemacie, *Królu-Duchu*. Wydaje się, że nie przez przypadek zostało w cytowanym fragmencie wprowadzone określenie: *klasyczna stałość* [w. 94]. W jednej tylko sekstynie splata Słowacki obraz przyrody – budzącego się na morzu dnia – z mitologicznymi wyobrażeniami jutrzenki, przy czym „klasyczny” to w tym przypadku tyle, co typowy, znany, harmonijny. Herbert kojarzy ów epitet jednoznacznie z wzniosłością, potęgą natury, a nawet jej wrogością.

Opisy różnią się miejscem kontemplacji morza (w przypadku Słowackiego jest to Neapol), to twórcy podobnie operują barwą, konotując ją lub nazywając wprost. Obaj czynią to na wskroś „klasycznie”: wydzielając plany krajobrazu z perspektywy powietrznej, używając podobnej palety kolorów. I trudno za niektórymi badaczami odmówić Herbertowi oszczędności kolorystycznej. Podobnie w opisie, który jest świadectwem zręczności w wydobywaniu za pomocą słowa odcieni barw zarówno o chłodnej, jak i ciepłej tonacji:

[...] trzeba być Dürerem, żeby z tego doświadczenia zrobić przed-

²³ B. Schallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty*, „Teksty Drugie” 2000, 3, s. 63.

miot, pisać jeden stok góry: u spodu srebrna poszarpana zieleń krzewów.

[...] Trzy białe domy. Winnica przypominająca wydłużone, niskie altany. Z wierzchu zieleń przyprószona z dodatkiem błękitu, ale między szpalerami winorośli jest zimny, szafirowy chłód. Mały prostokąt bardzo dźwięcznego brązu, jaki mają jesienią liście grabu [LNM, s. 82].

Wartymi uwagi fragmentami są także przedstawienia wybranych elementów krajobrazu, np. grotę skalnej. Fragmenty przedstawiające je jawią się jako passusy świadomie skonstruowane za pomocą światłocienia. Obydwaj twórcy zaznaczają różnice walorowe barw, wprowadzają odniesienia mineraliczne wspomagające efekt luministyczny, posługują się punktowym, sztucznym oświetleniem; oba opisy są oszczędne kolorystycznie. Poniższy fragment przedstawia grotę u podnóża góry Dikte, w której miał urodzić się Zeus:

Naturalne stopnie wiodą do części drugiej, położonej kilkanaście metrów głębiej, na dnie której zastygła ciemna woda. [...]

Gdy schodzi się w dół, aż do małego podziemnego jeziorka, od którego blask świecy odbija [...] się twardo jak od czarnego marmuru, mrok gęstnieje, zaciska się wokół ciała, coraz bardziej materialny, duszny, aż chciałoby się jego groźną obecność spłoszyć krzykiem [LNM, s. 60].

Narzuca się czytelnikowi uczucie osaczenia ciemnością uzyskane dzięki personifikacji „krzyczącego mroku”, jego natarczywa obecność osiągnięta przez wyliczenia „rodzajów” ciemności i czerni w rozbudowanym zdaniu. Jakkolwiek ów fragment zdominowała sfera odczuć obserwatora, ukazuje Herbert najwyższe umiejętności w konstruowaniu wypowiedzi za pomocą zmysłów, podkreślonych nagromadzeniem epitetów kontrastów, kojarząc doznania wzrokowe czy cechy fizyczne takie jak twardość czy gęstość. Zdecydowanie odróżnia przy tym Herbert ciemność gęstą od, określonego za pomocą *deminutivum* „małego podziemnego jeziorka”. Powyższym fragmentem, jak np. herbertowskimi opisami dzieł Duccia, Pierra Della Francesca i Torrentiusa „[...] trudno posłużyć się jako dowodami na bez-

silność słowa²⁴”.

Podkreślenie kontrastu światła i ciemności towarzyszy także opisowi Groty Paulizypu – fragmentowi IV Pieśni *Podróży...* Słowackiego:

W ciemny korytarz spadają latarnie
Jedna za drugą jak gwiazdeczki złote.
A tam, gdzie nikną i gdzie ciemność krucza,
Światłość dnia wpada jak z dziurki od klucza.
[...] na uwitym z latarni łańcuchu
Zawisła mała gwiazda dnia błękitna,
A w tej gwiazdeczki lazurowym łonie,
Rodzą się ludzie, powozy i konie.
Rodzą się, rosną i w latarni błyskach
Idą większąc długim korytarzem.
[Podróż z Neapolu do Ziemi Świętej, P I, w. 195-198; 201-206]

Zmaganie się blasków i cieni ma w tym przypadku znaczenie tylko estetyczne. Prócz wprowadzenia różnych walorów czerni (również widać tu zdecydowane stopniowanie: *ciemność*, potem *ciemność krucza*) wprowadza Słowacki różne rodzaje światła. W Grocie Wergiliusza pojawia się oświetlenie sztuczne, imitujące gwieździste niebo (porównanie: *jak gwiazdeczki złote*) i równoległe blask dnia. Jest on tak nikły, że został zestawiony z promieniem przebijającym *przez dziurkę od klucza*. Światła dnia, choć niewielkie i statyczne (*zawisła mała gwiazda dnia*), przyczyniają się do „wydobycia” się z mroku przedmiotów i zjawisk. Efekt pomniejszania i powiększania się ludzi, koni i powozów, modelacja postaci, odpowiada w pewnym sensie barokowemu tenebryzmowi²⁵. Wielość źródeł światła akcentuje płaszczyznę. Popis mistrzostwa w wykorzystaniu kontrastowania blasku i ciemności przywodzi na myśl obrazowanie neapolitańskiego artysty, Salvatora Rosy, przedstawiciela włoskiego baroku. Krzemieńczyk na swe malarskie inspiracje powołuje się wprost w kolejnej strofie dygresyjnego poematu:

Jeżeliś nie był w romantycznych spiskach,

²⁴ B. Carpenter, *dz. cyt.*, s. 215.

²⁵ Chodzi zwłaszcza o wydobywanie postaci i przedmiotów z mroku za pomocą światłocienia. Zob.: *Tenebryzm*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Menteuffel-Szarota i in., Warszawa 2002, s. 414.

A jesteś przyszytych wulkanów malarzem,
Tu, nie lękając się dyb i powroza,
Zbieraj modele, jak Salvator Rosa.

[Podróż z Neapolu do Ziemi Świętej, P I, w. 207-210]

O opisie powyższym można powiedzieć, iż jest jednym z rodzajów ekfrazy – w której Słowacki wykorzystał sposób obrazowania, technikę *chiaroscuro*, obecną w płótnach siedemnastowiecznego twórcy.

Nie można oczywiście postawić znaku równości pomiędzy sposobami kreacji literackiego pejzażu w dziełach obydwu autorów. Artyści wykorzystali rozmaite tradycje, prezentują inne gusty artystyczne. Podobnie rozumieją przedstawienie natury w dziele sztuki, to różnią się co do szczegółowych założeń tak literackiego, jak i malarskiego krajobrazu. Czy można jednak nazwać mezaliansem zbieżną wrażliwość estetyczną, erudycję i optykę plastyczną przenoszoną, z pewnością świadomie, na budowany krajobraz?

Przytoczone wyżej fragmenty nie są wyjątkami unaoczniającymi czytelnikowi obecność elementów klasycystycznych obrazowania w poezji Słowackiego. Nie brak też, choćby w samym *Labiryncie nad morzem* bogatych w barwy pejzaży o – nie do końca lessingowskiej – proveniencji. W moim odczuciu, w przypadku analizowanych passusów eseju dwudziestowiecznego twórcy, można by zadać pytanie: dlaczego (nie tylko) klasycy?

Streszczenie

Artykuł dotyczy zagadnienia literackiej deskrypcji pejzażu, będącej jednym z tematów podejmowanych w twórczości Juliusza Słowackiego oraz Zbigniewa Herberta. Choć przyjmuje się powszechnie, iż obydwaj pisarze działali li tylko w ramach reprezentowanych przez siebie formacji kulturowych, artystycznych, bądź wybranego nurtu myśli — ukazane w artykule przykłady ich spuścizny literackiej dowodzą różnaitości opisów przyrody, a także rozpiętości funkcji tychże. Tezą łączącą tradycje i nazwiska twórców są ponadto znajomość prawideł sztuki malarskiej, dziejów kultury europejskiej, nieprzeciętna erudycja, kompilacja różnych — także pseudoklasycystycznych (określenie J. Kleinera) oraz romantycznych motywów — na potrzeby opisu literackiego.

Słowa kluczowe: korespondencja sztuk, pejzaż literacki, neoklasycyzm, romantyzm, Słowacki, Herbert, Czapski,

Literary description of landscape. Juliusz Słowacki and Zbigniew Herbert

Abstract

The article focuses on the literary description of landscape, which is one of topics in works of polish poets: Juliusz Słowacki, and Zbigniew Herbert. It is generally recognized that writers had represented other literary, artistic and cultural formations, and current of thoughts. Examples of their work mentioned in the article prove diversity in descriptions of nature, and variety of their functions in literature. Presentation of fragments Słowacki and Herbert's poetry is based on similarity knowledge of fine arts principles, erudition, compilation of neoclassical (or pseudoclassical, as Juliusz Kleiner said) and romantic motives for description of landscape in their poems.

Key words: *correspondence of arts, landscape in literature, Neoclassicism, Romanticism, Słowacki, Herbert, Czapski*

