UDK 821.162.1.09Herbert Z.
*Michał Kopczyk*
Tehnično-humanistična akademija v Bielsku-Biali (Poljska)

# KATEGORIJA SOČUTJA V ESEJISTIKI ZBIGNIEWA HERBERTA

Predmet analize je esejistično delo Zbigniewa Herberta (1924–1998), ki je v Sloveniji znano zahvaljujoč uspešnim prevodom Jane Unuk, Jasmine Šuler Galos in Nika Ježa. Avtor prispevka analizira pomene, ki jih je Herbert v svojih esejih dal pojmu sočutja. Ob tem opaža, da je za junaka Herbertovih esejev sočutna drža pomembna perspektiva, iz katere vrednoti izbrane pojave v zgodovini zahodne civilizacije. Esejist obravnava kulture ali skupine, do katerih je bila zgodovina še posebej kruta (minojska kultura, albižanska kultura, red vitezov templjarjev idr.), vendar v središču njegovega zanimanja ostaja predvsem umetnost. Zgodbe Herbertovih estetskih fascinacij se od »šoka«, silovite očaranosti, ki se včasih stopnjuje v »nenadno spoznanje«, prevešajo v podrobne faktografske študije. Ob »srečanju« z umetniškim delom se namreč v esejistu prebudi radovednost in ga spodbudi pojasniti izkušnjo, katere udeleženec je postal. To skoraj vedno stori tako, da poskusi aktualizirati njen širši kontekst. Avtor prispevka svoje razmišljanje navezuje mdr. na filozofijo Richarda Rortyja, ki v knjigi *Contingency, Irony and Solidarity* (1989) predlaga, da je treba temelje solidarnosti med ljudmi iskati v občutku, da so si vse človeške usode podobne.

**Ključne besede:** Zbigniew Herbert, poljska književnost, esej, sočutje, empatija, Richard Rorty

The subject of this analysis is the essayistic work of Zbigniew Herbert (1924-1998), which has been known in Slovenia by virtue of the successful translations by Jana Unuk, Jasmina Šuler Galos, and Niko Jež. The author of this paper examines meanings which Herbert attributed to the concept of compassion. At the same time, he notices that a sympathetic attitude of the essays under consideration is an important perspective for the character, from which he validates selected phenomena in the history of western culture. The essayist focuses on cultures or organizations that were treated particularly harshly by history (the Minoan culture, the Albigensian culture, the Order of the Temple, and others). However, artistic endeavor remained at the center of Herbert's interest. The narratives of Herbert's aesthetic fascination generally range from a "shock," great fascination, which sometimes surges to a sudden epiphany—to painstaking factographic studies. For this reason, curiosity awakened by an "encounter" with a masterpiece urges the essayist to explain the experience he came to participate in. This in most cases involves an attempt to determine a broader context of the experience. The point of reference for the author's conclusions includes, among others, the philosophy of Richard Rorty, who in his book *Contingency, Irony, and Solidarity* (1989) proposes that the basis for solidarity among people lies in the feeling that all human condition is similar.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Polish literature, essay, compassion, empathy, Richard Rorty

Zbigniew Herbert je eden najpomembnejših poljskih piscev minulega stoletja. Kritika ga je tako rekoč na samem začetku njegove literarne poti uvrstila v neoklasicistično smer in postal je malodane poosebitev angažirane literature, ki svet

obravnava iz vidika etičnih vrednot. Zato so njegova dela zelo dolgo brali predvsem skozi prizmo moralnih dilem, ki so bile pomembne za bralca dvajsetega stoletja. Če je bila v primeru Herbertove poezije takšna interpretacija razumljiva in celo samoumevna, pa je bilo eseje veliko težje ujeti v te okvire. Tudi zato so eseji – kljub velikemu zanimanju literarnih zgodovinarjev zanje – najmanj raziskani del Herbertovega ustvarjalnega opusa, če primerjamo z drugimi žanri, ki jih je avtor ustvarjal. Izdal je dve esejistični zbirki: *Barbarzyńca w ogrodzie* (*Barbar v vrtu,* 1962) in *Martwa natura z wędzidłem* (Tihožitje z žvalo, 1993). Šele po njegovi smrti pa je bralec dobil v roke še druga, neobjavljena ali delno objavljena besedila v revijalnem tisku: zbirko *Labirynt nad morzem* (Labirint ob morju, 2000) ter zbirko esejev in krajših skic z naslovom *Mistrz z Delft i inne utwory odnalezione* (»Mojster iz Delfta« in druga najdena besedila, 2008) [1].

Namen tega prispevka je analiza pomenov, ki jih je Herbert v svojih esejih določil pojmu sočutja. Dejstvo, da besedo *sočutje* avtor izreka le poredkoma, nas ne bi smelo čuditi, saj gre za pisatelja, ki načelo zmernosti, vključno z zmernostjo čustev, ni le vključil v literarno strategijo, ampak tudi v zasebni kodeks ravnanja, ki ga je upošteval tudi v praksi.

Vlogo sočutja kot identifikacije z drugim v avtorjevem pesniškem univerzumu opredeli Andrzej Franaszek:

> Prav trpljenje je tisto, kar povezuje posamezna, tako samosvoja človeška bitja. Trpljenje je univerzalna izkušnja – krik bolečine, ki ga je Gospod Cogito zaslišal v »mrtvi hiši«, zveni povsod enako, ne glede na kulturo, zgodovinski kostum. Zmožnost identifikacije z Drugim izhaja iz občutka, da je on v določeni meri jaz – tudi on trpi. Na ta način se navezujemo na predrazumski občutek skupnosti.

Potemtakem, dodaja kritik v nadaljevanju, nas »[t]o, da opazimo trpljenje, ki je tako podobno tistemu trpljenju, ki ga občutimo sami, zunaj 'jaza', lahko poveže s svetom, predvsem pa z drugim človekom, ali širše: z drugim bitjem«. (Franaszek 2008: 135).

To »sled empatije« izpostavlja tudi Adam Zagajewski, ki je v svojih spominih na Herberta opazil, da je »prav empatija, ta trenutno nemoderna estetska kategorija – *die Einfühlung*, kot so temu v devetnajstem stoletju rekli danes podcenjni nemški filozofi – osnovna raven njegovih pesmi« (Zagajewski 2003: 110).[2]

---

[1] Z delom Zbigniewa Herberta se je slovenski bralec lahko seznanil že kmalu po izidu njegovega pesniškega prvenca – objavam posameznih besedil v antologijah in revijah sta sledili knjižni objavi: leta 1992 je v valu zanimanja za dobitnika nagrade Vilenica izšel obsežen izbor njegove poezije v prevodu Toneta Pretnarja in Nika Ježa (*Beli raj vseh možnosti*), leta 2003 pa še izbor esejev z naslovom *Barbar v vrtu*, ki ga je pripravila Jana Unuk (prevedli Jana Unuk in Jasmina Šuler Galos). Herbertove eseje je prevajal tudi Niko Jež (prim. Tokarz 2010a). Kot je opazila Bożena Tokarz, je recepcija Herbertovega dela v Sloveniji potekala predvsem v znamenju poezije, eseje pa so »prevajalci obravnavali posebej kot komentar k pesniškemu delu, celo kadar so bili objavljeni skupaj s poezijo« (Tokarz 2010b: 51).

[2] Težko se strinjamo z Adamom Zagajewskim, da je sočutje danes »nemoderna« kategorija. Najdemo jo v nekaterih smereh filozofske antropologije, fenomenologije in psihologije dvajsetega stoletja, v zadnjih letih pa je stopila v ospredje raziskav v različnih disciplinah s področja širše humanistike, predvsem filozofije (bogato bibliografijo razprav na to temo navaja poljska raziskovalka Anna Łebkowska, 2008; med

Tega, da v estetskem in etičnem svetu avtorja eseja *Barbar v vrtu* prav sočutje opravlja posebno vlogo, ni mogoče zanikati.[3] Vendar se zdi, da drža, o kateri govorita omenjena avtorja, v esejistiki dobi drugačno funkcijo, kot jo ima v poeziji. Prvič zato, ker v eseju soobstaja skupaj s spoznavno ambicijo, ki je značilna za ta žanr. Drugič pa zato, ker jo je treba razbrati v kontekstu jasno začrtanega (vsekakor bolj jasno kot v pesmih) projekta iskanja skupnosti. Konteksti, v katerih Herbert obravnava sočutje, kažejo, da za avtorja ta pojem vsebuje tako sočutje v dobesednem pomenu kot empatijo – če oba pojma razlikujemo v skladu z definicijo, kot jo predlaga Jarosław Płuciennik. Po mnenju tega literarnega teoretika je namreč »[e]mpatija imaginativna (tudi čustvena) [...] rekonstrukcija izkušnje druge osebe, ne glede na to, ali je ta izkušnja dobra ali slaba, lepa ali neprijetna. O sočutju pa je govor tedaj, ko objekt tega čustva oceni, da je položaj drugega zgolj slab« (Płuciennik 2004).[4] K temu dodajmo, da pojem sočutja Herbert razume tudi kot moralno držo (v nadaljevanju za slednjo uporabljam termin sočutna drža). V komentarju k lastni pesmi z naslovom Zakaj klasiki uporabi besedo *sočutje* ravno v tem pomenu:

> V zgodovino se ne obračam zato, da bi iz nje dobil lahko lekcijo upanja, temveč da bi svojo izkušnjo soočil z izkušnjami drugih, da bi pridobil nekaj, čemur bi rekel u n i v e r z a l n o s o č u t j e, pa tudi občutek odgovornosti, občutek odgovornosti za stanje vesti. (Herbert 2008: 142, poud. M. K.)

Podobne izjave (in v Herbertovih esejih naletimo nanje še večkrat) nam pomagajo opaziti paradoks, ki se skriva v »strategiji sočutja«, kot jo predstavlja avtor. Ta paradoks izvira iz dejstva, da zavest o tem, da je sočutje nujno vezno tkivo medčloveških odnosov, spremlja enako močno prepričanje o tem, da popolnega sočutja ni mogoče doseči. Znak te paradoksnosti je ironija, s katero Herbert pogosto uporablja besedo *sočutje*. Ta ironija je tako pretanjena, da to dilemo še potencira, vendar hkrati avtor ne oporeka junakovemu stremljenju k udejstvovanju sočutja in ne zanika samega sočutja kot drže. Zasledimo jo na primer v odlomku skice Leni jezik, ki je komentar k prebiranju pisma, ki ga je francoski revolucionar Kamil Desmoulins napisal ljubljeni Lotti:

---

literarnovednimi razpravami, ki jih omenja najpogosteje, je delo Suzanne Keen, 2007). O »karieri« tega pojma lahko govorimo tudi v okviru literarnovednega diskurza (zlasti v Evropi in Ameriki), kar se kaže v vrsti študij, kjer avtorjem sočutje služi kot eno glavnih interpretacijskih orodij pri branju literarnih del. Łebkowska meni, da je značilnost sodobnih obravnav te problematike: »želja povezati dejanje pisanja in branja, želja obuditi v sebi tisto, kar je drugačno, in zavest, da je mogoče najti in pokazati tuje v sebi samem« (Łebkowska 2004: 219). Pri takšnem pristopu je okrepljeno zanimanje za sočutje razumljeno kot rezultat srečanja z drugačnostjo, ki je v 20. stoletju, še zlasti pa ob njegovem koncu, postalo vedno bolj obča izkušnja pripadnika zahodne civilizacije. To pojasnjuje tudi dejstvo, da sta sodobna literatura in literarna znanost razvili visoko antropološko zavest, kajti le tako zmoreta opisati tako ujetost človeka v kulturne vzorce, kot tudi tisti njegov del, ki te meje presega.

[3] O »sočutni imaginaciji« (polj. *wyobraźnia współczująca*, izraz Jerzyja Kwiatkowskega) je bilo, predvsem v zvezi s Herbertovo poezijo, napisanih veliko razprav; prim. mdr. Kwiatkowski 1964, Poradecki 1999, Stala 1991, Kornhauser 2001, Jakacka 2005, Suchańska-Drażyńska 2010.

[4] Avtor se pri svoji definiciji sklicuje na predlog Marthe Nussbaum (2001).

> Berem vse to in čutim – univerzalno sočutje. Že leta se urim v tem. Sprva je bilo nagnjenje, nato strast, nazadnje obrt, se pravi, priučena spretnost rušenja meja časa, poistovetenja z usodo drugih.
> Mislim, da mi je to, kolikor sta zmogla moj talent in znanje, do neke mere uspelo. Lahko bi bil zadovoljen, če ne bi bilo dejstva, da je to u n i v e r z a l n o  s o č u t j e bližje razvodeneli melanholiji kot pa pravi bolečini. To me skrbi tako močno, kot bi bil norec, ki bi rad svojo kirurško težavo spremenil v smrtonosno bolezen, polno neizmernega trpljenja – kajti edino tako je mogoče prenesti težo sveta. (Herbert 2008: 122, poud. M. K.)[5]

Naj povzamemo, da se Herbert kljub zavedanju omejitev, ki jih skriva sočutna drža, ne odpove poskusom, da bi jo dosegel. To prizadevanje kažejo vsaj tisti eseji ali njihovi odlomki, v katerih so v središču avtorjevega zanimanja kulture ali ustanove, do katerih je bila zgodovina še posebej kruta.[6] To so minojska kultura, albižani, templarji in Siena (ki je izgubila vojno za status najpomembnejšega središča Toskane s Firencami). Poleg tega je to prizadevanje opazno v načinu, na katerega Herbert obravnava klasično mitologijo, in sicer empatijo uporablja kot prizmo, skozi katero gleda stare kulturne spomenike. V naslovnem eseju iz zbirke *Labirint ob morju* na primer bere mit o Minotavru kot pripoved o trpljenju »ubogega« junaka, »ki ga uklepata labirint in tuja mu človeška zgodba, polna prevar in sekir« (Herbert 2000: 42; prevod po 2003: 284). Na enako strategijo naletimo v zbirki kratkih zgodb z mitološko motiviko *Król mrówek* („Kralj mravelj", 2001). Avtor se v teh zgodbah osredotoča na like v ozadju, in sicer na žrtve, ki umrejo pod roko velikih junakov. Dokazuje, da kanoničen pogosto pomeni močnejši, brezobzirnejši, da ideosfera, ustaljena v ustanovnih mitih naše kulture, služi predvsem za vzdrževanje družbenega reda. Bistveni »popravek«, ki ga uvaja v naš način branja mitologije, tako temelji na sprejetju perspektive šibkejšega, na tem, da nasilju mimogrede odvzame pozicijo neizbežnosti.

Iz tega zornega kota je pomenljiv Herbertov odnos do zgodovine. V kratkem eseju z naslovom „Osvojitev Basitilje" obravnava epizodo iz življenja zgodovinarja Thomasa Carlyla V trenutku, ko Carlyle zaključuje svoje največje delo, monumentalno *The French Revolution*, se zave nemoči empirične metode pri pojasnjevanju zgodovinskih mehanizmov. V tej situaciji se zgodovinar odloči poseči po jeziku literature, »ubeži v norost sloga« in dejstva obravnava s perspektive »vsakdanjosti in nespremenljivega obreda kozmosa« (Herbert 2008: 120). Zgodovina je za Herberta nespoznavna in napor tistih, ki bi radi razumeli, razumsko zaobjeli resničnost, je obsojen na neuspeh. Odkrijejo kvečjemu to, kako se preteklost skriva za zmeraj novimi pregradami, zgrajenimi iz gotovih pripovednih vzorcev, in kako se spreminja v mit. Herbert pokaže, da je edina rešitev pri opisovanju zgodovinskih dejstev zapustiti znanstvene postopke in se približati konkretu, predvsem konkretnemu človeku, in kar se da pristno prikazati njegovo prisotnost v svetu. V tem kontekstu dodaten pomen dobi tudi Herbertovo zanimanje za umetnike. V eseju „Leonardo", potem ko našteje številne razloge za hvalo tega genija, spomni na epizodo, ko se Leonardo po

[5] Citati iz knjig Zbigniewa Herberta so navedeni po poljski izdaji, kjer obstaja prevod, pa tudi po slovenski izdaji (Herbert 2003).

[6] Obširneje je o tej temi pisala Małgorzata Dziewulska (1995).

naročilu Lorenza de Medici pripravlja na slikanje portreta na smrt obsojenega vodje upora. Zato Leonardo spremlja svojega junaka v njegovi ječi in vestno zapisuje svoja opažanja v dnevniku, »kot prirodoslovec, ki opisuje 'hrošča'« (Herbert 2001: 346). »Leonardo je imel samo eno ljubezen. Kruto ljubezen do resnice«, komentira Herbert (2001: 346). Herbert slikarja opredeli kot umetnika, »ki je znal vse, in še več, razumel vse«, kar v tem kontekstu dobi pridih ironije. Tako strogo oceno si je v esejistovih očeh prislužil s tem, da je bil sposoben ločiti strast raziskovanja človeka od sočutja do njega, pa tudi – estetsko kontemplacijo sveta od njegovega moralnega vrednotenja. Ta esej z avtorjem Mone Lize v glavni vlogi pa prinaša – čeprav se zdi, da to ni bil avtorjev namen – še eno sporočilo. Opominja namreč, kako neverjetno težko je imeti globoke medčloveške vezi, kadar stika ne preprečuje nobena ovira. Distanca se, paradoksalno, pokaže kot nujen pogoj za bližino, omogoča spoštovati avtonomijo drugega, misliti o njem kot o posameznem bitju. Zato Herbertov junak čuti odpor do vstopanja v neposredno interakcijo z okolico in dejstvo, da svojo osamljenost – neprostovoljno, ki pa je hkrati neizogibna posledica popotovanj – na svoj način neguje, jo spreminja v obred, iz nje naredi pomemben del svojega videza. Lahko torej sklepamo, da se lahko zbližanje s konkretno usodo, »sprava z drugimi bitji«, »poskus vstopiti v ta bitja« (Herbertovi izrazi) uresničijo samo s pomočjo imaginacije. Če to upoštevamo, je umetnost (zlasti pa literatura) popolnejši medij kot tradicionalni zgodovinski diskurz. Poleg tega raste iz konkretnega, podrobnosti, iz sočutne pozornosti, ki jo umetnik namenja svetu, predvsem pa iz tega, da, kot pravi Herbert, »vsebuje videnje drugih ljudi«. Razliko med pisateljem in zgodovinarjem najbolje izraža stavek iz Aristotelove *Poetike*, ki ga Herbert navaja v skici z naslovom „Odlomek pisma N. N.-ju – prijatelju”: »Zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinopisje: poezija govori bolj o splošnem, zgodovinopisje pa o posameznostih.«[7] In čeprav oba načina ubesedovanja izhajata iz konkretnega, samo poezija, oziroma literatura zna v konkretnem opaziti univerzalno. Torej lahko samo literatura ponudi popolno in sintetično sliko sveta. Iz tega razloga zgodovinar ne zadostuje tam, kjer je treba odgovoriti na temeljno vprašanje – temeljno za Herberta: vprašanje o človeku kot subjektu zgodovine.

Za avtorja *Barbara v vrtu* je umetnost predvsem izraz moralnega vrednotenja resničnosti; s tem ko izhaja iz empatičnega zbližanja do drugega, preide na raven iskanja osnovnih podobnosti med ljudmi. Umetnik pa je tisti, ki vpeljuje v nečloveški red zgodovine element humanizma.

Da bi jasneje pokazali specifiko Herbertovega razumevanja vloge in pomena sočutja, jo velja primerjati s premišljanji ameriškega neopragmatika Richarda Rortyja, ki je v knjigi *Contingency, irony and solidarity* (*Kontingenca, ironija in solidarnost*, 1989) postavil hipotezo, da je treba temelje solidarnosti med ljudmi iskati prav v občutku, da so si vse človeške usode podobne. Ta solidarnost ni dejstvo, ki bi ga bilo treba spraviti na dan, temveč cilj, ki ga je treba doseči. Pot do tega cilja pa je imaginacija, natančneje, kot to izrazi avtor, »imaginativna zmožnost, da v tujih ljudeh zaznamo trpeče bližnje (Rorty 2009: 17–18). V pomoč so ji dostopna sredstva sporočanja

[7] Herbert navaja citat iz Aristotelesa v latinščini (Herbert 2008a: 130); v poljščini citat po prevodu Henryka Podbielskiego, ki ga navajajo uredniki (Herbert 2008a: 197). Slovenski prevod po Aristoteles 2005: 96.

informacij. Torej ne filozofija, ampak na primer etnografski opis, reportaža, strip, fabularizirana dokumentarna literatura. Med njimi Rorty dodeli najpomembnejše mesto romanom; še posebej tistim, katerih avtorji »nam podrobno pripovedujejo o vrstah trpljenja, ki ga izkušajo ljudje, na katere prej nismo bili pozorni« ali ki »natančno opisujejo, kakšne vrste okrutnosti smo sposobni mi sami, in nam na ta način omogočajo redefinicijo samih sebe« (Rorty 2009: 18). »Bistvo tega procesa, ko v drugih človeških bitjih postopoma ne opažamo več 'njih', temveč 'enega izmed nas', je, da podrobno opišemo, kakšni so tuji nam ljudje, obenem pa na novo opredelimo sami sebe« (Rorty 2009: 17–18). Kot pojasnjuje filozof:

> Geslo »Do ljudi imamo obveze pač zato, ker so ljudje« je treba jemati kot opomin, da kolikor mogoče razširimo svoje dojemanje »nas«. [...] To je proces, ki ga moramo razvijati naprej. Ohraniti moramo občutljivost do marginaliziranih ljudi – ljudi, ki jih imamo instinktivno še vedno za »nje«, namesto za »nas«. Imeti moramo odprte oči za podobnosti, ki nas povezujejo z njimi. To geslo nas mora torej predvsem spodbujati k razvijanju širšega občutka solidarnosti, kot ga imamo sedaj, ne smemo pa si ga razlagati kot napotilo k takšnemu razumevanju solidarnosti, po katerem je ta obstajala v nas, še preden smo se je zavedeli. Zakaj edino v tem primeru ostajamo odprti za nesmiselno skeptično vprašanje »Je ta solidarnost pristna?« (Rorty 2009: 229, prevod po Rorty 1993: 432; poud. R. R)

Temelj skupnosti, ki jo predlaga Rorty, je potemtakem samo zavedanje občosti in neizogibnosti bolečine. Bolečina potiska na drugi plan ovire, ki jih med ljudmi dviguje kultura (čeprav bi bilo glede na logiko takšnega utemeljevanja treba to načelo pripisati vsakemu živemu bitju, vsekakor takemu, ki je sposobno čutiti bolečino), in pravzaprav kaže konvencionalnost teh ovir. Iz Rortyjeve vizije se tako izlušči podoba človeštva, osvobojenega slehernega sekundarnega podrejanja, človeštva, povezanega s pomočjo univerzalnega občutka udeleženosti v isti usodi. In prav to zavedanje se razkriva v sočutju.

Zastavlja se vprašanje: katera sila povzroči, da ta poziv postane kaj več kot zgolj plemenit projekt? Ali polaganje upov v moč pisane besede ali slike ni pretiran optimizem? Saj solidarnost, ki jo koncipira filozof, obstaja nekako zunaj izkušnje, edino svojo oporo ima v prepričanju, skupnem vsemu človeštvu, o svoji bistveni podobnosti. Torej ima prav Agata Bielik-Robson (2000), ki pravi, da je sočutje, o katerem govori Rorty, bližje tradiciji moralizma 19. stoletja[8] kot pa »usmiljenju in nemiru«, občutkoma, ki ju je René Girard označil kot »razlikovalna«.

K prej zastavljenim vprašanjem bi torej lahko dodali še eno, in sicer: Ali skupnost lahko temelji zgolj na ideji, torej obstaja onkraj kakršnihkoli kolektivnih povezovalnih delovanj, onkraj konkretne izkušnje, onkraj srečanja? Odgovora na to vprašanje pri zgoraj omenjenem filozofu ne bomo našli. Tudi tu se, kot se zdi, Rortyjeva in Herbertova pot razhajata. Sočutje, o katerem govori Herbert, je namreč tesno povezano z njegovo izbiro vloge popotnika kot tistega, čigar napor se podreja želji po izkušnji, ali morda bolje, po izkušanju. To izkušanje razumem kot stremljenje k avtopsijskemu

[8] Zdi se, da ločitev »soobčutnega vedênja« od izkustvenega objekta lahko očitamo tudi hipotezi Maxa Schelerja, predstavljeni v znanem delu *Wesen und Formen der Sympathie* (Bistvo in oblike simpatije) iz leta 1923.

preverjanju teorije, pa tudi pripravljenost za čustveno vpletenost v to, kar spoznava. Tudi tej nalogi je v precejšnji meri podrejena vsa strategija menjavanja mask ali vlog, v katere se vživlja junak esejev. Skupnost, o kateri govori Herbert, je torej – podobno kot pri Rortyju – 'nedoločljiva', v nasprotju z njim pa predpostavlja obstoj močnega temelja, kot je znanje, ki se porodi iz soočenja teorije z empirično izkušano konkretno pojavnostjo.

Tu velja opozoriti na pomen, ki ga Herbert pripisuje umetnini. V kratki skici z naslovom „Willem Duyster (1599–1635) ali diskretni čar soldateske" ob rob svojega branja slik manj znanega holandskega mojstra napiše:

> Amaterji, se pravi tisti, ki z umetniškimi deli občujejo zaradi lastnega ugodja in ne iz nizkotnih materialnih vzgibov, se pravi, poklicno, občutijo nepremagljivo potrebo po stiku z umetnikovo osebo, ali enostavneje, z davno umrlim človekom, prek predmetov, ki so edina materialna sled njegove prisotnosti. [...]
> Rad bi živel med umrlimi umetniki, podobno kot živim med ljudmi, ki me obdajajo, in se ravnal glede na simpatijo, antipatijo, ponižno občudovanje, zakrknjeno sovraštvo – in kaj malo pazil na teoretsko utemeljevanje teh arbitrarnih ocen, kajti globoka čustva se na srečo upirajo racionalizaciji. Bolj me privlači značaj, manj mojstrstvo. (Herbert 2000: 54–56, poud. M. K.)

Zgodbe Herbertovih estetskih fascinacij se od »šoka«, silovite očaranosti, ki se včasih stopnjuje v »nenadno spoznanje«, prevešajo v podrobne faktografske študije. Radovednost, ki se v njem prebudi ob »srečanju« z mojstrovino, namreč esejista spodbudi pojasniti izkušnjo, katere udeleženec je postal. To skoraj vedno stori tako, da poskusi aktualizirati širši kontekst, v katerem je do te izkušnje prišlo (v skladu z načelom, ki pravi, da »nobene veličine ni mogoče ločiti od tistega, kar jo ohranja«, Herbert 2004: 20), kar praviloma pomeni potovanje v njegovo domovino. Izraz »nenadno spoznanje« se zdi utemeljen, kolikor poudarja pomemben del tega doživetja – trenuten občutek enosti opazujočega subjekta s predmetom opazovanja in s tem povezano doživetje celovitosti sveta.[9] Takšen projekt predpostavlja, da bi moral interpretacijski napor spoznavajočega požeti neuspeh: skrivnost dela (torej tisto, kar se je uprlo racionalnim postopkom raziskave) praviloma ni pojasnjena. Sporočilo, kakršno je umetniško delo, je nejasno, njegovega pomena ni mogoče racionalizirati, to je namreč vedno redukcija v takšen ali drugačen vzorec. V tej situaciji očiten postane zgolj obstoj skrivnosti; ta skrivnost je (kot to Herbert opredeli v skici o Rembrandtu) »človekova drama, ki se dogaja vsak dan« (2001: 352), podoba ustvarjalca, ki se za svojim delom skriva in je vanj obenem vpisan.

Tukaj ne gre za razkritje ustvarjalčevega namena, vpisanega v delo, pa tudi ne za *Einfühlung* (naj spomnim, da je to pojem, ki ga uporablja Zagajewski). Umetnost je za Herberta kulturni in ne psihološki pojav. Smisel umetniškega dela išče tako, da se sklicuje na lastno kulturno kompetenco, in ne s poglabljanjem v ustvarjalčevo čustveno stanje. Podobno je z umetnikovo biografijo – celo če je predmet posebne

[9] Tu se sklicujem na definicijo W. Hoellererja, ki je predlagal, naj se »nenadno spoznanje« obravnava kot slogovno sredstvo, »ki se danes uporablja zato, da bi naredil občutno zlitje subjekta in objekta« (1961/1962: 32), navajam po Baranowska (1984: 31).

obravnave, kot se to recimo zgodi v primeru slikarja Torrentiusa, junaka enega izmed »holandskih« esejev, biografija ni končni cilj raziskovanja, temveč kvečjemu nudi informacije, ki mu lahko pomagajo približati se delu samemu. Gre torej bolj za izpostavitev mediacijske funkcije dela, torej da v njem vidi način, kako navezati stik s tistim drugim, ki je umetnik. Ta povezovalna zmožnost umetnosti izvira iz značilnosti, ki je po Herbertovem prepričanju verbalni kod nima – umetniško delo nam namreč omogoča stik s stvarjo samo po sebi, stik brez nepotrebnih posrednikov. Če poenostavimo, slika (pa tudi kip, freska, stavba itd.) je bližja resničnosti, bližja svetu kot jezik. V tem je premoč, ki jo ima umetniški izdelek nad vsakim literarnim delom: je, kot pravi eseist, »sam samcat s svojo skrivnostjo« (Herbert 2000: 19, prevod po 2003: 255), je »istoveten sam s seboj, uspešno se otepa razlag, ne spusti k sebi hrupnežev in domišljavcev, ne pusti se razstaviti na prafaktorje« (Herbert 2000: 19, prevod po 2003: 255).[10]

V zaključku lahko napišemo, da Herbert predlaga, naj na umetniško delo pogledamo kot na prostor srečanja, nekaj, kar odpira možnost poistovetenja z drugim kot z nekom, ki preživlja podobno usodo kot mi – usodo v kar najširšem smislu. Ker ima umetnost zmožnost spoznavanja konkretnega, posameznega človeka, zmore besedi sočutje dati veliko univerzalnejši pomen, tj. povzročiti, da se beseda ne nanaša več samo na nekako objektivno trpljenje ljudi kot žrtev zgodovine, ampak tudi na človeško stanje kot tako, na omejitve, pripisane naši eksistenci. Interpret umetnine se potemtakem ne sme torej zadovoljiti z estetsko razsežnostjo, temveč mora skozi branje sistema znakov, ki ga je uporabil umetnik, zagledati konkreten kulturni fenomen kot zapis posameznikove izkušnje sveta. Končni cilj popotnikovega spoznavnega napora ni delo, temveč njegov ustvarjalec, ki je na njem pustil sled individualne izkušnje sveta. Lahko bi torej rekli, da je umetnina nekaj, kar s svojim pomenom presega spoznavno razsežnost. V tem smislu interpretov napor prekoračuje meje, ki jih zarisuje hermenevtika – če to definiramo kot stremljenje k razumevanju. V tem kontekstu zadobi simbolni pomen odlomek, v katerem junak poroča o svojem »srečanju« s kamni grškega svetišča v Paestumu: »Dotikam se jih in čutim toploto človeškega telesa« (Herbert 2004: 35). Umetnina nam omogoči najbolj temeljito srečanje, ker se zmeraj povezuje z napornim izkušanjem, ki dejansko pomeni, da se bližamo osebi, ki se skriva za površino znaka. Bližanje, ki ga na ta način dosežemo, je posebna vrsta empatije oziroma sočustvovanja s tistim bitjem, ki je, kot piše Herbert, »usmiljenja vredno«, ker ga določajo iste nespremenljive, hkrati pa vsem nam skupne determinante. Herbertov projekt se lahko uresniči šele takrat, ko umetnino obravnavamo kot kulturni in ne psihološki pojav, in ko njen smisel poiščemo pri posamezniku, ki jo spoznava, ne pa s pomočjo analizo čustvenega stanja njenega avtorja. Herbert se tega zaveda, zato ne želi spoznavati bistva ustvarjalnega namena, s katerim naj bi umetnina nastala. Tako se tudi ne želi pogljabljati v umetnikovo psihiko. Proučevanje umetnine je dejanje razlikovanja in katarze hkrati, kultura pa pomeni predvsem prostor srečanja, v katerem se uresničuje stik med tistimi, ki so njene posamezne fenomene sposobni videti kot znake, sporočila, za njimi pa real-

[10] Ewa Wiegandt je pravilno opazila, da za avtorja *Barbara v vrtu* »slikarske mojstrovine realizirajo sanje [...] govoriti s tavtologijami: tihožitje je tihožitje, slika ni znak, temveč tisto, kar predstavlja« (1995: 220); prim tudi Bolewski 1993.

na bitja, neponovljiva in hkrati podobna drug drugemu, povezana s skupno usodo. Vse to, kot se zdi, hkrati vsebuje odgovor, ki bi ga lahko dal avtor eseja *Rovigo* na naše dvome v zvezi s predlogom Richarda Rortyja. Torej na dvome, ki so nastali na osnovi dejstva, da Rorty zanemarja izkušnjo, zaradi česar se njegov predlog zdi brez praktičnega smisla.

Lahko zaključimo, da je sočutje, ki ga Herbert namenja svojim junakom (kolektivnim in individualnim), kategorija, v kateri se odraža program Herbertove umetnosti. Umetnosti, ki je predvsem medij za medčloveško komunikacijo. Ker je medij, prejemniku odpira možnost, da postane del »skoraj neskončne« skupnosti, ki je, lahko rečemo, univerzalni medčloveški prostor. Na ta način se lahko umetnost zoperstavi izkušnji človekove osamljenosti, odtujenosti. In čeprav je skupnost, ki jo vzpostavlja, nestalna, odvisna od našega truda, prav ona daje naporom junaka Herbertovih esejev končni smisel.

## Viri in literatura


Aristoteles 2005: *O pesniški umetnosti*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba (Claritas, 39).

Małgorzata Baranowska 1984: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa: Czytelnik.

Agata Bielik-Robson 2000: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków: Universitas.

Jacek Bolewski 1993: Sztuka nie tylko w depresji. *Przegląd Powszechny* 10.

Marta Suchańska-Drażyńska 2010: Empatia – emocje i styl, *Pojęcia kiełkujące z rzeczy: Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*. Ur. J. M. Ruszar. Kraków: Platan.

Małgorzata Dziewulska 1995: Przywracanie proporcji. Małgorzata Dziewulska: *Artyści i pielgrzymi*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Andrzej Franaszek 2008: *Ciemne źródło: Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków: Znak.

Walter Hoellerer 1961/1962: L'epiphanie, personnage principal du roman. *Médiations: Revue des expression contemporaines.* Hiver 4.

Zbigniew Herbert 1993: *Martwa natura z wędzidłem*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

– – 2000: *Labirynt nad morzem*. Warszawa: Zeszyty Literackie.

– – 2001: „*Węzeł gordyjski*" *oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Oprac. Z. Kądziela. Warszawa: Biblioteka „Więzi".

– – 2003: *Barbar v vrtu*. Izbor J. Unuk, prev. J. Unuk, J. Šuler Galos. Lubljana: Študentska založba (Beletrina).

– – 2004: *Barbarzyńca w ogrodzie.* Warszawa: Zeszyty Literackie.

– – 2008a: „*Mistrz z Delft*" *i inne utwory odnalezione*. Oprac. B. Toruńczyk, H. Citko. Warszawa: Zeszyty Literackie.

– – 2008b: *Herbert nieznany: Rozmowy*. Oprac. H. Citko. Warszawa Zeszyty Literackie.

Natalia Jakacka 2005: Współczucie dla Minotaura. *Czułość dla Minotaura: Metafizyka i miłość konkretu w twórczości Zbigniewa Herberta*. Ur. J. M. Ruszar, M. Cicha. Lublin: Gaudium.

Suzanne Keen 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.

Julian Kornhauser 2001:*Uśmiech Sfinksa: O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Jerzy Kwiatkowski 1964: Imiona prostoty. Jerzy Kwiatkowski: *Klucze do wyobraźni: Szkice o poetach współczesnych*. Warszawa: PIW.

Anna Łebkowska 2008: *Empatia: O literackich narracjach przełomu XX i XIX wieku*. Kraków: Universitas.

Martha Nussbaum 2001: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jarosław Płuciennik 2004: Współczucie i studia nad literaturą. Jarosław Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki: Poetyka a empatia*. Kraków: Universitas.

Jerzy Poradecki 1999: *Prorocy i sztukmistrze: Eseje o poezji polskiej XX wieku*. Warszawa; Łódź: PWN.

Richard Rorty 1993: Kontingenca, ironija in solidarnost. Prev. Uroš Kalčič. *Problemi* 3–4/31. 397–435.

Richard Rorty 2009: *Przygodność, ironia, solidarność*. Prev. W. J. Popowski. Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Marian Stala, 1991: Rok 1983: głos poety. Marian Stala: *Chwile pewności 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków: Znak.

Bożena Tokarz (ur.), 2010a: *Przekłady literatur słowiańskich*, t. 1., cz. 2. *Bibliografia przekładów literatur słowiańskich (1990–2006)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Bożena Tokarz 2010b: *Spotkania: Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Bożena Tokarz 2011: *Twórczość Zbigniewa Herberta w Słowenii*. Herbert Środkowoeuropejczyk, ur. Krzysztof Krasuski. Katowice: Uniwersytet Śląski, 179 – 213.

Ewa Wiegandt 1995: Eseje poety. *Czytanie Herberta*, Ur. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt. Poznań: Zakład Poetyki Historycznej UAM.

Adam Zagajewski 2003: Początek wspominania. Adam Zagajewski: *Obrona żarliwości*. Kraków: Wydawnictwo a5.

## Summary

In the aesthetic and ethical world of ZbigniewHerbert, empathy plays an exceptional role. Yet in his essays—unlike in his poetry—this concept acquires adifferent meaning. First, it coexists with the cognitive ambition typical of this genre. Secondly, it ought to be read in the context of a community-seeking project clearly outlined here (certainly more noticeably than in poetry)—as part of this project. Contexts in which Herbert refers to the concept of compassion in his essays require that its meaning also be expanded to the concept of empathy. And although the writer repeatedly declares his disbelief in the possibility of the full implementation of compassion as an attitude and a way of observing the world, he regards this concept as a prism through which he observes the history of western culture. His interest focuses, among other things, on cultures or organizations that were treated particularly harshly by history, i.e., were victims of history. Above all, compassion becomes a tool for him whereby he reads works of art. A work of art (primarily that of visual arts) is considered by Herbert to be a way of establishing contact with its author—thus he stresses its mediation potential. As a result, rather than a work of art itself, it is its creator who left a trace of his individual experience of the world in this work of art that becomes an ultimate objective of the traveler's cognitive effort. A painting, sculpture or a masterpiece of architecture constitute a place where an encounter of the creator and his addressee takes place. It can be safely concluded that the interpreter's efforts go beyond the horizon delineated by hermeneutics. Owing to the fact that art is able to describe a specific individual, it can also give a universal meaning to the word *compassion*, thus relating it to the human condition as such and to the limitations of our existence. Reading art is an act of cathartic importance, whereas culture is a meeting space, a place where a contact is established between those who are capable of seeing its particular phenomena as signs, messages, and, behind them, real beings that are unique and yet similar to one another, joined by the common fate. Last but not least, Herbert, unlike Richard Rorty, appreciates the role of experience in the process of cognition and in compassionate attitude.