

<http://dx.doi.org/10.16926/fil.2015.12.13>

Halina KOZDĘBA-MURRAY

Jagiellońskie Centrum Językowe

Jak istnieje przedmiot, którego nie ma? (Wiersz Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu* w świetle fenomenologii Romana Ingardena)

Streszczenie

Wiersz Z. Herberta *Studium przedmiotu* stawia fundamentalne pytanie natury filozoficznej o sposób istnienia przedmiotu przedstawionego na obrazie. Czy tematyka dzieła sztuki może być bezprzedmiotowa i wyrażać jedynie doznania i odczucia artysty, tak jak to miało miejsce w suprematyzmie K. Malewicza? Czy też artysta, tworząc, odwołuje się do przedmiotów istniejących w świecie realnym? Jest to tak naprawdę filozoficzny spór o istnienie świata, w którym transcendentálny idealizm Husserla zostaje przeciwstawiony realizmowi R. Ingardena. Herbert znał dobrze fenomenologię prof. R. Ingardena, gdyż uczęszczał na jego wykłady, a w omawianym wierszu wyraźnie opowiada się po stronie realizmu ontologicznego. Tematem obrazu nie powinno być czyste doznanie artysty, ale świat przedmiotów istniejących realnie, w świecie zewnętrznym wobec świadomości twórcy, który jednak w akcie intencyjnym próbuje uchwycić istotę, czy też *eidos* ukazanego przedmiotu. Dlatego też wybór Herberta pada na zwykłe krzesło jako przedmiot będący wyzwaniem dla malarza. Przedmioty świata realnego, jako temat sztuki, stają się rzecznikami prawdy o człowieku i otaczającym go świecie. Sztuka ma wówczas wymiar aksjologiczny, ponieważ ukazuje coś, co diametralnie wyróżnia człowieka w świecie przyrody, a co jest jego ciągłym poszukiwaniem wartości: prawdy, dobra i piękna.

Słowa kluczowe: poezja, malarstwo, fenomenologia, realizm, idealizm.

Możliwość interpretacji wiersza Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu* z perspektywy fenomenologii Romana Ingardena wynika z kilku faktów. Przede wszystkim poeta uczęszczał na wykłady prof. R. Ingardena, które miały miejsce na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1945–47, a więc nie jest całkiem arbitralne założenie, że fenomenologia w ujęciu profesora odegrała pewną rolę w myśleniu twórczym poety. Sam Herbert, w liście do Cz. Miłosza z dnia 14 sierpnia 1963 roku, pisze, że „tylko pełna akceptacja zmysłowego świata mo-

że doprowadzić do poznania Istoty” (Herbert cyt. za: Toruńczyk 2006, 27), które to stwierdzenie jest wyraźną aluzją do fenomenologii w ujęciu prof. Ingardena, to znaczy takiej, która skłania się ku realizmowi ontologicznemu i zakłada istnienie świata *r e a l n e g o*, czy też świata „konkretnego”, jak powiedziałby Herbert. Trzeci argument, oprócz dwóch wyżej wymienionych, który pozwala łączyć twórczość Herberta z fenomenologią, to także słowa samego poety, który wspomina o tzw. *p r z e z r o c z y s t o ś c i s e m a n t y c z n e j*, opisanej przez Husserla:

Otóż nie mając pretensji do nieomyślności, a wypowiadając tylko moje predylekcje, chciałbym powiedzieć, że najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przezroczystości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przezroczystość semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczany i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość (Herbert 2008, 243).

Bez wątplenia istnieją więc relacje łączące niektóre wiersze Herberta z fenomenologią, co udowodniła już Katarzyna Wojtkowska w swoim eseju *Stolek. Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta* (Wojtkowska 2010, 53–73). Niniejsza praca stanowi próbę rozwinięcia tej myśli badawczej, w szczególności w kontekście dzieła sztuki, takiego jak rozumiał je R. Ingarden w swojej fenomenologii estetyki. Wiersz Herberta *Studium przedmiotu* to utwór o powstawaniu dzieła sztuki, a konkretnie obrazu, który sam z kolei jest przedmiotem innego dzieła sztuki, jakim jest utwór literacki, tj. wiersz Herberta.

Studium przedmiotu pochodzi z tomiku o tym samym tytule, który ukazał się w 1961 roku. Wiersz zaczyna się od słów:

I
 najpiękniejszy jest przedmiot
 którego nie ma
 nie służy do noszenia wody
 ani do przechowania prochów bohatera
 nie tuliła go Antygona
 nie utopił się w nim szczur

Przedmiot, którego „nie ma”, nie jest przedmiotem konkretnym, nie można go zobaczyć, dotknąć ani poczuć, a więc nie jest poznawalny przy pomocy zmysłów. Nie jest także przedmiotem użytecznym („nie służy do noszenia wody/ ani do przechowania prochów bohatera”), nie wiąże się z żadną tragiczną historią człowieka (przykład Antygony jest celowy), czy nawet szczura (który zakończyłby w nim swój żywot), a więc ów przedmiot przekracza, czy też transcenduje, rzeczywistość cielesną i zmysłową. Nie ma nic wspólnego czy też nie dzieli ze światem istot żywych ich doświadczenia bólu, tragedii, czy śmierci. Rodzi się

nieuchronnie pytanie: czym jest ów przedmiot, który jest i jednocześnie nie jest, a który przy tym został opisany jako „najpiękniejszy”. Powstaje także pytanie: jak możliwy jest sąd estetyczny na temat przedmiotu nieistniejącego?

Herbert podaje klucz do zrozumienia wiersza, twierdząc, że jest on „małą historią malarstwa europejskiego” (Herbert cyt. za: Wojtkowska 2010, 67), a zatem można słusznie założyć, że przenosi nas w sferę twórczości artystycznej. Ów tajemniczy „przedmiot” Herberta to nie przedmiot istniejący *realnie*, jak zwykliśmy mówić w języku potocznym o czymś, co fenomenologia Ingarden określa mianem *samoistnego przedmiotu indywidualnego* (Ingarden 1961). Zamiast więc przedmiotu, który istnieje *samoistnie i autonomicznie*, jako transcendentny wobec świadomości, mamy przedmiot *czysto intencjonalny*, który jest wytworem świadomości twórczej. Gdyby w ten sposób interpretować Herbertowski przedmiot, „którego nie ma”, to można śmiało powiedzieć, że przedmiot ten istnieje jako nieskończona liczba twórczych możliwości artysty, tak malarza, o którym mowa w wierszu, jak i poety, który opisuje proces powstawania obrazu. W twórczej fantazji czy wyobraźni przedmiot ów jawi się jako „najpiękniejszy”, ale jednocześnie nie istnieje w tzw. świecie *realnym*, a zatem jego istota, o której wiemy, że stanowi optymalne piękno, poprzedza istnienie. Tymczasem tak dla Arystotelesa, jak i św. Tomasza z Akwinu istnienie jest prymarne wobec istoty. Tak pisze na ten temat Karol Hryniewicz:

Jednakże na gruncie klasycznej metafizyki Arystotelesa, a później również Tomasza z Akwinu, uznanie istnienia jest warunkiem koniecznym umożliwiającym orzekanie o istocie przedmiotu. Sama możliwość realnego zaistnienia danego bytu świadczy o jego niesprzeczności. Akwinata, wprowadzając ostre rozróżnienie na *esse* i *essentia*, w istnieniu dostrzega czynnik powołujący wszelki byt do bycia. Istnienie jest więc największą wartością, bez niego bowiem nie możemy mówić o istocie konstytuującej przedmiot, który staje się przedmiotem różnych wartości, w tym estetycznych (takich jak piękno). Możemy powiedzieć, że istnienie posiada wartość metafizyczną, która zrealizowana w przedmiocie pozwala zaistnieć wartości o charakterze czysto aksjologicznym (Hryniewicz 2014, 142–143).

W wierszu Herberta nieistnienie przedmiotu nie jest jednak wcale jednoznaczne, ponieważ wiersz otwierają słowa: „najpiękniejszy jest przedmiot/którego nie ma”, a zatem pojawia się orzeczenie „jest”, które w sądach egzystencjalnych stanowi afirmację bytu. Jeżeli owego przedmiotu „nie ma”, może to oznaczać nie tyle jego nieistnienie, ile brak obecności, czy też nieobecność, jak słusznie zauważa K. Hryniewicz (2014, 144). Za taką interpretacją przemawia także użycie przez Herberta w odniesieniu do owego przedmiotu słowa „nieobecny” w drugiej części wiersza („będzie to prosty tren/o pięknym nieobecny”). Obecność przedmiotu oznaczałaby możliwość opisania jego wyglądu, kształtu czy koloru, gdy tymczasem ów nieobecny przedmiot w pierwszych słowach wiersza jest określony jednym, jedynym słowem „najpiękniejszy”. Oznacza to, że w sferze estetycznej jego ocena nie podlega żadnej gradacji.

Przedmiot jest perfekcyjnie piękny. Herbert pisze jednak dalej na temat „przedmiotu, którego nie ma”:

nie posiada otworu
całe jest otwarte

widziane
z wszystkich stron
to znaczy zaledwie
przezute

włosy wszystkich jego linii
łączą się
w jeden strumień światła

ani
oślepienie
ani
śmierć
nie wydrze przedmiotu
którego nie ma

Jeżeli ów tajemniczy przedmiot jest w całości otwarty, to znaczy, że nie określają go żadne granice kształtów, a przy tym jest „widziane/z wszystkich stron”, czyli w całej swojej istocie, bez konieczności d o o k r e ś l a n i a tego, co pozostaje ukryte dla podmiotu poznającego. Tymczasem w wypadku, gdy mamy do czynienia z przedmiotem transcendentnym wobec świadomości (tj. przedmiotem istniejącym r e a l n i e), a także w przypadku dzieła sztuki, czyli, mówiąc językiem Ingardena, p r z e d m i o t u c z y s t o i n t e n c j o n a l n e g o, istnieją tzw. m i e j s c a n i e d o o k r e ś l e n i a, które wymagają aktywnej interpretacji lub aktów domniemania ze strony podmiotu (zob. Ingarden 1961, 55–59; 1966, 53–54). Podobnie „nieobecny” przedmiot Herberta wymaga pewnego d o o k r e ś l e n i a ze strony odbiorcy analizującego wiersz, i to zarówno jako potencjalny przedmiot (t e m a t) obrazu, jak i przedmiot opisywany w słowach wiersza. Skoro jednak przedmiot ten opisany jest słowami „całe jest otwarte”, paradoksalnie wydaje się nie potrzebować żadnych d o o k r e ś l e ń. Coś, co nie jest określone kształtem, a cechuje je całkowita otwartość, może być próżnią, nieskończoną przestrzenią lub bezkresem. Może zatem, jak było wspomniane uprzednio, stanowić n i e s k o ń c z o n ą ilość możliwości twórczych artysty-malarza, które istnieją w sferze jego fantazji czy wyobraźni, ale może także posiadać w sobie rys platoński.

Skoro „włosy/wszystkich jego linii/łączą się/w jeden strumień światła”, przypomina światło u wrót jaskini, znane z platońskiej paraboli, które tylko nie-licznym pozwala na poznanie świata Idei, czyli świata prawdy i autentycznej rzeczywistości. Intrygujący „przedmiot” w wierszu może także – choć uznają tę interpretację za ryzykowną – stanowić subtelne odniesienie do Absolutu, lub Pierwszej Zasady, z zaznaczeniem, że oba słowa zostałyby potraktowane przez

Herberta z właściwą mu ironią, biorąc pod uwagę stosunek poety do hermetycznego języka filozofii, jak choćby w wierszu *Uprawa filozofii*. Gdy mowa jednak o interpretacji „przedmiotu, którego nie ma” w omawianym wierszu Herberta, warto przytoczyć myśl neoplatonizmu na temat pierwszej zasady nazywanej Bogiem:

W negatywnej postaci neoplatonizmu pierwsza zasada nie jest bytem czy będącym, ale jest niebytem. Nie jest nim przez pozbawienie lub niedobór, lecz jest „niebędącym nadbędącym” (Porfiriusz). Natomiast w pozytywnej postaci neoplatonizmu zasada może przyjmować różne nazwy: „Jedna” u Plotyna, „Pierwszego” u Proklosa, a także u większości późniejszych neoplatoników. Zasada ta jest jednak wciąż charakteryzowana jako „nieskończoność” (απειρον, αοριστια). Nieskończoność rozumiana jest tu nie w znaczeniu braku, jako nieobecność granicy, ale jako to, czego nie można określić, ponieważ jest ona fundamentem wszelkich określeń. Jest ona nieskończonością będącą możliwością, mocą (δυναμις), wcześniejszą od działania i urzeczywistnienia, a nawet od wszelkiego istnienia (Aubenque 2013, 38).

Neoplatońskie określenie Pierwszej Zasady, czy też Absolutu, jest zbliżone do Herbertowskiego „przedmiotu, którego nie ma”. Ślad neoplatonizmu odkrywamy w wierszu także Cz. Miłosz, który w liście do Herberta nt. *Studium przedmiotu* pisze: „Zresztą ciekawe, jak ta linia angelizmu, zaprzeczenia materii istniejącej, jest mocna. Jeżeli w 2 połowie XX w. zwycięzcą w sztuce jest ta swolocz mallarmé [pis. oryg. – przyp. aut.]. Wstecz to chyba idzie daleko, aż do neoplatońskiej ascezy” (Miłosz cyt. za: Toruńczyk 2006, 26). Jednak Herbert nie jest zwolennikiem ani angelizmu, ani symbolizmu w poezji S. Mallarmego, ani neoplatońskiej ascezy, ponieważ każdy z tych kierunków oznacza odrzucenie świata zmysłowego i realnego na rzecz bliżej nieokreślonej czystości angelizmu, duchowości osiągniętej przez ascezę, czy też wyrzeczenie się świata realnego na rzecz idealnej rzeczywistości symbolizmu, jak ma to miejsce w poezji S. Mallarmego. Stąd zdecydowana riposta Herberta, który w odpowiedzi na komentarz Miłosza pisze: „Niezmiennie, acz nieudolnie, dawałem w swoich utworach wyraz wiary w konkret” (Herbert cyt. za: Toruńczyk 2006, 27).

Nieobecny przedmiot w *Studium przedmiotu* jest o tyle związany z neoplatońskim rozumieniem pierwszej zasady, o ile jest, cytując Porfiriusza, „niebędącym nadbędącym”. W wierszu Herberta pozostaje „pięknym nieobecnym” i podobnie jak Jedno Plotyna określony jest przy pomocy negacji, choć nie tylko. Negacja nie oznacza w tym wypadku zaprzeczenia istnienia owego przedmiotu, ale raczej wskazuje na niemożliwość zredukowania go do jakiegokolwiek opisu, ponieważ taki opis byłby ograniczeniem przedmiotu, gdy tymczasem on sam przekracza możliwości języka. W kategoriach pozytywnych można o nim powiedzieć jedynie to, że „całe jest otwarte” i że „włosy wszystkich jego linii/ łączą się/ w jeden strumień światła”. Nie sposób oddać jego kształtu na obrazie. Co więcej: „ani/oślepienie/ani/ śmierć/nie wydrze przedmiotu/którego nie ma”. Nie podlega zatem prawom śmierci, tak jak istoty żywe, czy zniszczeniu, tak jak przedmioty materialne. Już w pierwszej części wiersza poeta, używając negacji

w formie „nie”, zaznacza nieobecność owego przedmiotu wśród ludzi czy zwierząt („nie tuliła go Antygona/nie utopił się w nim szczur”).

Jeżeli, jak to już zostało wspomniane, ów przedmiot oznacza jedynie myśl twórczą artysty, a więc istnieje jedynie w sferze wyobraźni, faktycznie nie podlega zniszczeniu. Nie jest przecież przedmiotem istniejącym fizycznie i samoistnie. Stanowi raczej, posługując się językiem Ingardena – t e m a t p r z e d m i o t u c z y s t o i n t e n c j o n a l n e g o, który na chwilę obecną pozostaje jedynie w świecie artystycznej fantazji. Jest myślą czy też świadomością czegoś, co fizycznie pozostaje nieobecne, co jest „zaledwie przeczute”. A więc artysta, dzięki intuicji (por. Hryniewicz 2014, 143–144), wydaje się mieć wgląd ejdetyczny w istotę owego przedmiotu (który jest „najpiękniejszy”), lecz pozostaje bezsilny, próbując oddać przedmiot na płótnie.

Sądzę, że Herbert, mówiąc o „strumieniu światła”, nawiązuje do daru poznania istoty rzeczywistości. Jest to pragnienie artysty, w tym wypadku i poety, i malarza, aby ukazać rzeczywistość w sposób jasny i wyrazisty, a więc prawdziwy. Nie chodzi naturalnie o jej – rzeczywistości – fotograficzne odtworzenie, ale o ujęcie jej istoty, czyli tego, co w języku fenomenologii stanowi ideę/formę/esencję, tj. *eidos* rzeczy. Jest to możliwe tylko wówczas, gdy artysta posiada dar dany z zewnątrz, pochodzący niejako od „strumienia światła”. Dlatego m.in. w utworze *Brewiarz* Herbert pisze:

Panie,
 obdarz mnie zdolnością układania zdań długich, których
 linia jest linią oddechu, rozpiętą jak mosty, jak tęcza, jak alfa
 i omega oceanu

Jest to wiersz-modlitwa poety, który prosi o dar stworzenia świata przy pomocy zdań. Chce ująć słowami to, co stanowi o całej treści rzeczywistości i w ten sposób nadać istnienie temu, co niewypowiedziane. Ponadto, gdy Herbert wspomina o p r z e z r o c z y s t o ś c i semantycznej w ujęciu Husserla (o czym wspomniałam na początku pracy), ukazuje się między wierszami to samo pragnienie, a mianowicie, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”, tzn. osiąść umiejętność pisania takiej poezji, która byłaby korelatem prawdy o rzeczywistości lub – posługując się językiem fenomenologii – posiadałaby doskonały wgląd ejdetyczny w naturę rzeczywistości.

Herbertowski „strumień światła” to także metafora tego, o czym mówił Josif Brodski w czasie procesu sądowego w 1964 roku, gdy władza radziecka oskarżyła go o pisanie poezji, tj. o „pasożytnictwo” niegodne człowieka radzieckiego. Zapytany przez sąd, dlaczego pisze wiersze, odpowiedział: „Myślę, że to od... Boga”.

Wróćmy jednak do drugiej części wiersza. Miejsce po „najpiękniejszym przedmiocie” jest teraz puste, a jego odejście komunikuje „czarny kwadrat”, prosta figura geometryczna, która w sposób powściągliwy, a zarazem godny, ma wyrażać „męski żal” po stracie przedmiotu.

2

zaznacz miejsce
gdzie stał przedmiot
którego nie ma
czarnym kwadratem
będzie to
prosty tren
o pięknym nieobecny

męski żal
zamknięty
w czworobok

Uprzednio „najpiękniejszy przedmiot” pozostawał w całości otwarty, natomiast wkraczający na jego miejsce „czworobok” pozostaje zamknięty w granicach swojego kształtu. Figura geometryczna posiada konkretny kształt przypominający kształty niektórych przedmiotów fizycznych, ale do nich nie nawiązuje. Stanowi, posługując się językiem Ingardena, t e m a t p r z e d m i o t u c z y s t o i n t e n c j o n a l n e g o, tj. dzieła sztuki, i pozostaje niedookreślona, gdyż artysta-malarz nie jest w stanie pokazać ją ze wszystkich możliwych stron jednocześnie. Kwadrat jest zatem niedoskonały w porównaniu z „najpiękniejszym przedmiotem”, który był „otwarty” w całości. A więc zamiast „strumienia światła”, teraz na płótnie widnieje kwadrat w czerni, symbol żałoby po utracie czegoś/kogoś bardzo bliskiego, „najpiękniejszego”, co przecież jednak nigdy nie istniało fizycznie, a więc nie mogło ulec śmierci. Na płótnie pojawia się chaos przypominający obraz świata przed Stworzeniem, gdy zgodnie z opisem biblijnym: „ziemia była pustkowiem i chaosem; ciemność była nad otchłanią, a Duch Boży unosił się nad powierzchnią wód”. Podobnie jest w wierszu Herberta:

3

teraz
cała przestrzeń
wzbiera jak ocean

huragan bije
w czarny żagiel

skrzydło zamieci krąży
nad czarnym kwadratem

i tonie wyspa
pod słonym przyborem

Wydaje się, że w *Studium przedmiotu* akt powstawania obrazu przypomina nieomal akt Stworzenia, a „czarny kwadrat”, niczym okręt w czasie sztormu, opiera się z trudem potężne żywiołu („huragan bije / w czarny żagiel”).

Ponieważ Herbert opisuje *Studium przedmiotu* jako „małą historię malarstwa europejskiego”, w wierszu pojawia się aluzja do słynnego obrazu Kazimierza

Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle*, który pokazano w 1915 roku na wystawie w Piotrogradzie zatytułowanej „0.10” i który dał początek tzw. suprematyzmowi w sztuce. „Przez suprematyzm – twierdził Malewicz – rozumiem supremację czystego wrażenia (uczucia, doznania, przeżycia) w sztukach pięknych” (Malewicz 2006, 65). Suprematyzm intronizował zatem czyste przeżycie jako temat malarski, ignorując przy tym zupełnie odwołanie do rzeczywistości materialnej, stąd tytuł dzieła Malewicza *Świat bezprzedmiotowy*, w którym wyluszcza on główne idee nowego kierunku w sztuce. Cyfra zero pojawiająca się w nazwie wystawy oznacza początek zupełnie nowej sztuki, która odrzuca jakiegokolwiek obrazy rzeczywistości przedmiotowej i ucieka się do samych wrażeń, czy doznań *n i e p r z e d m i o t o w y c h*. Zero nie jest żadną liczbą, a jednak istnieje, i podobnie malarstwo suprematystów dąży do całkowitej redukcji przedmiotu, do zanegowania rzeczywistości w sztuce. „W końcu jednak radosne uczucie wolności oferowanej przez bezprzedmiotowość porwało mnie w tę *pustynię*, gdzie nic nie jest rzeczywiste prócz doznania... i to stało się treścią mojego życia” – pisał Malewicz (2006, 66).

„Czarny kwadrat na białym tle”, owa „ikona” suprematyzmu, nie reprezentowała zatem niczego (była podobna *z e r u*). Pozostało jedynie wrażenie na białym tle nicości. Przedmioty, czyli rzeczywistość transcendentna wobec podmiotu, zostały wygnane z malarstwa, a tematem obrazu stał się sam podmiot, czyli artysta, a raczej jego doznania. W ten sposób, jak twierdził sam Malewicz, konflikt przedmiot-podmiot został raz na zawsze rozwiązany. Malarz w wierszu przypomina stwórcę w tym sensie, że podobnie jak „Jedno” Plotyna jest zupełnie wolny i nieograniczony transcendencją przedmiotów. Nie jest więc nawet myślą, gdyż ta oznaczałaby odniesienie do przedmiotu myśli w akcie intencyjnym. W centrum obrazu, w postaci czarnego kwadratu widnieje jedynie jego doznanie.

Herbert w *Studium przedmiotu* nawiązuje do obrazu Malewicza i do światopoglądu kryjącego się za sztuką suprematystów. Pisząc o swoim wierszu w liście do Miłosza, stwierdza, że „poema opisuje przygodę umysłu szukającego czystości przez zaprzeczenie” (Herbert cyt. za: Toruńczyk 2006, 27). Istotnie, w czwartej części wiersza redukcja przedmiotu zostaje pogłębiona. Teraz nie ma już nawet czarnego kwadratu, a tylko białe tło płótna. Ponieważ przedmiotowość została totalnie zanegowana, malarz staje wobec pustki i nicości perspektywy:

4

masz teraz
 pustą przestrzeń
 piękniejszą od przedmiotu
 piękniejszą od miejsca po nim
 jest to przedświat
 biały raj
 wszystkich możliwości
 możesz tam wejść

krzyknąć
pion – poziom

uderzy w nagi horyzont
prostopadły piorun

możemy na tym poprzestać
i tak już stworzyłeś świat

Stosunek Malewicza do *Czarnego kwadratu na białym tle* był niemal religijny. Nazywał go „ikoną”. Po śmierci artysta został pochowany w suprematycznej trumnie. Także samochód, którym ją wiezono, przystrojony został czarnym kwadratem, a żałobnicy nieśli kwadratowe wieńce. Ów mistyczny stosunek artysty do suprematyzmu oddaje w wierszu Herbert, czyniąc subtelne aluzje do aktu Stworzenia. „Nagi horyzont” to świat pozbawiony przedmiotów, a zatem świat nieskończonych możliwości twórczych, a sam malarz posiada boską moc tworzenia, ujętą symbolicznie w postaci „piorunu”. By przedstawić sztukę czystą, tj. czyste doznanie, malarz rezygnuje z jakiegokolwiek formy i tworzy „biały raj / wszystkich możliwości”, co jest aluzją do innego obrazu Malewicza, a mianowicie *Białego kwadratu na białym tle*.

Obraz powstał w 1918 roku, kilka lat po wystawieniu *Czarnego kwadratu na białym tle*, a więc stanowił kolejny radykalny etap na drodze negacji świata przedmiotów. Jak twierdził sam artysta: „Można tu mówić o tworzeniu, w którym forma nie naśladuje natury, ale emanuje z malarskiej masy, nie powtarzając przy tym, ani nie modyfikując pierwotnych form przedmiotów naturalnych” (Malewicz cyt. za: Faerna 1996, 43, przekł. własny). Niechęć Malewicza do prezentowania na płótnie przedmiotów tzw. świata realnego wynikała z przeświadczenia o wolności sztuki, której rola – według suprematystów – nie mogła sprowadzać się do jakiegokolwiek poddaństwa wobec religii, państwa czy społeczeństwa. Sztuka ma być wolna. Malarstwo suprematystów oznaczało zatem totalną redukcję przedmiotu i rezygnację z jakiegokolwiek celowości w sztuce na rzecz podświadomego uczucia artysty.

Podobnie rzecz się miała z nowatorskim językiem, zwanym „zaum”, stworzonym przez awangardowych poetów rosyjskich – Wielemira Chlebnikowa i Aleksieja Kruczonycha. „Zaum”, którego zwolennikiem był Malewicz, to język odrzucający logikę i rozumność myślenia, a także zawartość semantyczną słowa, reprezentujący „stan, w którym percepcja i ekspresja mogą mieć miejsce bez świadomego myślenia” (Faerna 1996, 6). „Zaum” miał znaczący wpływ na sposób rozumienia sztuki malarskiej przez Malewicza.

Dlatego Herbert w czwartej części wiersza porównuje proces twórczy malarstwa abstrakcyjnego do stworzenia nowego świata, którego dominującą, jeśli nie jedyną, barwą jest biel prezentująca pustkę lub nicość. Nie ma tu żadnej logiki ani celowości. Nie ma obrazu przedmiotów istniejących realnie czy wyobrażonych. „możemy na tym poprzestać/i tak już stworzyłeś świat”, pisze poeta, świadomie porównując artystę do Boga, ponieważ zgodnie z poglądami supre-

matystów wolność malarza – tak jak Stwórcy – jest nieograniczona. „Malarz także stwarza swój mały kosmos z pionów i poziomów, kolorów, linii światła” (Herbert, 2001, 344), pisze poeta w eseju *Malarstwo jest rzeczą umysłu*.

W kolejnej, piątej części *Studium przedmiotu* podmiot liryczny zwraca się do artysty z sugestią, by nie czynił tematem obrazu przedmiotów i ludzi przedstawionych w sposób bezrefleksyjny, lukrowany i kiczowaty. Dlatego mowa o „różowej wacie obłoków”, „niechlujnych zielonych włosach” drzew czy też o „purpurze” i „wyzłacaniu”:

5

słuchaj rad
wewnętrznego oka

nie ulegaj
szepotom pomrukowi mlaskaniu

to niestworzony świat
tłoczy się przed bramami obrazu

aniołowie oferują
różową watę obłoków

drzewa wtykają wszędzie
niechlujne zielone włosy

królowie zachwalają purpurę
i każą trębaczom
wyzłacać

nawet wieloryb prosi o portret

słuchaj rad wewnętrznego oka
nie wpuszczaj nikogo

W swojej analizie *Studium przedmiotu* Jacek Łukasiewicz interpretuje tę część wiersza jako aluzję do malarstwa, które ociera się o banał i dalekie jest od uchwycenia istoty rzeczywistości:

Wszystko rozgrywa się przez aluzje kulturowe. W tym wypadku przez pokazanie wypa-
czeń wzorców w sztuce jarmarcznej. A więc aniołowie są barokowi, a równocześnie
oleodrukowi. Drzewa wtykające wszędzie „niechlujne zielone włosy” mogą być z Watte-
au lub naszego Norblina, ale poprzez zapatrzenie się autorów łabędzi pływających po le-
śnym jezioru, wyobrażonym na makatkach, na osiemnastowieczne malarstwo. Potem są
królowie i złożone trąbki. A więc odpust (Łukasiewicz 2000, 363–364).

Rzeczywiście, skoro wiersz stanowi „małą historię malarstwa europejskie-
go”, część piąta jest odniesieniem do sztuki zapatrzonej w pozór, spłyconej, su-
gerującej swoimi przedstawieniami świat sielankowy, złożony i odpustowy, jak
np. malarstwo baroku. Nawet „wieloryb” nie powinien stać się tematem obrazu,
choć przecież we wspomnianym już liście do Miłosza Herbert pisze: „Za przy-
kładem Waszej Wysokości jestem również po stronie drzew i wielorybów”

(Herbert cyt. za: Toruńczyk 2006, 27). Nie chodzi zatem poecie o lekceważenie przyrody, jako możliwej tematyki obrazu, ale o unikanie sentymentalizmu w malarstwie. W tym kontekście zrozumiałą staje się bunt Malewicza, który odrzuca sztukę rozumianą jako radosna, naiwna i polukrowana imitacja rzeczywistości. Dla niego i podobnie dla Herberta sztuka jest nośnikiem wartości absolutnych. Jak pisze Malewicz: „A. Giotto, Rubens, Rembrandt. Millet, Cezanne, Braque i Picasso tę istotę rzeczy jednak uchwycili oraz stworzyli nieśmiertelne dzieła o doniosłości absolutnej” (Malewicz 2006, 34).

W *Studium przedmiotu* pokusa tworzenia banalnych obrazków wyrażona zostaje w formie hałaśliwych, niewyartykułowanych dźwięków, takich jak „szepoty”, „pomruki”, „mlaskanie”. Na tle ciszy i czystości „Białego kwadratu na białym tle”, kakofonia owych dźwięków wydaje się być niestosowna i nieadekwatna. Dlatego podmiot liryczny sugeruje artyście, by nie ulegał krzykliwym radom. Hałaśliwości przeciwstawia poeta ciche skupienie „wewnętrznego oka”, które pozwoli malarzowi dotrzeć do istoty rzeczy i ukazać ją przez pryzmat sztuki prawdziwej, autentycznej. „Wewnętrzne oko” może więc sugerować immanentny świat świadomości artysty, lub może także oznaczać, jak twierdzi K. Hryniewicz, miejsce, gdzie tworzy się wizja obrazu: „Gdzie, jeśli nie wewnątrz oka, zbiegają się promienie światła, tworząc jeden strumień dający obraz? Tam również, jak się wydaje, możliwe jest widzenie ze wszystkich stron, gdyż intencjonalny byt jawi się tam cały otwarty dla ujmującej go naoczności” (Hryniewicz 2014, 150). Być może, tak właśnie powstaje p r z e d m i o t c z y s t o i n t e n c j o n a l n y w malarstwie, które wymaga myślenia i skupienia, tak ze strony artysty, jak i ze strony odbiorcy. Sztuka autentycznie piękna nie jest sztuką łatwą do zrozumienia, ponieważ zmusza do kontemplacji, do podjęcia wysiłku myślenia. Nie jest to konieczne w sytuacji obcowania ze sztuką łatwą i przyjemną w odbiorze. Perceptor takiego malarstwa nie ma nawet potrzeby żadnego współuczestnictwa w interpretacji dzieła sztuki. Pisząc o „trudnym pojęciu piękna”, Herbert ujmuje rzecz następująco:

Dla człowieka posiadającego takie gusta, sztuka ma przedstawiać to, co ładne, łagodne, miękkie. Ale wielu najwybitniejszym artystom wszystkich epok taka rola ozdabiaczy świata wydawała się mało ambitna. Nie chcieli być ornamentatorami, twórcami łagodnych harmonii, ale pragnęli przedstawić dramat człowieka, wydrzeć światu nową prawdę widzenia, poszerzyć granicę jego doznań (Herbert, 2001, 335).

Czarny kwadrat na białym tle, podobnie jak *Biały kwadrat na białym tle*, przedstawia dramat artysty, ponieważ Malewicz próbuje stworzyć swój własny świat doznań poprzez całkowitą negację świata materii. Jest to jego artystyczne zmaganie się z niemożliwością uchwycenia istoty rzeczywistości.

W szóstej i ostatniej części wiersza osoba mówiąca sugeruje artyście namalowanie zwykłego przedmiotu, jakim jest krzesło:

6

wyjmij
z cienia przedmiotu
którego nie ma
z polarnej przestrzeni
z surowych marzeń wewnętrznego oka
krzesło

piękne i beużyteczne
jak katedra w puszczy
[...]

Krzesło powstaje niejako „z cienia przedmiotu / którego nie ma”, a więc w trudny do uchwycenia sposób jest z nim związane. Cień sugeruje przecież obecność przedmiotu, który mimo że pozostaje ukryty przed wzrokiem malarza, istnieje, ponieważ rzuca cień. Nie jest zatem wcale „pięknym nieobecnym” tak, jak w drugiej części wiersza. „Polarna przestrzeń” odsyła z kolei do białego tła na obrazach Malewicza, które było jego artystycznym ujęciem nicości i czystości. To właśnie z tych elementów w twórczej świadomości artysty tworzy się istota przedmiotu. Oczywiście Herbert odchodzi w tej części wiersza od suprematystycznego widzenia sztuki, czy też – mówiąc inaczej – od jej postaci abstrakcyjnej, bezprzedmiotowej. Krzesło, jako temat obrazu, wydaje się banalne, lecz tak naprawdę nie chodzi przecież o jego wierne odwzorowanie na płótnie, ale o to, w jaki sposób malarz ujmuje istotę przedmiotu.

Krzesło jest „piękne i beużyteczne / jak katedra w puszczy”, a więc jego wartość nie ma wymiaru pragmatycznego. Jest jedynie *t e m a t e m* obrazu. Nie można go dotknąć, usiąść na nim ani zobaczyć go ze wszystkich stron. Jest widzialne na płótnie tylko z jednej, ściśle określonej przez artystę, perspektywy. Różni się więc zasadniczo od przedmiotu *i s t n i e j ą c e g o a u t o n o - m i c z n i e*, o czym pisze R. Ingarden w swoim szkicu z teorii sztuki *O budowie obrazu*:

Natomiast do rzeczy *p r z e d s t a w i o n y c h* na obrazie, a biorących udział w uobrazowanej sytuacji życiowej nie możemy się zbliżyć dowolnie blisko. Gdy chcemy to uczynić, to nawet gdybyśmy – jeżeli tak można powiedzieć – przyłożyli nos do malowidła, pozostają one w pewnej dla nas niedostępnej dali, w gruncie rzeczy zawsze w tej samej, w jakiej zostały „womalowane”, tylko że raz to dobrze widzimy – gdy ustawimy się w odpowiedniej odległości od malowidła, – drugi raz zaś to przestaje być dla nas tak dobrze widoczne, gdy mianowicie staniemy przed nim za blisko lub za daleko od niego. Osiągnąć ich nigdy nie możemy (Ingarden 1946, 5).

Przedmioty będące tematem obrazu są więc nieosiągalne dla odbiorcy i nie spełniają żadnej roli użytkowej. Nie uczestniczą w jego życiu w taki sposób, jak przedmioty należące do świata materii. W tym względzie przypominają Herbertowski „przedmiot, którego nie ma”, który „nie służy do noszenia wody/ani do przechowania prochów bohatera”. Choć „przedmiot, którego nie ma” był jeszcze bardziej radykalny w swojej bezpostaciowości i nieobecności.

Dla Malewicza bezużyteczność dzieła sztuki jest bez znaczenia, ponieważ wartość utylitarna jest tylko wartością względną, podlegającą niszczącemu działaniu czasu. Prawdziwe dzieła sztuki, tymczasem, transcendują czas:

Publiczność jest wprawdzie, tak teraz, jak i wcześniej, przekonana o tym, że artysta robi niepotrzebne, bezsensowne rzeczy. Nie zauważa, że te nieprzydatne przedmioty, przetrwawszy wiele tysiącleci, są nadal „aktualne”, a tymczasem przedmioty utylitarne, tak [rzekomo] niezbędne, zestarzały się po niewielu dniach (Malewicz 2006, 96).

Krzesło na obrazie, o którym mowa w ostatniej części *Studium przedmiotu*, jest więc „piękne i bezużyteczne/jak katedra w puszczy”. Jego niepragmatyczność nie oznacza bezwartościowości. Piękno „krzesła”, podobnie jak „katedry”, jest wartością estetyczną. Oba przedmioty są też nośnikami prawdy o doświadczeniu konkretnego artysty, próbującego pozostawić ślad własnego zmagania się z rzeczywistością. Osoba mówiąca w wierszu proponuje:

połóż na krześle
zmiętą serwetę
dodaj do idei porządku
ideę przygody

niech będzie wyznaniem wiary
w obliczu pionu zmagającego się z horyzontem
[...]

„Zmięta serweta” położona na krześle to martwa natura, która jednak sugeruje jakieś zdarzenie czy historię, pozostawiając wyobraźni odbiorcy możliwość jej dokończenia czy dookreślenia. Stąd „idea przygody”. W szóstej części wiersza obraz nie jest już obrazem abstrakcyjnym. W definicji Ingardena obraz abstrakcyjny jest „w y i z o l o w a n y z c a ł e g o s w e g o o t o c z e n i a jako swoisty zestrój jakościowy” (Ingarden 1966, 221). Nie ma zatem nic wspólnego ze światem zmysłowo poznawalnych przedmiotów, a raczej: „jako taki właśnie zestrój czystych jakości stanowi na podłożu pewnego indywidualnego przedmiotu pokaz i d e a l n e g o z e s t r o j u czystych jakości (jakby «idei platońskich»)” (Ingarden 1966, 221).

W ostatniej części *Studium przedmiotu* następuje jednak odrzucenie „idealnego zestroju czystych jakości” na rzecz nie idealnego, lecz konkretnego przedmiotu – krzesła, na którym malarz może umieścić „zmiętą serwetę”. Martwa natura jest więc powrotem do świata bliskiego człowiekowi, tj. świata znajomych mu rzeczy i przedmiotów z jego otoczenia.

Obraz nie przedstawia tym razem czystego doznania artysty, jak to miało miejsce w malarstwie suprematystów, ale poprzez swój temat łączy i artystę, i odbiorcę dzieła z rzeczywistością czysto ludzką, poznawalną zmysłowo, znaną w doświadczeniu. Nie „czyste jakości” na wzór platońskich idei, ale przedmioty naśladowujące ludzką rzeczywistość miały stać się tematem obrazu. Była to rzeczywistość bliska Herbertowi, o czym świadczy jego zamiłowanie do obrazów mistrzów holenderskich. *Martwa natura z wędzidłem* – zbiór eseju Herberta –

bezpośrednio odnosi się przecież do obrazu J. Torrentiusa z 1614 roku o tym samym tytule. Sam poeta uważał, że najzwyczajsze przedmioty, jako temat malarski, mówią więcej o ludzkiej rzeczywistości, zmaganiach i tęsknotach artysty, niż tematy pozornie wzniosłe:

Ten świat roi się od scen biblijnych, na które nie padł ani jeden promień Objawienia, dwuznacznych ogrodów rajszych, alegorii cnót tak odpychających, że budzą nieprzearty pociąg do siedmiu grzechów głównych. Natomiast obrazy błahe posiadają moc oczyszczania duszy, zapowiedź wybaczenia – żółty mur ze śladami wielu jesieni i kępami chwastów na szczycie, kawałek ziemi, pochyła olcha, łuszcząca się sina rzeka i rybak pod niebem zachodu, kilka jabłek rozsypanych na stole i dzban, i nóż, i zmięta serweta – jakby one mogły wyrazić tęsknotę za niedościgłym, niepewnym porządkiem wszechświata (Herbert, cyt. za: Ruszar 2006, 246).

Dlatego też to zwykle „krzesło”, a na nim „zmięta serweta” zostają podniesione w końcowych partiach wiersza do rangi przedmiotów będących „wyznaniem wiary”. Nie czyste doznania podświadomości artysty wyrażone w formie figur geometrycznych, ani obrazy „rajszych ogrodów”, lecz studium przedmiotu jest drogą do wyrażenia tego, co trudno uchwycić, a co stanowi istotę rzeczy i prawdę o ludzkiej kondycji. Wiersz kończy się słowami:

niech będzie
cichsze od aniołów
dumniejsze od królów
prawdziwsze niż wieloryb
niech ma oblicze rzeczy ostatecznych

prosimy wypowiedz o krzesło
dno wewnętrzznego oka
tęczówkę konieczności
zrenicę śmierci

Najtrudniejszy jest sposób przedstawienia „krzesła” na obrazie. Jak już wspomniałam, nie jest ono i nie może być fotograficznym odtworzeniem rzeczywistego krzesła. Nie chodzi bynajmniej o rozumienie sztuki malarskiej jako tylko *mimesis*, ani też o kreowanie sztuki jarmarcznej, ale o takie ujęcie przedmiotu w świadomości, by wydobyć jego istotę i odtworzyć swój własny, indywidualny sposób jego postrzegania. W tym postrzeganiu fenomenowi krzesła ma być zawarte „oblicze rzeczy ostatecznych”, a więc jest ono nośnikiem prawdy o człowieku; tak o jego życiu wśród innych ludzi i przedmiotów („krzesło”, „zmięta serweta”), jak i o konieczności, nieuchronności śmierci. W jakimś sensie krzesło na obrazie jest wyrazem tęsknoty za „przedmiotem, którego nie ma”, a który jest „najpiękniejszy”. Powstaje przecież „z cienia” owego przedmiotu.

Dla Herberta świat rzeczy namacalnych, poznawalnych zmysłowo, miał istotne znaczenie i nie jest wykluczone, że fenomenologia Ingardena – krytyczna wobec idealizmu transcendentnego Husserla – wpłynęła na jego sposób myślenia o sztuce. Pisze przecież do Miłosza, że „tylko pełna akceptacja zmysło-

wego świata może doprowadzić do poznania Istoty” (Herbert cyt. za: Toruńczyk red., 2006, 27). Swoją drogą, ciekawe jest napisanie słowa „istota” dużą literą.

Dla Husserla natomiast świat zewnętrzny wobec świadomości tj. świat materialny i zmysłowy, nie jest realny. Realne są jedynie przeżycia świadomości transcendentalnej, natomiast świat materialny zostaje niejako wzięty w nawias, podlega redukcji transcendentalnej (*epoché*): „Transcendentalna fenomenologia jest fenomenologią k o n s t y t u u j ą c e j ś w i a d o m o ś c i, tym samym zaś nie należy do niej ani jeden obiektywny aksjomat (odnoszący się do przedmiotów, które nie są świadomością) [...]” (Husserl, 2008, 7).

Tak naprawdę, jak twierdzi Ingarden, spór między idealizmem a realizmem: „dotyczy istnienia lub nieistnienia świata realnego, wynika zaś z różnicy między zasadniczą powątpiewalnością świata realnego a niepowątpiewalnością czystej świadomości lub też z transcendencji świata realnego i jego składników w stosunku do przeżyć czystej świadomości” (Ingarden 1960, 23). Ingarden rozwiązuje ten spór na rzecz faktycznego istnienia świata przedmiotów, tj. na rzecz realizmu ontologicznego. To przedmioty transcendentne wobec świadomości prowadzą do poznania, najpierw poprzez zmysły, a następnie na drodze redukcji ejdeycznej, której celem jest poznanie istoty przedmiotu.

Studium przedmiotu to wiersz o powstawaniu obrazu, a więc w sensie podwójnym mowa tu o dziele sztuki, tak w znaczeniu poezji, jak i malarstwa. W języku Ingardena, jak już wspominałam, dzieło sztuki jest przedmiotem „czysto intencjonalnym” (tzn. pomyślanym w akcie intencyjnym), w odróżnieniu od przedmiotów świata tzw. realnego, które są „samoistne” i „autonomiczne”. Ingarden odróżnia naturalnie materialną postać dzieł sztuki w formie obrazów czy książek od t e m a t u dzieła, na które artysta kieruje świadomość w akcie intencyjnym.

„Bohaterem” końcowej części *Studium przedmiotu* jest zwykłe krzesło, a więc przedmiot, który istnieje także w świecie zewnętrznym wobec świadomości. Powstaje, czy też ma powstać, na płótnie na miejscu „czarnego kwadratu”, oraz „białego kwadratu”, które nie przedstawiały nic oprócz czystego wrażenia i doznania artysty, lub ujmując rzecz inaczej – przedstawiały n i c o ś ć. Wybór krzesła jako propozycji tematu malarskiego przez Herberta pozostaje w zgodzie z jego pokorną postawą wobec rzeczywistości świata przedmiotów. Doznania i przeżycia podświadomości, podobnie jak Husserlowskie „ja transcendentalne”, doskonale obiektywne i ujmujące świat w nawias – są mu obce. W ogóle, szczególnie jakaś koncentracja na własnym „ja” była traktowana przez Herberta z pewną podejrzliwością. O arcydziełach sztuki pisał, że nie pozwalały mu: „ażebym – jak mówi św. Tomasz More – kłopotał się zbyt wiele wokół tego panoszącego się czegoś, które nazywa się «ja»” (Herbert 2000, 90). Swojej miłości do świata konkretnych rzeczy, jako prymarnych wobec własnej świadomości, czy podświadomości, broni także w liście do Miłozsa, w którym cytuje po łacinie początek *Eklogi IV* Wergiliusza. W tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka tekst brzmi następująco:

O, sycylijskie Muzy, podnieśmy ton naszej pieśni!
Nie wszystkich radują tarniny i tamaryszki przyziemne.
Jeśli sławimy lasy, niech będą godne konsula

(Wergiliusz cyt. za: Toruńczyk 2006, 226).

Herbert preferuje urodę zwykłych, a nawet „przyziemnych” drzew, takich jak tarnina czy tamaryszek, od kontemplacji nieistniejących w świecie zmysłowym idei. Ślad „przedmiotu, którego nie ma”, a który – paradoksalnie – j e s t, znajduje w otaczającej go rzeczywistości oraz w dziełach sztuki tworzonych z trudem: „w niejasnym wnętrzu, wśród kurzu, pajęczyn i nieopisanego bałaganu przedmiotów bez wdzięku i urody” (Herbert 2003, 21). Tak powstająca sztuka, zakorzeniona w realnym świecie, jest wartością, ponieważ ukazuje prawdę o ludzkiej kondycji, w tym o tęsknocie człowieka do tego, co piękne i dobre. Ta właśnie tęsknota i próba kreowania wartości, również poprzez sztukę, jest tym, co stanowi o istocie człowieka i co dramatycznie odróżnia go od świata przyrody. Ingarden pisze o człowieku następująco:

Dopiero przez to, że wytwarza rzeczywistość, która ujawnia lub ucieleśnia w sobie wartości dobra, piękna, prawdziwości i prawa, że pozostaje w swym życiu, a przynajmniej w tym, co w życiu jego jest jedynie ważne, na służbie realizowania wartości w rzeczywistości przez siebie wytwarzanej, dopiero przez to osiąga swe właściwe człowieczeństwo, swe o człowieczeństwie jego stanowiące posłannictwo: staje się człowiekiem pośredniczącym pomiędzy tym, co jest tylko „przyrodą”, a tym, co on jeno w przybliżeniu, jakby w odbłasku może przeczuwać w ujawnionych i ucieleśnionych przez siebie wartościach (Ingarden 1998, 37–38).

Bibliografia

- Aubenque P. (2013), *Czy należy dekonstruować metafizykę?*, przeł. K. Mrówka, Tarnów.
- Faerna J.M. red., (1996), *Malevich*, przeł. A. Curotto, New York.
- Herbert Z. (2003), *Cena sztuki*, [w:] *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa, 21–37.
- Herbert Z. (2000), *Duszycka*, [w:] *Labirynt nad morzem*, Warszawa, 85–91.
- Herbert Z. (2001), *Malarstwo jest rzeczą umysłu*, [w:] P. Kądziała (red.), *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa, 344–345.
- Herbert Z. (2008), *Poeta wobec współczesności*, [w:] H. Citko (wybór i opracowanie), *Herbert nieznany. Rozmowy*, Warszawa, 241–244.
- Herbert Z. (2000), *Trudne pojęcie piękna*, [w:] P. Kądziała (red.), *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa, 335–336.
- Hryniewicz K. (2014), *Cogito i Dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Kraków.
- Husserl E. (2008), *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, Warszawa.
- Ingarden R. (1998), *Książeczka o człowieku*, Kraków.

- Ingarden R. (1946), *O budowie obrazu*, Kraków.
- Ingarden R. (1966), *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków.
- Ingarden R. (1960), *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa.
- Ingarden R. (1961), *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa.
- Łukasiewicz J. (2000), *Studium przedmiotu*, [w:] A. Franaszek (red.), *Poznawanie Herberta 2*, Kraków, 359–369.
- Malewicz K. (2006), *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk.
- Ruszar J.M. (red.), (2006), *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Lublin.
- Toruńczyk B. (2006), *Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, Warszawa.
- Wojtkowska K. (2010), *Stolek. Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta*, [w:] J.M. Ruszar (red.), *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków, 53–73.

How does the object, which there is not, exist? (Zbigniew Herbert's poem *Study of the Object* in light of Roman Ingarden's phenomenology)

Summary

Z. Herbert's poem *Study of the Object* poses a fundamentally philosophical question about the manner, in which an object exists as depicted in a painting. Can the theme of a work of art be non-objective and express merely the experiences and feelings of an artist, like it was the case in K. Malevich's suprematism? Or, does the artist, while creating his work, refer to the objects existing in the real world? This is essentially a philosophical debate about the existence of the world, whereby E. Husserl's transcendental idealism is juxtaposed with realism as proposed by R. Ingarden. Herbert was well acquainted with prof. Ingarden's phenomenology as he attended his lectures and in the aforementioned poem he clearly opts for the ontological realism. The theme of a painting should not be merely a depiction of the artist's feelings, but it should include the world of objects which exist in reality, in the world outside of the artist's consciousness, who, however, in the intentional act, attempts to grasp the essence, or *eidōs* of the depicted object. Therefore Herbert chooses a simple chair as an object which becomes the artist's challenge. The objects of the real world, as the theme of art, become the proponents of the truth about man and the world, in which he lives. Thus art receives axiological dimension since it reveals something which profoundly distinguishes man from nature and which means his constant search for the values of: truth, goodness and beauty.

Keywords: poetry, painting, phenomenology, realism, idealism.