

Władza nad martwą naturą. Cézanne Herberta

Wiersz Zbigniewa Herberta poświęcony Cézanne'owi został opublikowany po raz pierwszy dopiero w 2002 roku, w tomie korespondencji Zbigniewa Herberta i Jerzego Zawieyskiego z lat 1949–1967, pod tytułem *Martwa natura P. Cézanne*¹. Do listu z 4 października 1950 roku Herbert dołączył maszynopisy dwudziestu trzech tekstów, w tym utworu o Cézannie, z dedykacją Jerzemu Zawieyskiemu – *memu dobremu i cierpliwemu spowiednikowi – Zbigniew Herbert. Krynica 3 X 1950*². Według ustaleń Ryszarda Krynickiego, wiersz posiadał dwie, nieco różniące się redakcje, w brulionie drugim miał również podtytuł: *marzenie malarza*³. Z kolei na zachowanej kopii maszynowej utworu w wersji, którą przedrukowano po latach w korespondencji z Zawieyskim, Herbert dopisał do tytułu *Martwa natura – ciąg dalszy: Pawła Cézanne'a*, a następnie skreślił ołówkiem ten dopisek. Zdaniem Krynickiego, poeta wahał się co do tytułu, gdyż w brzmieniu: *Martwa natura Pawła Cézanne'a* mógłby on sugerować, iż utwór jest ekfrazą jednego, konkretnego obrazu artysty. Tymczasem, według Krynickiego, w wierszu pojawia się raczej nawiązanie do Cézanne'owskiej *idei martwej natury*⁴, a także zostaje przywołany obraz będący jedną z malarskich realizacji tematu *Grający w karty*⁵.

Tekst doczekał się dwóch, obszerniejszych omówień autorstwa Romana Bobryka i Magdaleny Śniedziewskiej⁶. Roman Bobryk analizuje szczegółowo warstwę językową utworu, koncentrując się na omówieniu wieloznaczności wynikającej z podziału składniowego i wersyfikacyjnego poetyckiej wypowiedzi. Badacz formułuje także wyjątkowo interesujące sugestie interpretacyjne, dotyczące zarówno sposobu rozumienia tytułu w kontekście malarskiej tradycji

gatunku martwej natury, jak i Herbertowskiej koncepcji „nieba” jako sfery metafizycznej oraz – pośrednio – Boga⁷. Do tych ustaleń wypadnie mi jeszcze powrócić.

Z kolei Magdalena Śniedziewska w artykule „*Mądra astronomia widzialnego świata*”. *Lekcja Cézanne'a według Herberta* sytuuje wiersz na tle innych wypowiedzi poety o francuskim malarzu i próbuje rozstrzygnąć, któremu nurtowi polskiej recepcji Cézanne'a są one bliższe: awangardowemu Julianu Przybosa i Władysława Strzeмиńskiego czy też reprezentowanemu przez kolorystów: Władysława Pankiewicza i Józefa Czapskiego. Według badaczki, poeta zwraca uwagę przede wszystkim na wartości malarskie twórczości Cézanne'a, stara się ukazać totalność jego projektu, będącego próbą odtworzenia *języka natury w sztuce*⁸. Zdaniem Śniedziewskiej ów sposób pojmowania roli i osiągnięć samotnika z Aix zbliżałby Herberta do artystów takich jak Makowski i Czapski⁹.

Celem mojej interpretacji będzie rozważenie kolejnego aspektu Herbertowskiej „lekcji Cézanne'a” – aspektu pominiętego bądź jedynie zasygnalizowanego w istniejących omówieniach wiersza. Interesować mnie będą przedstawione w utworze koncepcja losu człowieka (zwłaszcza artysty) oraz wizja świata i Boga, do ukazania których postać francuskiego malarza wydaje się być tylko pretekstem.

Rozpocznę od zarysowania tła, tzn. rekonstrukcji wizerunku Cézanne'a, wyłaniającego się ze szkiców Herberta, poświęconych sztuce i publikowanych w czasopiśmie w latach 1952–1962. Poeta formułuje dobitnie swoje opinie zwłaszcza w dwóch, ogłoszonych na łamach „*Twórczości*” recenzjach wystaw zorganizowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie: malarstwa francuskiego *Od Davida do Cézanne'a* z 1956 roku

1 Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 161–162.

2 Tamże, s. 157.

3 Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonesansy)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2010, s. 352–353.

4 Tamże, s. 354.

5 W latach 1890–1896 Cézanne stworzył serię obrazów przedstawiających wieśniaków grających w karty. Por. np. M. Schapiro, *Paul Cézanne*, New York 1952, s. 88–89; S. Borghesi, *Cézanne*, przeł. A.N. Germeyan, Warszawa 2006, s. 112–113; S. Rodary, *Paul Cézanne*, „*Wielcy Malarze*” nr 7, Warszawa 1998, s. 20–21.

6 R. Bobryk, *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, Siedlce 2015, s. 81–87; M. Śniedziewska, „*Mądra astronomia widzialnego świata*”. *Lekcja Cézanne'a według Herberta*, w: *Nagła wyspa. Studia i szkice o piarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Lublin 2015, s. 137–149.

7 R. Bobryk, dz. cyt., s. 86–87.

8 M. Śniedziewska, dz. cyt., s. 148. Badaczka następująco interpretuje zasadniczy sens wiersza *Martwa natura: Herbert przywołuje motyw z konkretnych obrazów Cézanne'a, jak również (...) odnosi się do szeroko rozumianej poetyki jego twórczości (...). Mówiąc o tle zamykającym się nad głową, dotyka problemów kompozycyjnych, zaś ruch jabłek – będący dla patrzącego ich bezruchem – można odnieść do kwestii malarskiego widzenia i stosunków przestrzennych. Poeta akcentuje zatem wartości malarskie, które – jak jabłka w jego wierszu – u Cézanne'a mnożą się i potęgują artystyczny efekt. Można zaryzykować stwierdzenie, że obraz Cézanne'a rodzi się w pełni dopiero w procesie patrzenia nań, a totalność malarskiej wizji w doskonały sposób wyrażona jest we fragmentach (fragmentach) rzeczywistości. Jabłko znów pojawia się tyleż jako element martwej natury, co jako klucz do zrozumienia Cézanne'owskiej wizji sztuki albo – by ująć to lepiej – wizji natury oddanej poprzez sztukę. Tamże, s. 147–148.*

9 Tamże, s. 148.



Paul Cézanne, *Château Noir i góra Sainte-Victoire*, ok. 1890–95, akwarela, Albertina, Wiedeń

oraz twórczości van Gogha z 1962 roku¹⁰. Omawiając pierwszą z ekspozycji, Herbert deklaruje:

Gdyby istniał termin malarstwo absolutne, być może Cézanne jedyny ze współczesnych zasługiwałby na to określenie. *Niebieski wazon* jest arcydziełem. Wobec tego obrazu doznaje się wrażenia zupełnej bezsilności analizy estetycznej. Nie można niczego powiedzieć ani o kolorze, ani o kompozycji tego dzieła, gdyż wszystkie elementy malarskie istnieją w stopie, jedności, krystalicznie jasnej i doskonałej. <Jestem szczęśliwy – powiedział mi spotkany znajomy malarz – gdy uda mi się zestawić dwa sąsiadujące ze sobą kolory, wtedy uważam, że namalowałem obraz. A niech pan patrzy, jak on to rozwiązuje centymetr po centymetrze. Nie ma tu ani jednej przypadkowej formy, ani jednego przypadkowego tonu. Ten obraz to łańcuch. My gramy jednym palcem na dwu, trzech klawiszach, a ten samotnik z Aix włada całą orkiestrą>¹¹.

W relacji z wystawy prac van Gogha poeta nazywa twórcę *Grających w karty* klasykiem, realizującym swój program z żelazną konsekwencją, *wielkim analitykiem form, malarzem, którego anatomiczne widzenie do dziś powinno być wykładane na akademiach sztuki*¹².

10 Z. Herbert, *Od Davida do Cézanne'a*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 205–206, 744; Z. Herbert, *Van Gogha smutna popularność*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 327–328, 751–752.

11 Z. Herbert, *Od Davida do Cézanne'a*, dz. cyt., s. 205.

12 Z. Herbert, *Van Gogha smutna popularność*, dz. cyt., s. 327.

Zaprzeczeniem analitycznego Cézanne'a jest, według Herberta, van Gogh – wizjoner, artysta dionizyj-ski i franciszkański zarazem. Ukazawszy sugestywnie różnice pomiędzy malarzami, poeta przestrzega adeptów sztuki: *Można być dobrym malarzem przestudiowawszy lekcję Cézanne'a. Kto odważy się naśladować Van Gogha, wpada nieodwołalnie w piekło imitatorów*¹³.

Herbert czyni autora *Niebieskiego wazonu* pozytywnym punktem odniesienia, gdy krytykuje negatywne, jego zdaniem, zjawiska w sztuce współczesnej lub po prostu nieudane realizacje malarskie. Przykładem może służyć tu rozbudowany atak na surrealizm, przypuszczony przez poetę w recenzji Ósmej Międzynarodowej Wystawy Surrealistów¹⁴. Zarzucając powojennym nadrealistom epigonizm, teatralność w złym guście, rezygnację z właściwej twórczości plastycznej na rzecz manifestowania obsesji, szkodliwe epatowanie pornografią i przemocą połączone z lekceważeniem realnych zagrożeń współczesnego świata, wątpliwej jakości mistycyzm, ortodoksyjność i wewnątrzgrupową walkę, Herbert przeciwstawia im Cézanne'a jako skupionego na problemach formalnych reprezentanta prawdziwego malarstwa:

Ale nadrealistom nie idzie o to, aby być malarzami. Śmieją się z jabłek Cézanne'a (konstruktor, rezoner) i z wszystkich wartości plastycznych. Obraz jest

13 Tamże, s. 328.

14 Z. Herbert, *Dada nobis volutamam*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 265–266, 749 (pierwodruk „Twórczość” 1960 nr 3, s. 172–173).



Paul Cézanne, *Grający w karty*, ok. 1893–96, olej na płótnie, Musée d'Orsay, Paryż

wtedy dobry, kiedy jak okno otwiera się na inną rzeczywistość i gdy wyzwolona wyobraźnia poddaje się podziemnym siłom psychiki. Płótno jest tylko sprawdzeniem iluminacji. Tu zaczyna się monolog mistyków¹⁵.

Podobnie przedstawia Herbert francuskiego malarza w omówieniu wystawy prac Stanisława Kamockiego, opublikowanym pierwotnie na łamach „Dziś i Jutro” w 1952 roku (nr 34, s. 10, pod pseudonimem Stefan Martha)¹⁶. Poeta piętnuje niedostatki kompozycyjne, formalny chaos, ubogą paletę barwną i wtórność artystyczną tego malarstwa. Krytykując dwie martwe natury, *złe i secesyjnie pogmatwane*, Herbert pisze o Cézannie – kreatorze plastycznego kosmosu i mistrzu kompozycji:

15 Wydaje się, że najbardziej irytuje Herberta, oprócz artystycznej nieproduktywności nadrealizmu, właśnie charakterystyczna dla tego nurtu, pretensjonalna i jałowa pseudoduchowość: *Jedyna rzecz, którą naprawdę trudno wybaczyć nadrealistom, to uderzający fakt że od czasu swych pierwszych wystąpień nie odmienili środków wyrazu, a także swoich siodeł, w które starają się spleść wynaturzoną świadomość współczesnego człowieka. To samo poważne pochylenie się nad własnym rozporkiem, to samo zamilowanie do wariatów i do dzieci, ta sama metoda zastraszania za pomocą szpilek wbitych w czułe miejsce. A tu rzeczywistość krzyczy. Postęp techniki przynosi nam co dzień sporą porcję zdrowego przerażenia. Żadna kategoria nie starzeje się szybciej niż kategoria rzeczy potwornych. Filmy niemieckiej szkoły ekspresjonistycznej z lat dwudziestych wywołują teraz wesołe porykiwanie widzów.*

W salonie, gdzie panuje purpurowy mrok, odbywa się czarna msza (przypadałaby do gustu Przybyszewskiemu). Na stole naga pani wśród homarów, szampiana i owoców, przy stole wytworne towarzystwo w czerni. W czasie wernisażu pani była na żywo (...) Potem dla zwykłej publiczności (po 500 franków od osoby) zastąpiono ją lalką woskową. Są tacy, którzy dopatrują się w tym symbolu. Z. Herbert, *Dada nobis volutamam*, dz. cyt., s. 266.

16 Z. Herbert, *Wystawa Stanisława Kamockiego*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 159–161, 739.

Martwa natura jest właśnie szkołą formy, sztuką wyrażania za pomocą nic nieznaczących przedmiotów ładu i proporcji wszechświata. U Kamockiego nie ma śladu mądrej astronomii widzialnego świata, jaki spotykamy u Holendrów czy Cézanne'a¹⁷.

W eseju poświęconym Gauguinowi poeta zalicza Cézanne'a – wraz z samym twórcą *Nevermore* oraz van Gogh'em – do rodziny „geniuszy bez talentu”, a także odnotowuje jego inspirujący wpływ na autora *Noa Noa*¹⁸. Dostrzega też wkład malarza w rozwój nowoczesnej sztuki. Zachęcając do zapoznania się z bogatymi zbiorami londyńskich muzeów w szkicu *Polecam Londyn*, Herbert chwali Tate Gallery za *przemysłany zestaw malarstwa współczesnego, a zwłaszcza szereg kapitalnych obrazów Cézanne'a, ilustrujących narodziny kubizmu*¹⁹. Według poety, niezwykle wartościową lekcję odebrali od Prowansalczyka również polscy malarze, aktywnie szukający własnego języka artystycznego: Tadeusz Makowski i Władysław Strzemiński²⁰. Herbertowski wizerunek francuskiego twórcy zaprezentowany w szkicach poświęconych malarstwu, pochodzących z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, uzupełnia nawiązanie do legendy samotnika z Prowansji, pojawiające się w rozmowie

17 Tamże, s. 160.

18 Z. Herbert, *Gauguin*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 267–268, 749 (pierwodruk: „Twórczość” 1960 nr 7, s. 161–162).

19 Z. Herbert, *Polecam Londyn*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 278 (pierwodruk: „Twórczość” 1960, nr 9, s. 182–183). Wpływ Cézanne'a na kubizm następująco charakteryzował Józef Czapski: *W poszukiwaniu elementów kompozycyjnych Cézanne doszukuje się w naturze szeregu form zasadniczych, do których można każdy kształt sprowadzić, form geometrycznych. Z tej geometryzacji, która jest jednak u Cézanne'a jedynie metodą pracy, nigdy celem, wyrasta Picasso i kubizm. Kubizm jednak problemat Cézanne'a zwięża do dwuwymiarowego płaskiego obrazu, w którym abstrakcyjna, dekoracyjna arabeska zastępuje tragiczne szamotanie się „corps à corps” Cézanne'a z naturą, mające na celu związanie abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie płótna kompozycji z konkretną wizją otaczającego świata materialnego. To zadanie łączy Cézanne'a chociażby z wielkimi klasykami odrodzenia, dzieląc go od kubizmu i wypływających z kubizmu abstrakcyjnych kierunków.* Cytat za: J. Czapski, *Lekcja Cézanne'a*, w: R. M. Rilke, *Cézanne (w przekładzie Andrzeja Serafina z dodaniem tekstów Hugona von Hofmannsthal'a i Józefa Czapskiego, wierszy Martina Heideggera ze wstępem Adama Zagajewskiego)*, Warszawa 2015, s. 87.

20 Z. Herbert, *Makowski*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 275 (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 34, s. 4); Z. Herbert, *Władysław Strzemiński*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 207 (pierwodruk „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 3 s. 179–180).

poety z Aleksandrem Kobzdejem, opublikowanej pierwotnie na łamach „Więzi” w 1961 roku. Kobzdej mówi tam o ideale twórczej egzystencji, której symbolem stał się Cézanne:

Historia malarza to historia jego obrazu, a nie nieszczęśliwych miłości i nieudanych samobójstw. Pod tym względem pouczający jest przykład Cézanne’a, który żył jak urzędnik skarbowy, a był jednym z najgenialniejszych malarzy na przestrzeni całej historii. Swoją ostatnią pełną pasją list zaadresował do sklepikarza, który nie przysyłał mu potrzebnych farb. Nie znam lepszego i godniejszego testamentu artysty²¹.

21 Z. Herbert, *Aleksander Kobzdej*, w: *Węzeł gordyjski*, dz. cyt., s. 299. Do utrwalenia legendy Cézanne’a – anachorety z pewnością przyczyniły się wypowiedzi Rilkego zawarte w jego opublikowanych pośmiertnie listach do żony. Herbert nawiązuje do wielu motywów pojawiających się w tej korespondencji, co postaram się wykazać. Herbertowskie inspiracje twórczością „towarzysza Ryłki” omawia szczegółowo K. Kuczyńska-Koschany w książce *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 241–263.

O życiu malarza twórcy *Elegii Duinejskich* pisał:

(...) Jedynym, co robił przez ostatnie trzydzieści lat swojego życia, była praca. Właściwie bez zadowolenia, jak się zdaje, w ciągłym szale, w sporze z każdą ze swoich prac, z których żadna nie wydawała mu się osiągnąć tego, co uważał za najniezbędniejsze. Nazywał to „la réalisation” i odnajdywał u Weneccjan, których znał z Luwru, do których żadną nieustannie powracał (...). Realizacja, urzeczywistnienie, rzeczywistość spotęgowana do stopnia niezniszczalności przez jego własne doświadczenie rzeczy była tym, co jawiło mu się jako cel jego najbardziej wewnętrznej pracy; stary, schorowany, każdego wieczoru wyczerpany do granic wytrzymałości jednostajnością codziennej pracy (tak bardzo, że często szedł spać o szóstej, gdy już zmierzchało, po nieprzytomnie spożytym posiłku), rozłoższczo-ny, nieufny, każdorazowo ośmieszany, wykpiwany i prześladowany podczas swej drogi do atelier, świętował wszelako niedzielę, uczestniczył w mszy i w niesporach, tak jak w dzieciństwie, grzecznie prosił swą gospodynię, Madame Brémond, o nieco lepsze jedzenie. Miał nadzieję, że z czasem uda mu się może osiągnąć realizację, jedyną rzecz, jaką uważał za istotną. (...) codziennie wstawał już o szóstej rano, szedł przez miasto do swego atelier i tam pozostawał do dziesiątej; następnie wracał tą samą drogą na posilek, jadł go i znowu ruszał, czasami nawet pół godziny drogi poza atelier, <sur le motif> do doliny, gdzie w nieopisany sposób wznosiła się Góra Świętej Wiktorii z całymi tysiącami jej wyzwań. Tam przesiadywał godzinami, zajmując się poszukiwaniem i wyzyskiwaniem <plaszczyn>. (...)

Być może przyjechał na pogrzeb swego ojca; swoją matkę też kochał, jednak nie było go na jej pogrzebie. Znajdował się <sur le motif>, jak się wyraził. Już wtedy praca była dla niego tak ważna i nie uznawała wyjątku, nawet takiego, który z pewnością nakazywały mu jego pobożność i prostota. R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, w: tegoż, *Cézanne*, dz. cyt., s. 36, 37, 38, 39.

Jak udowadnia powyższy przegląd, Herbertowska interpretacja znaczenia Cézanne’a i jego wpływu na sztukę europejską jest spójna i jednoznaczna. Wiersz *Martwa natura*, choć niewątpliwie nawiązuje do tego ujęcia, jednocześnie mu zaprzecza, sytuując dokonania malarza w odmiennym kontekście, umieszczając je w szerszej perspektywie – filozoficznej, metafizycznej, religijnej. Cézanne, konstruktor i kreator formy malarskiej, jest obecny w wierszu jako twórca „rumianych planet” – jabłek, z których można „zrobić system słoneczny”. W poincie utworu pojawia się jednak niepokojące dopowiedzenie – „gdyby miało się tę samą władzę / nad martwą naturą nieba”²². Zdanie to brzmi jak polemika ze znanym, buńczucznym stwierdzeniem Cézanne’a: *Sztuka jest harmonią odpowiadającą harmonii natury – co tedy myśleć o durniach, którzy mówią, że artysta jest zawsze poniżej natury?*²³

Analiza Herbertowskiego tekstu w kontekście biografii malarza oraz jego konkretnych obrazów pozwała zrozumieć sens ostatniej strofy wiersza.

Interpretatorzy utworu są zgodni, że charakteryzuje on całą twórczość artysty, odnosi się do jej podstawowych założeń, nie będąc przy tym ścisłą ekfrazą żadnego określonego dzieła. Pomimo tych ustaleń próbują jednak wskazać obrazy, które można na podstawie tekstu zidentyfikować. Najbliższe Herbertowskiemu opisowi wydają się być kolejno – jedna z wersji *Grających w karty* (1893–1896, Paryż, Musée d’Orsay)²⁴ oraz późna akwarela, pochodząca najprawdopodobniej z lat 1904–1906, zatytułowana *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła* (The Courtauld

22 Z. Herbert, *Martwa natura*, w: tegoż, *Utwory rozproszone (rekonasans)*, dz. cyt., s. 22.

23 P. Cézanne, *Listy*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, przekład i przedmowa J. Guze, Warszawa 1968, s. 224 (list do Joachima Gasquet z 26 września 1897 roku). Sens Cézanne’owskiego stwierdzenia staje się bardziej czytelny w świetle komentarzy, jakimi program artystyczny francuskiego malarza opatrzył Józef Czapski: *Obraz Cézanne’a, każdy jego szkic istnieje sam dla siebie, jako natura przetransponowana, a nie kopia natury. Dla niego zasadniczym zagadnieniem jest ideał obrazu, a nie tego czy innego pejzażu. (...) Cézanne chciał łączyć bezpośrednie doznanie natury z geometryczną, abstrakcyjną konstrukcją płótna, złączyć rysunek i kolor. Cytat za: J. Czapski, *Lekcja Cézanne’a*, w: R. M. Rilke, *Cézanne*, dz. cyt., s. 94, 89.*

24 S. Borghesi, *Cézanne*, dz. cyt., s. 113.

Gallery, Londyn)²⁵. Spróbuję pokazać, jak Herbert, czyniąc punktem wyjścia te właśnie dzieła, dopisuje do nich „historie”, dokonuje ich interpretacji, posiłkując się wiedzą o życiu malarza, nawiązując do jego listów, uruchamiając rozmaite konteksty – by ostatecznie uzyskać wypowiedź o charakterze filozoficzno-religijnym. Wspomniany obraz *Grający w karty* stał się inspiracją drugiej strofy utworu:

Trzy jabłka – rumiane planety

Ocean przypomina flaszkę
W winiarni schylonemu nad treflem
Wróżono
W środku sopel blasku
Karta z dziennika podróży
O wybuchu kotłów
Nad głową zamyka się
Zielone burzliwe szkło²⁶

Dzieło przedstawia dwóch mężczyzn w skupieniu grających w karty. Siedzą przy stole naprzeciw siebie, pomiędzy nimi stoi butelka wina, o którą być może toczy się rozgrywka. Jasny, podłużny odbłask na szkle poeta kojarzy z „listem w butelce” i nazywa go ostatnią wiadomością z tonącego okrętu, kartą z dziennika podróży, opisującą katastrofę wybuchu kotłów i zatonięcia statku.

Akwarele *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła* można z kolei zidentyfikować dzięki opisowi gamy barwnej dzieła, pojawiającemu się w strofie czwartej:

Cztery jabłka – krążą tak szybko
Że leniwe piwne oczy
Mówią: nieruchome

Głęboki wydech serwety
Różowej jak płuco ludzkie
Łąka powietrza nad którą
Zawisa sina chmura
Ostatni oddech złowionych
W sieci nabrzmiąłych żył²⁷

Także powtarzająca się w wierszu charakterystyka Cézanne’owskich jabłek – niezwykle szybko krążących – pozwala się odczytać jako interpretacja sposobu kształtowania bryły w tym dziele. Herbert nie stara się jednak opisać wszystkich przedmiotów przedstawionych na akwarali – wybiera tylko jabłka, różową serwetę i fioletową kotarę, a następnie tworzy z ich wykorzystaniem metaforyczne obrazy: poruszających się jabłek-planet, serwety wydającej ostatnie tchnienie,

przyrównanej do ludzkiego, różowego płuca, łąki, nad którą zawisa sina chmura oraz „sieci nabrzmiąłych żył”²⁸. Wieńczące strofę dwa wersy są wieloznaczne i można je rozmaicie odczytywać: ów ostatni oddech wydają być może pasażerowie tonącego statku, o którym była mowa w strofie drugiej, bądź po prostu ludzie „złowieni w sieci nabrzmiąłych żył” swoich własnych ciał lub też – domyślnie – płuca ludzkie złowione w sieć nabrzmiąłych żył albo, co chyba mniej prawdopodobne, same żyły, nabrzmięte i złowione w sieć²⁹. Herbert, ożywiając Cézanne’owskie przedmioty (jabłka i serwetę) i jednocześnie ukazując śmierć człowieka za pomocą urzeczowiającego *pars pro toto* (płuco ludzkie), zdaje się prowadzić grę z tradycją nazewniczą malarskiej martwej natury, z oksymoronicznymi określeniami: *stilleven* (ciche, nieruchome życie) i *nature morte* (martwa natura)³⁰. Jak zauważa Roman Bobryk: *z jednej strony mamy tu bowiem niewidoczne dla oka krążenie jabłek planet, z drugiej zaś minifabulę o morskiej katastrofie z potencjalnie wpisanym w nią opisem wylawiania topielca...*³¹.

Czemu jednak służy kontrowersyjne połączenie fragmentarycznego opisu elementów dzieła sztuki z obrazem śmierci ludzkiego ciała sprowadzonego do pojedynczego narządu, do martwonaturowej „sztuki mięsa”? Poruszające się szybko, rumiane jabłka stanowiące metaforę życia w jego dynamice, obfitości i rozkwicie, skonstrastowane zostają z wizją agonii ludzkiego płuca – podobnie „różowego”, jednak kolor nie symbolizuje w tym przypadku vitalności, a jest raczej fizjologicznym efektem przedśmiertnego skurczu „nabrzmiąłych żył”³². Przeciwwstawienie owo traci charakter efektownego, choć może nieco makabrycznego konceptu, przestaje być tylko oryginalną, poetycką interpretacją martwonaturowych przedstawień motywu *vanitas* (przypominającą na przykład drastyczne prace Goi), gdy uświadomimy sobie, że Cézanne zmarł na skutek zatoru płuc po tym, jak zaskoczony przez gwałtowną burzę, stracił przytomność w czasie malarskiego pleneru i leżał w ulewnym deszczu przez kilka godzin. Ten właśnie biograficzny trop wskazuje Herbert, pisząc o „łące powietrza nad którą zawisa sina chmura”. Kontekst biograficzny pozwala również objaśnić metaforę zamykającego się nad głową topielca, zielonego, burzliwego szkła. W listach Cézanne wielokrotnie pisał o swoim umiłowaniu

28 Na zainteresowanie Cézanne’a różnymi odcieniami fioletołu zwracał uwagę Rilke: *Szczególnie lubi dostrzegać fiolet (barwę, której nigdy tak dokładnie i tak różnorodnie nie wydobywano) tam, gdzie oczekiwaliśmy wyłącznie szarości, gdzie nas by zadowalała; on jednak nie ustępuje i wydobywa tkwiące niejako w niej fioletoły*; R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 65.

29 W brulionie I utworu wprost jest mowa o *trzydziestu topielcach / złowionych w siecie / własnych żył / czarnych jak szyjka flaszki*. Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonansy)*, dz. cyt., s. 352.

30 Kwestie terminologiczne i teoretyczne omawia szczegółowo Roman Bobryk w opracowaniu *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 13–59.

31 Tamże, s. 87.

32 W brulionie I obraz obumierania płuca jest jeszcze bardziej sugestywny: *Głęboki wydech serwety / która jest jak płuco ludzkie / łąka oddechów powietrza / na której siność walczy z różem / oddycha nierównym rytmem / nawalnicy*. Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonansy)*, dz. cyt., s. 352.

25 *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wybór i redakcja J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 232–233, (w tym opracowaniu obraz jest datowany na XIX wiek).

26 Z. Herbert, *Martwa natura*, w: tegoż, *Utwory rozproszone (rekonansy)*, dz. cyt., s. 22.

27 Tamże, s. 22.



natury, potrzebie nieskończonego jej studiowania, bezwzględnej konieczności obcowania z nią w celu osiągnięcia efektów w pracy artystycznej:

Zobaczywszy wielkich mistrzów z Luwru trzeba szybko wyjść stamtąd i w kontakcie z naturą pobudzić do życia instynkty i doznania sztuki, które są w nas. (...) Luwr to dobra książka i można zasięgnąć w niej rady, ale to tylko pośrednik. Studium prawdziwe i cudowne to różnorodność obrazu natury. (...) malarz powinien poświęcić się całkowicie studiowaniu natury i starać się malować obrazy, które będą nauką.

Pozwoli pan, że powtórzę, co panu tu mówiłem: traktować naturę jako walec, kulę, stożek, w całości perspektywicznej, to znaczy że każdy bok przedmiotu, planu, kieruje się ku punktowi centralnemu. Linie równoległe do horyzontu dają rozciągłość, a więc wycinek natury, jeśli pan woli – widok, jaki naszym oczom ukazuje Pater Omnipotens Aeternus Deus (Ojciec Wszechmogący, Bóg Przedwieczny). (...)

Niebo i niezmierna natura zajmują mnie nieustannie i sprawiają, że patrzenie jest mi przyjemnością. (...) Pragnieniem zaś moim było widzieć pięknie rozrosłą zielen. (...) zieleń jest najweselszym kolorem i najlepszym dla oczu³³.

Zieleń, ukazana w wierszu Herberta jako zamykającą się nad głową człowieka, zielone, burzliwe szkło butelki przedstawionej na obrazie *Grający w karty*, symbolizuje siły przyrody, które pochłaniają tonącego. Ów poetycki obraz koresponduje ze znaną, odczytywaną jako prorocza deklaracją Cézanne'a, zawartą w jego liście wysłanym do Emila Bernard na miesiąc przed śmiercią:

Maluję wciąż z natury i zdaje mi się, że czynię powolne postępy. (...) jestem stary, chory i przysiągłem sobie, że umrę malując; lepsze to niż upadające niedołęstwo grożące starcom, którzy dają się owładnąć namiętnościami otępiającym ich zmysły³⁴.

W tym samym liście Cézanne, pisząc o swojej niepewności i artystycznych dążeniach, wprost odwołuje się do toposu życia – morskiej podróży:

Czy dotrę do celu, którego szukam i ku któremu zmierzam od tak dawna? Pragnę tego, ale dopóki go nie osiągnę, trwać będzie nieokreślony niepokój, który może zniknąć dopiero wtedy, gdy dołynę do portu albo gdy zrobię coś lepszego niż w przeszłości (...). Nadal więc kontynuuję moje studia³⁵.

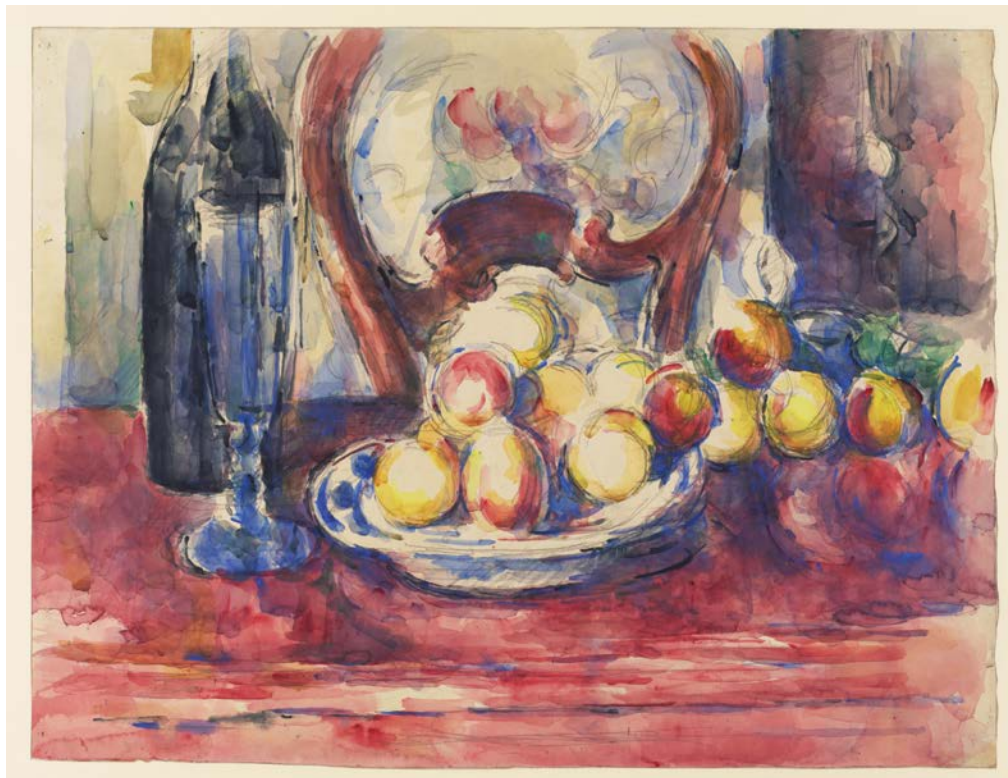
Herbertowska interpretacja wybranych elementów dzieł Cézanne'a jest więc zarazem opisem okoliczności śmierci malarza, aluzyjnie ewokowanym za pomocą intertekstualnych odniesień oraz nawiązań do malarskiej tradycji. Wydaje się jednak, że właściwy cel wszystkich tych zabiegów stanowi refleksja wyższego rzędu, wykraczająca poza historię dokonań i ostatnich chwil twórcy *Niebieskiego wazonu*.

Charakteryzowany przez poetę artysta, czy szerzej: człowiek, dążący do opanowania przyrody jest ostatecznie wobec niej bezradny. Władza nad artystyczną

34 Tamże, s. 287 (list z 21 września 1906 roku). Być może skojarzenie śmierci malarza z określonym kolorem zostało przez Herberta wywiedzione z *Listów o Cézannie* Rilkego, gdzie pojawia się m.in. taki oto fragment: (...) w ostatnim liście (z 21 września 1905), ponarzekawszy na zły stan zdrowia, stwierdza prosto: <Je continue donc mes études>. I to życzenie, któremu dane było spełnić się dosłownie: <Je me suis juré de mourir en peignant>. Jak w jakimś dawnym „dance macabre”, śmierć zakradła się z tyłu, chwytając go za rękę, własnoręcznie malując ostatnią kreskę, trzęsąc się z rozkoszy; jej cień już od dłuższego czasu kładł się na palecie i miała czas, by spośród okrągłej sekwencji kolorów wybrać ten, który najbardziej przypadnie jej do gustu; a kiedy znajdzie się on na pędzlu, ona wówczas chwyci zań i namaluje... i znalazł się; a ona chwyciła i wykonała swe pociągnięcie, jedyne, jakie potrafiła. R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 60.

35 P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 287.

33 P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 195–196, 257, 260–261, 262, 263.



Paul Cézanne, *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła*, ok. 1904–06, akwarela, The Courtauld Gallery, Londyn

kreacją, logiczną konstrukcją malarskiego kosmosu stworzonego za pomocą „walca, kuli i stożka” nie jest równoznaczna z opanowaniem przedstawionej w dziele rzeczywistości materialnej. Zakończenie wiersza *Martwa natura* można odczytywać jako przestrożę przed pychą – i wydaje się, że taka polemika z Cézanne’owską wiarą w moc kreacyjną człowieka, dorównującą twórcemu potencjałowi natury uwiadacznia się w ostatnich wersach utworu. Pointa tekstu zawiera także najważniejsze, lecz ukryte pytanie o to, do kogo naprawdę należy władza „nad martwą naturą nieba”, to znaczy nad przyrodą, naturą samą – porządkiem równie pięknym i doskonałym, co okrutnym i obojętnym wobec ludzkiego cierpienia. Pytanie o Kreatora i Władcę świata będzie powracać wielokrotnie w twórczości Herberta, najbardziej dramatycznie wybrzmiewając w wierszu *Dęby*:

lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknotą słabych utudą zawiedzionych

Tyle pytań – o dęby –
Tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz³⁶

Ryszard Krynicki zauważa, że zmodyfikowana wersja sformułowania *złowiony w sieci nabrzmiałych żył: Złowiony w sieci żył napiętych* pojawia się w innym utworze poety z tego samego czasu – *De profundis* opublikowanym pierwotnie w „Tygodniku Powszechnym” w 1951 roku (nr 40, s. 1)³⁷:

De profundis

Złowiony w sieci żył napiętych
obity szczelnie twardą skórą
na skroś przebity ziemską osią
– nie jestem gwiazdą
(...)
Poddany zmianom
bliski śmierci
z czerwonej jamy ciała
– wołam³⁸

Bohater *De profundis* „woła”, lecz adresat jego skargi nie zostaje bezpośrednio wskazany ani wezwany. Obraz Boga Starego Testamentu pojawia się w wyobraźni czytelnika raczej za sprawą tytułu (wiersz jest inspirowany tłumaczonym przez wielu polskich poetów *Psalmem 130* – *De profundis clamavi ad Te Domine*) i nawiązania do gatunku literackiego biblijnego psalmu. Podmiot tekstu, w przeciwieństwie do psalmisty, nie błaga Boga o przebaczenie grzechów, lecz rozpacza

36 Z. Herbert, *Dęby*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 535–536.

37 Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonesans)*, dz. cyt., s. 362.

38 Z. Herbert, *De profundis*, w: tegoż, *Utwory rozproszone (rekonesans)*, dz. cyt., s. 79.

z powodu swojej niedoskonałej, naznaczonej cierpieniem kondycji, buntując się zarazem przeciw dalekiej i obcej doskonałości świata materii nieożywionej:

miłość wyłamuje palce
narastają stoje cierpienia
ciało się zgina i łamie

– nie jestem kryształem

złączony z ludźmi i ze światem
zakorzeniony w twardej ziemię
podległy obcym ruchom planet

– nie mogę być ani daleki
ani doskonały³⁹

W obrazie tworów przyrody ukryty zostaje wizerunek ich Kreatora („daleki”, „doskonały”). Podążając za sugestią poety, że symbolizowana przez gwiazdę i kryształ Doskonałość jest zaprzeczeniem tego, co ludzkie, można odtworzyć również inne cechy Stwórcy: bezcielesność, nieziemskość, obojętność na miłość i cierpienie, brak relacji z ludźmi i światem, niezależność od praw przyrody, niezmienność, nieśmiertelność.

Podobny wizerunek Boga pojawia się w wierszu *Martwa natura*. Nienazwany wprost Twórca „martwej natury nieba”, to nie opiekuńczy Deus Artifex, wielbiony w popularnej *Pieśni* Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas panie za Twe hojne dary*, który z miłości do człowieka „niebo zbudował i gwiazdami ślicznie uhaftował”, lecz Artysta bezlitosny i szydyczny⁴⁰. Co więcej, opisana przez Herberta katastrofa okrętu pozwala się interpretować nie tylko jako klęska ludzkiej fizyczności w starciu z siłami przyrody, lecz także jako tragedia ludzkiej duszy, której nie dane jest dopłynąć do portu zbawienia⁴¹. Duszy, nad którą, podobnie jak

39 Tamże, s. 79.

40 Obraz Boga – malarza pojawia się również w listach Rilkego. Ów Bóg – Artysta jest jednak pozbawiony okrucieństwa i tworzy dzieło niedoskonale doskonałe:

...wspaniale było znaleźć się dziś na bulwarach, przestronnie, wietrznie, chłodno (...) przede mną nad Tuileries (...) rozciągało się coś otwartego, świetlistego, lekkiego, jak gdyby wykraczało tamtędy poza świat. Wielka topola w kształcie wachlarza grała liśćmi przed zawieszonym bez oparcia błękitem, przed niedoskonałym, przerysowanym szkicem przestworu, który Pan Bóg trzyma przed sobą bez jakiegokolwiek znajomości perspektywy. R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 42.

Motywy przerażającej Boskości (anielskości) pojawia się w *Elegiach duinejskich* Rilkego:

Któż gdybym krzyczał, usłyszałby mnie z anielskich zastępów? i nawet gdyby wziął to sobie nagle któryś do serca: i tak bym się zatracił przed jego bytem silniejszym. Bo nie czym innym jest piękno, jak prerażenia początkiem, który jeszcze znosimy, i podziwiamy je tak, gdyż nami po cichu pogardza, aby nas zniszczyć. Każdy anioł jest straszny.

Cytat za: R.M. Rilke, *Elegie duinejskie i Sonety do Orfeusza*, przeł. Andrzej Lam, Warszawa 2011.

41 W. Kopalinski, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 274–276.

nad cierpiącym ciałem, „zamyka się zielone burzliwe szkło” natury. Pesymistyczną wymowę tekstu pogłębia również fakt, że przepowiednia ostatecznej klęski człowieka poniesionej zarówno w wymiarze cielesnym, jak i duchowym, zostaje przez poetę wpisana w obraz Cézanne’a *Grający w karty*. Tym samym dzieło sztuki, które miało stać się gwarantem sensu życia artysty bez reszty oddanego pracy, zapewnić swojemu twórcy „nieśmiertelność”, to znaczy uznanie i pamięć potomnych, a także świadczyć o ludzkiej wielkości stanowi tylko przepowiednię przegranej człowieka w starciu z własnym ciałem i żywiołami przyrody. Nieprzypadkowo Herbertowski bohater jest „schylony nad treflem”, kartą symbolizującą zazwyczaj w praktyce wróżbiarskiej chorobę i nieszczęście. Na obrazie Cézanne’a *Grający w karty*, wbrew opisowi poety, nie odnajdziemy jednak sceny wróżenia. Skojarzenia z przepowiedniami mogą pojawić się dzięki obecności używanych do tego celu kart lub za sprawą odległych konotacji pomiędzy umieszczonym na nich (przez Herberta, nie Cézanne’a!) symbolem żółędzia a dębowym gajem wyroczni w Dodonie (miejszem przywołanym zresztą w cytowanym powyżej wierszu *Dęby*). Herbertowską interpretację przedstawionego przez Cézanne’a motywu gry można traktować również jako zobrazowanie dręczącej malarza niepewności co do sensu i znaczenia własnych poszukiwań artystycznych⁴².

Herbertowska interpretacja malarstwa Cézanne’a przedstawiona w wierszu *Martwa natura* różni się zatem od późniejszych spostrzeżeń poety, zawartych w jego recenzjach i szkicach o malarstwie. Pierwotnie Herbert, dostrzegłszy tragizm losu malarza, bolesną ironię finału jego biografii, uczynił Cézanne’owski projekt „malarstwa absolutnego” punktem wyjścia refleksji filozoficzno-religijnej. Warto zauważyć, że twórczość Prowansalczyka w podobny sposób była interpretowana przez bliskiego Herbertowi Józefa Czapskiego, który w swoich szkicach świadczących o fascynacji trybem pracy i osiągnięciami artysty zwracał z kolei uwagę na wzajemną bliskość doświadczenia

42 Dążenia i wątpliwości malarza następująco interpretował Rilke: *kładzie swe jabłka na pościeli (...) stawia między nimi swe butelki po winie i co tylko jeszcze mu się natrafi. I robi (tak jak van Gogh) swoich <świętych> z tego rodzaju rzeczy; i zmusza je, (...) by były piękne, by oznaczały świat cały, wszelkie szczęście i chwałę, i nie wie, czy udało mu się je skłonić, by tym dla niego się stały.* R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, dz. cyt., s. 40.

mistycznego i Cézanne'owskiej kontemplacji⁴³. Choć refleksja Czapskiego podąża w nieco innym kierunku niż namysł Herberta, dzieła francuskiego malarza skłaniają jednak obydwu pisarzy do rozważenia kwestii związanych z duchowością człowieka.

W utworze *Martwa natura* autor *Pana Cogito* prezentuje również odmienną niż w esejach o malarstwie interpretację idei martwej natury Cézanne'a – to już nie tylko „mądra astronomia widzialnego świata”, „szkoła formy”, ale także dzieło żywotniejsze od swojego twórcy, dzieło, którego elementy wywiedzione zostały z wyższego, zagrażającego człowiekowi porządku⁴⁴.

Jak zawsze w przypadku wierszy nieopublikowanych lub nieprzedrukowywanych przez poetę w kolejnych tomikach rodzi się pytanie o przyczynę takiej decyzji. Czy Herbert uważał wiersz za nieudany – jak twierdzi Bohdan Urbankowski⁴⁵? Czy poeta odrzucił w późniejszych latach tekst, ponieważ uznał koncepcję „sztuki absolutnej” Cézanne'a za nieprzystawalną do własnej wizji poezji zaangażowanej etycznie – jak przekonuje Roman Bobryk⁴⁶? A może uznał, że jego tekst stanowi niebezpieczną nadinterpretację i mógłby zostać zakwestionowany przez samego Cézanne'a? Wszak w liście do Emila Bernard z 12 maja 1904 roku artysta przestrzegał, by mieć się na baczności przed duchem literackim, który sprawia, że malarz tak często zbacza ze swej prawdziwej drogi – konkretnego studium natury – by długo gubić się w niesprawdzalnych spekulacjach⁴⁷.

43 Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego, co św. Jan od Krzyża nazywa „contactus Dei”. Nie chcę bynajmniej podszycać tutaj przeżycia artystycznego nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie bardziej materialnej, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien by się nad tym zastanowić (...) Chcę być dobrze rozumiany: nie chodzi mi wcale o sztukę religijną, w tym znaczeniu, w jakim to słowo zwykle jest rozumiane. Chodzi mi o sztukę w ogóle, w odróżnieniu od nie-sztuki, od tego wszystkiego, co pod pozorami efektów, sztuczek, oryginalności albo zwykłego naśladownictwa udaje takie czy inne formy sztuki. Chodzi mi o sztukę równie Dürera jak Cézanne'a, Degasa czy Gierymskiego.

(...) To Norwid powiedział, że malujemy procent od kontemplacji. Przemyslenie, przeprowadzenie analogii między kontemplacją religijną a na przykład Cézanne'owską mogłoby być punktem wyjścia, wykorzystania dla sztuki całej skarbnicy wiedzy o kontemplacji, którą możemy znaleźć w literaturze mistycznej”. J. Czapski, *Lekcja Cézanne'a*, dz. cyt., s. 78–79.

44 Z kolejną modyfikacją tego motywu mamy do czynienia w prozie poetyckiej *Martwa natura* opublikowanej w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. Tu z kolei na pierwszy plan wysuwa się martwota ludzkich kreacji artystycznych, będących zaprzeczeniem prawdziwego życia charakteryzującego twory natury: *Z przemyślaną niedbałością wysypano na stół te kształty przemocą odłączone od życia: rybę, jabłko, garść jarzyn przemieszanych z kwiatami. Dodano do tego martwy liść światła i małego ptaka o skrwawionej głowie. Ów ptak zaciska w kamiennych szponach małą planetę złożoną z pustki i zabranego powietrza*. Z. Herbert, *Martwa natura*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 215.

45 B. Urbankowski, *Poeta czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 259.

46 R. Bobryk, *Wiersz, którego nie ma...* „*Martwa natura P. Cézanne'a*” Zbigniewa Herberta, *„Conversatoria Litteraria”* 2010, t. 3, s. 309.

47 P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 262.

Z pewnością utwór zawiera wiele wątków, które poeta podjął i rozwinął w późniejszej twórczości, przede wszystkim motyw konfliktu pomiędzy okrutną boskością reprezentowaną na przykład przez Apollo-na czy wywiedzione z poezji Rilkego postaci anielskie a cierpiącym człowiekiem lub innym stworzeniem nie boskim (jak na przykład Marsjasz). Swoje liczne kontynuacje miał w twórczości Herberta również motyw nieba symbolizującego obojętność transcendencji na sprawy ludzkie, obcość, wyniosłość i – jak zauważa Ewa Badyda (a za nią Roman Bobryk) manifestujący się w Herbertowskiej poezji również w sferze obrazowania jako kolor niebieski⁴⁸. Stałym elementem refleksji poety stało się również przeświadczenie o słabości człowieka i kultury w konfrontacji z niewspółczującą naturą, dochodzące do głosu m.in. w takich utworach jak *Góra naprzeciw pałacu*, *Tusculum* czy *Delta*⁴⁹. Być może późniejsze realizacje tych wątków były w odczuciu Herberta trafniejsze, sprawniejsze poetycko?

Może w końcu *Martwa natura P. Cézanne* to jeden z wierszy „zbyt osobistych” – jak określił Herbert w liście do Turowicza młodzieńcze utwory zebrane w pierwszy tomik poetycki stworzony jeszcze przed zbiorkiem poezji *Podwójny oddech* i wysłany „spowiednikowi” Zawieyskiemu⁵⁰? Tekst dotyczący problemów fundamentalnych, takich jak istnienie bądź nieistnienie Boga, obecność zła fizycznego w świecie, piękno i okrucieństwo natury, sens twórczości artystycznej. Wiersz stanowiący, wedle zaleceń samego Cézanne'a, najbardziej intymny przejaw osobowości człowieka⁵¹, wolny od tak chętnie przywdziewanych przez twórcę *Pana Cogito* w późniejszych latach, lirycznych masek. Utwór będący świadectwem głęboko osobistego, „naiwnego” sposobu obcowania z dziełami sztuki, w których poszukuje się odpowiedzi na pytania najważniejsze.

Słowa kluczowe: Paul Cézanne, Zbigniew Herbert, martwa natura, Bóg – Kreator, przyroda, sztuka, artysta

48 Por. E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008 oraz R. Bobryk, *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 86–87. Dodać należy, że taka interpretacja błękitu stanowi polemikę ze stwierdzeniami Rilkego przedstawionymi w *Listach o Cézannie*. Zdaniem autora *Elegii duinejskich* poety kolor ten w twórczości Cézanne'a stanowi ekspresję czysto malarskich sensów: *Można sobie wyobrazić, że ktoś napisze monografię na temat błękitu, od grubych woskowatych błękitów obrazów ściennych w Pompejach, przez Chardina i aż do Cézanne'a (...). Cézanne'owski bardzo osobisty błękit ma taką genealogię, pochodzi od osiemnastowiecznego błękitu, którego Chardin pozbawił pretensji i który dopiero u Cézanne'a nie ma już żadnego podtekstu*. Tamże, s. 35.

49 Na ten temat obszernie pisze m.in. Andrzej Franaszek w książce *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008.

50 Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonansans)*, dz. cyt., s. 353.

51 W liście z 3 lutego 1902 roku Cézanne napisał, że sztuka to *najbardziej intymny przejaw nas samych*. P. Cézanne, *Listy*, dz. cyt., s. 245.

JOANNA ADAMOWSKA

Power over still life. Herbert's Cézanne
Summary

This article is an interpretation of Zbigniew Herbert's poem *Still Life*, taking into account a lot of contexts, e. g. the references to Cézanne's life, work and its reception present in the poem, Herbert's other opinions on the artist's work, as well as the earlier interpretations of the poem (by Roman Bobryk and Magdalena Sniedziewska). The author of the article shows how in the poem on Cézanne Herbert presents one of the major problems of his own work, i. e. the relations between art and transcendence, between the divine and the human.

Key words: Paul Cézanne, Zbigniew Herbert, still life, God the Creator, nature, art, artist

Bibliografia

Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta, wybór i redakcja J. M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.

Badyda E., *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.

Bobryk R., *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, Colloquia Litteraria Sedlcensia, Siedlce 2015.

Bobryk R., *Wiersz, którego nie ma...* „Martwa natura P. Cézanne” Zbigniewa Herberta, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach Uniwersytet Mateja Bela, Banská Bystrica, „Conversatoria Litteraria” 2010, t. 3.

Borghesi S., *Cézanne*, przeł. A.N. Germeyan, HPS, Warszawa 2006.

Cézanne P., *Listy*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, przekład i przedmowa J. Guze, PIW, Warszawa 1968.

Herbert Z., J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka Więzi, Warszawa 2002.

Herbert Z., *Utwory rozproszone (rekoncesans)*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2010.

Herbert Z., *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka Więzi, Warszawa 2001 (tu szkice: Aleksander Kobzdej; Dada nobis volutamtam, Gauguin; Makowski; Od Davida do Cézanne'a; Polecam Londyn; Van Gogha smutna popularność; Władysław Strzemiński; Wystawa Stanisława Kamockiego).

Kuczyńska-Koschany K., *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, seria: Monografie FNP, Wrocław 2004.

Rodary S., *Paul Cézanne*, „Wielcy Malarze” nr 7, Siechnice: Eaglemoss Polska, Warszawa 1998.

Schapiro M., *Paul Cézanne*, Harry N. Abrams Inc, New York 1952.

Sniedziewska M., „Mądra astronomia widzialnego świata”. Lekcja Cézanne'a według Herberta, w: *Nagła wyspa. Studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2015.

Rilke R.M., *Cézanne (w przekładzie Andrzeja Serafina z dodaniem tekstów Hugona von Hofmannsthala i Józefa Czapskiego wierszy Martina Heideggera ze wstępem Adama Zagajewskiego)*, Sic!, Warszawa 2015.

Rilke R.M., *Elegie duinejskie i Sonety do Orfeusza*, przeł. Andrzej Lam, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2011.

Urbankowski B., *Poeta czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Wydawnictwo Encyklopedyczne Polwen, Radom 2004.

Ilustracje

Paul Cézanne, *Grający w karty*, ok. 1893–96, olej na płótnie, Musée d'Orsay, Paryż <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7851236>

Paul Cézanne, *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła*, ok. 1904–06, akwarela, The Courtauld Gallery, Londyn, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Cézanne_Apples,_Bottle_and_Chairback,_Courtauld_Gallery.jpg

Paul Cézanne, *Château Noir i góra Sainte-Victoire*, ok. 1890–95, akwarela, Albertina, Wiedeń, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cézanne_-_Das_Château_Noir_und_das_Gebirge_Sainte-Vitoire.jpeg