

Danuta Hejda

**ZBIGNIEW HERBERT
WOBEC PRZEMIAN ESTETYCZNYCH XX WIEKU**

Sztuka w twórczości Zbigniewa Herberta zajmuje ważne miejsce. Poeta znany jest z afirmacji estetyki klasycznej, którą uważał za skarbnicę i kolebkę naszej cywilizacji.

Uważam, że Polska należy, mimo wszystko, mimo tego co się stało, do kultury śródziemnomorskiej. Jestem do tej kultury przywiązany i chciałbym z moich podróży przywieźć nie tylko relacje o obrazach, rzeźbach, katedrach, ale także zadokumentować moją, Polaków, więź ze źródłami naszej cywilizacji. Tak było od stuleci, od Kochanowskiego, czy jeszcze dawniej. To jest moja świadoma opcja. Polityczna czy niepolityczna? Dla mnie nieważne. Tradycja judajsko-grecko-rzymska naprawdę mnie interesuje. Nie mogę zająć się kulturą perską czy indyjską, która jest na pewno wspaniała. Wychowałem się, wyrosłem w tej kulturze i chciałbym podtrzymać [...] tę więź, która łączyła kiedyś Polskę z Ferrarą, Pragą, Bolonią, Heidelbergiem czy Oksfordem¹.

Oprócz poczucia zakorzenienia w kulturze bliskie Herbertowi jest przekonanie o tym, że sztuka i kontakt z nią mogą być narzędziem duchowego formowania człowieka. Stanowisko takie zaprezentowane zostało między innymi w wierszu *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, z tomu *Pan Cogito*. W tekście tym zieleń Veronese'a i muzyka Mozarta reprezentują świat estetycznych wartości, zaś obcowanie ze sztuką jawi się jako swoista, rzecz by można, pielęgnacja:

kupowałem w salonach sztuki
pudry mikstury maście
szminki na szlachetność
przykładałem do oczu marmur zieleń Veroneza

Mozartem nacierałem uszy
doskonalilem nozdrza wonią starych książek

¹ Z. Herbert, *Psychicznie nigdy z Polski nie wyjeżdżałem...* [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2008, t. II, s. 349; w kolejnych przypisach używać będę skrótu WG I (*Węzeł gordyjski...*, t. I) oraz WG II (*Węzeł gordyjski...*, t. II).

Herbert znany jest z atencji do sztuki klasycznej. Warto postawić pytanie, czy rzeczywiście jedynie dzieła dawnych mistrzów mogą spełniać tę ważną – można by rzec formującą człowieka – rolę. W licznych opracowaniach badacze Herberta (m.in. Bogdana Carpenter²) podkreślali, iż poeta nie cenił zbytnio sztuki współczesnej. Deklaracje takiej treści składał nawet on sam, czego dowodem rozmowa, którą przeprowadził Aleksander Małachowski zarejestrowana przez TVP³. Przekonanie o zdystansowanej postawie wobec nowoczesnej estetyki potwierdza wiersz *Nic ładnego* zamieszczony w tomie *Studium przedmiotu* (1961). Tekst porusza problem współczesnych kanonów estetycznych, przewartościowanie w tej dziedzinie budzi opór wyrażony poprzez sardoniczny styl poetyckiej wypowiedzi:

nie ładnego
deski farba
gwoździe klajster
sznurek papier

pan artysta
świat buduje
nie z atomów
lecz z odpadków

las ardeński
z parasola
morze jońskie
z atramentu

byle tylko
z mądrą miną
byle tylko
pewną ręką

a już świat
na szpilkach traw
haczyki kwiatów
obłoki z drutu
ciągnie wiatr

Negatywna ocena dwudziestowiecznych eksperymentów artystycznych, brak zgody na odejście od klasycznych kanonów piękna wynikają z obserwowanej nieprzystawalności tematu i materii sztuki. Strofy tego wiersza, choć nie mówią o konkretnych dziełach i ich autorach, odsyłają czytelnika do praktyk zapoczątkowanych przez Marcela Duchampa, który podniósł do rangi sztuki

² B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, red. A. Franaszek, Kraków 2000, s. 221–222.

³ Wywiad przeprowadzony w 1972 roku, nagranie archiwalne.

zwykłe, często bardzo – eufemistycznie rzecz ujmując – pospolite przedmioty. Rolą sztuki stało się tym samym epatowanie odbiorcy i tworzenie form⁴. Surowemu osądowi podlega również misja nowoczesnego artysty podsumowana w zasadzie jednym, ale jakże wymownym określeniem „pan artysta”.

Innym elementem negatywnej charakterystyki sztuki współczesnej poecie były jej związki z ideologią sprowadzające się w rzeczywistości do oderwania od prawdy. Iluzoryczność wizji świata tworzonego przez artystów służących reżimowi demaskuje Herbert znowu przy pomocy ironii i wymownego kontrastu – przykładem tekst *Ornamentatorzy* z tomu *Hermes pies i gwiazda*:

Pochwaleni niech będą ornamentatorzy
ozdabiace i sztukatorzy
twórcy aniołków fruujących

i ci także którzy robią wstążki
a na wstążkach napisy krzepiące
(pod wstążkami wiatr od wyschłych rzek)

a także skrzypkowie i fleciści
którzy dbają aby ton był czysty
oni strzegą arii Bacha na strunie G

no i ma się rozumieć poeci
bowiem stają w obronie dzieci
mówią uśmiech dłonie i oczy

oni mają rację nie jest sprawą sztuki
prawdy szukać to są rzeczy nauki
sztukatorzy czuwają nad ciepłem serca

żeby była nad bramą mozaika
gołąb gałąź albo słońce w kwiatkach
(ktoś za bramą ciągnie symbole za sznurek)

są już takie słowa kolory i rymy
co się śmieją i płaczą jak żywe
sztukatorzy przechowują te słowa

że się pędzi przy tym ciemne młyny
my się o to sztukatorzy nie martwimy
my jesteśmy partią życia i radości

na ulicy radosnych pochodów
szary mur więzienny w oczy kłuje
brzydka plama w krajobrazie idealnym

⁴ Określenie Artura Hutnikiewicza [w:] tegoż, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1988, s. 43.

sztukatorów co najlepszych wezwali
całą noc sztukatorzy malowali
nawet plecy tych co siedzą z tamtej strony na różowo

Ciekawą rolę w tym tekście spełnia określenie „sztukatorzy”. W dosłownym znaczeniu to artysta lub rzemieślnik wykonujący dekoracje architektoniczne ścian i sufitów. W języku polskim występuje również termin „sztukować” określający uzupełnianie braków⁵. Herbert stosuje grę słów, poprzez zestawienie sztuki i sztukatorstwa odsyła czytelnika w kierunku twórczości pozostającej na usługach ideologii. Inne ironiczne określenia (ozdabiacze, ornamentatorzy) wywołują skojarzenia z manipulacją, przekłamywaniem, tworzeniem mirażu przez twórców-agitatorów odrzucających klasyczne obowiązki sztuki na rzecz służby reżimowi.

Pomimo tych gorzkich refleksji autor wiersza *Dlaczego klasycy* nie rezygnował z uważnej i refleksyjnej obserwacji zjawisk kultury współczesnej. Świadczą o tym artykuły, recenzje i sprawozdania z wystaw, wywiady z malarzami, prezentacje ich sylwetek publikowane w czasopismach („Dziś i Jutro”, „Tygodnik Powszechny”, „Słowo Powszechne”, „Twórczość”, „Panorama Północy”). Ukazywały się one w latach 1949–1966. Nie zawsze publikacje sygnowane były nazwiskiem poety, często posługiwał się pseudonimami. Po latach weszły w skład tomu *Węzeł gordyjski*, gdzie zajmują pokaźne miejsce pośród wielu innych wypowiedzi publicystycznych.

Z zapisów tych wyłaniają się informacje, dzięki którym możemy nieco inaczej spojrzeć na złożony – jak się okazuje – problem dokonanej przez Herberta oceny zjawisk zachodzących w dwudziestowiecznej sztuce. Bardzo łatwo zauważyć, iż poeta dostrzegał ogromne zróżnicowanie, swoistą polaryzację zjawisk. W kręgu jego uwagi znalazły się wszystkie nurty, które ukształtowały estetykę minionego wieku: deformujące świat przedstawiony (futuryzm, kubizm), rekonstruujące przestrzeń z elementów niejako zestawionych na nowo (nadrealizm, dadaizm) albo też redukujące jakąkolwiek przedmiotowość (abstrakcjonizm, unizm, suprematyzm). Typowe dla Herbertowego sposobu pisania o nowej sztuce jest to, że zazwyczaj zajmuje się pojedynczymi twórcami i zdarza się, że opinie na temat artysty nie pokrywają się z osądem prądu artystycznego, w ramach którego ten artysta funkcjonował. Inna rzecz, że Herbert często kwestionował etykiety formalne przypinane twórcom. Zatem poszukajmy odpowiedzi na pytania: jakie poglądy na temat nowej sztuki formułował poeta oraz jakie kryteria zastosował w ocenie tych zjawisk?

Z grona malarzy kubistycznych docenił Fernanda Légera: za solidną kompozycję budowaną na prostych i logicznych zasadach, przemyślaną kolorystykę, która „otwiera przed widzem nowe napięcia, nowe rytmy, nowe kontrasty, nową

⁵ Por. *Inny słownik języka polskiego*, t. 2, red. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 765.

przeestrzeń, nowe piękno”⁶. Herbert podkreśla indywidualizm Légera, inni kubiści, Braque czy Picasso, uznani zostali za zbyt skrajnych eksperymentatorów w dziedzinie formy.

Nie bez znaczenia jest zapewne obecny w obrazach Légera humanizm, widoczny zwłaszcza w takich kompozycjach jak *Konstruktorzy* czy *Robotnicy w fabryce*. Obrazy te realizują zamysł malarza fascynującego się cywilizacją techniczną, a równocześnie zainteresowanego miejscem człowieka w tej złożonej urbanistycznej przestrzeni:

Gdyby Léger nie był malarzem, pisałby powieści. W jego homeryckim oku mieściłyby się szerokie horyzonty współczesnego życia, wyrażone językiem prostym, niekiedy brutalnym i zupełnie wypranym z romantycznej afektacji. Człowiek byłby jednym z elementów wielkiej opowieści, byłaby to istota uproszczona, psychicznie nieskomplikowana, witalna o silnej woli, prostych upodobaniach oraz mocnym instynkcie życia. Świat ten, cały z materii, działałby na wyobraźnię nie mgłami nastrojów, ale intensywną rzeczywistością przedmiotu⁷.

Inny znaczący nurt dwudziestowiecznej estetyki, surrealizm, został przez Herberta potraktowany znacznie bardziej surowo:

Przyznam się, że nigdy nie doznałem metafizycznego wstrząsu, patrząc na obrazy nadrealistów. Natomiast zdarza mi się to, gdy oglądam martwe natury Holendrów. Malowanie uprawiane przez Magritte’a i Delvaux jest zaprzeczeniem samej idei malarstwa. Zamiast kontrastu kolorów i form, mamy coś w rodzaju kontrastu treści, zamierzonej niezwykłości skojarzeń, a więc np. szympana w modnym garniturze, klasyczny posąg z czarną szpicbródką i temu podobne napięcia⁸ i okoliczności. Jest to malarstwo sensacyjne, przeznaczone dla magazynów ilustrowanych⁹.

Powyższa deklaracja została niejako powtórzona w strofach poetyckich, głęboką rezerwę wobec estetyki surrealizmu przypisuje poeta swojemu *alter ego*:

Pan Cogito nigdy nie ufał
sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp
grał mu fałszywe koncerty

nie cenił labiryntów
sfinks napawał go odrazą

mieszkał w domu bez piwnic
luster i dialektyki

dzungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną⁹.

⁶ Fernand Léger 1881–1955, WG I, s. 194.

⁷ Tamże, s. 194.

⁸ Sztuka belgijska XIX i XX wieku, WG I, s. 2 17.

⁹ *Pan Cogito i wyobraźnia* [w:] *Raport z obłąkanego miasta*.

Herbert napisał wiele sprawozdań z wystaw surrealistów. Zdawał sobie sprawę, że nadrealizm jako sztuka komponowania przestrzeni artystycznej przybierał różne postacie. Nie aprobował tyleż efektownych co przypadkowych zestawień przedmiotów wykorzystywanych przez René Magritte'a, podobnie jak koncepcji psychoanalizy. Jednocześnie dostrzegał walory wyobraźni opartej na aluzjach spotykanej w obrazach Maksa Ernsta. Zbigniew Herbert cenił u Ernsta poetycką sublimację:

Temat, wciąż tak ważny w obrazach Ernsta, oznacza punkt, od którego zaczyna się lot wyobraźni, albo raczej punkt, wokół wirują aluzje. Kolor przekorny: muzealne brązy. Głębokie, krystaliczne zielenie i mineralne błękity. I jeszcze światło jak u romantyków idące z głębi obrazów. [...] Ernst [...] wywodzi się w prostej linii z romantyków niemieckich¹⁰.

Podobnie oceniał wartość połączenia nadrealizmu z symbolizmem w pracach Andrzeja Wróblewskiego. Zbigniew Herbert był konsekwentny w ocenach sztuki, odrzucał to, co było jedynie poszukiwaniem form.

Równie skomplikowany jak pogląd na temat surrealizmu jest stosunek Herberta do różnorodnych orientacji abstrakcyjnych. Taszizm został oceniony podobnie jak nadrealizm w wykonaniu Magritte'a:

Taszystów fascynuje nie nowa wizja rzeczywistości, ale sam proces techniczno-malarski, nie bitwa, ale mapa sztabowa. Wulkaniczne wybuchy farby, łagodne jej splanowanie po płaszczyźnie obrazu, ruch linii i nieokreślonych plam – mają zapewne wyrażać stan współczesnych umysłów, niepokój naszych czasów¹¹.

Z rezerwą odnosi się do unizmu propagowanego przez Władysława Strzemińskiego. Zerwanie z kontrastem kolorów, spłaszczenie i ujednoczenie obrazu nie przypada Herbertowi do gustu. Chociaż, z innej strony, przyznaje, że subtelne zestawienia kolorystyczne i efekty fakturowe robią wrażenie¹². Podobnie docenia Stefana Gierowskiego, kontynuującego dzieło autora *Teorii widzenia*. Dostrzega walory kolorystyczne i kompozycyjne płócien Henryka Stażewskiego oraz napięcie i energię twórczości Marii Jaremy¹³.

Ogromnym uznaniem obdarzył Herbert dzieła Wacława Taranczewskiego, kolorysty i abstrakcjonisty. Oto, w jaki sposób pisze o *Martwej naturze z błękitnym wazonem*, obrazie zamykającym wystawę prac artysty zorganizowaną w Muzeum Narodowym w 1958 roku:

przykład swoistego abstrakcjonizmu kolorystycznego, w którym pełnym głosem wypowiada się widzenie własne. Jest to piękny obraz, w którym przedmioty, wyzwolone z przedmiotowości, zamienione w znaki, poddane prawom optycznej gravitacji, żyją w abstrakcyjnej przestrzeni malarskiej¹⁴.

¹⁰ Max Ernst [w:] WG I, s. 267–268.

¹¹ Jesienny Salon Nowoczesnych, WG I, s. 234.

¹² Władysław Strzemiński, WG I, s. 214–215.

¹³ *Jesienny salon niezależnych* [w:] WG I, s. 237–238.

¹⁴ *Taranczewski* [w:] WG I, s. 251.

Twórcze rozwinięcie dylematów sztuki bezprzedmiotowej znajdziemy w *Studium przedmiotu*. Słynne stwierdzenie „najpiękniejszy jest przedmiot, którego nie ma” niewątpliwie koresponduje z teorią suprematyzmu. Dla porównania warto przytoczyć fragmenty programu sformułowanego przez Kazimierza Malewicza, głównego teoretyka tego nurtu:

dla suprematysty zawsze odpowiedni jest taki sposób przedstawiania, który możliwie najpełniej wypowiada samo wrażenie, a ignoruje spowszedniałą przedmiotowość. [...]

Decydujące są wrażenia... i w ten sposób sztuka dochodzi do przedstawienia bezprzedmiotowego – do suprematyzmu¹⁵.

Mimo iż początkowe wersy *Studium przedmiotu* brzmią jak wykładnia koncepcji suprematyzmu, w dalszej części wiersza mamy jednak do czynienia z polemiką wobec teorii stworzonej przez autora *Czarnego kwadratu na białym tle*. Herbert zastanawia się bowiem, czy sztuka bezprzedmiotowa jest w takim samym stopniu pozbawiona konkretnych konotacji wizualnych zarówno na etapie tworzenia, jak i w akcie odbioru. Czyje *wewnętrzne oko* – artysty czy odbiorcy – ma na myśli poeta? W jakiej funkcji zatem pojawia się obraz krzesła i położonej na nim zmiętej serwety? Czy słuszne jest skojarzenie tego poetyckiego obrazu z martwymi naturami holenderskich mistrzów, których alegoryczne sensory tak bardzo frapowały Herberta? Może odczytywanie malarstwa bezprzedmiotowego w jakimś sensie przypomina wydobywanie znaczeń ukrytych pod płaszczem alegorii?

Jak już zaznaczono, Zbigniew Herbert nie był zwolennikiem sztuki, której jedyną funkcją byłoby epatowanie odbiorcy niecodziennym zestawieniem kompozycji i niezwykłością form. Nawet w realizacjach abstrakcyjnych poszukiwał głębi i doznania, nie tylko estetycznego, ale też egzystencjalnego¹⁶.

Oprócz twórców funkcjonujących w ramach poważnych i skodyfikowanych grup artystycznych w panoramie dwudziestowiecznej estetyki Herbert umieszcza zjawiska – rzecz by można – osobne, takie jak Maurycy Utrillo czy nasz Nikifor Krynicki. O Nikiforze pisze w sposób następujący:

Nikifor ma swoją wizję artystyczną, swoje kruche miasteczka, portrety, obrazki święte i wnętrza kościołów – na murku przed Nowymi Łazienkami. Jest coś pięknego w tym człowieku, który patrzy zza okularów nieprzytomnymi oczami, mruczy coś we własnym języku i maluje, maluje bez przerwy, latem i zimą, w deszcz i śnieg, w szlachetnym, bezinteresownym trudzie, w niezmożonej artystycznej pasji¹⁷.

Podobnie Utrillo – artysta samouk, tworzący w sposób instynktowny – zasługuje na uwagę za ten szczególnie nastrój smutku i nostalgii oraz swoistą animizację przedstawianych na rysunkach budowli¹⁸. Herbert jest świadomy tego,

¹⁵ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przekł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 65.

¹⁶ Por. *Trudne pojęcie piękna* [w:] WG I, s. 343–344,

¹⁷ *Wywiad z Nikiforem*, WG I, s. 110–111.

¹⁸ *Utrillo 1883–1955*, WG II, s. 196–198.

że tacy artyści jak Nikifor i Utrillo w sposób samowiedny i naturalny realizują program artystyczny zbliżony z dadaizmem i surrealizmem, chociaż nie posiadają żadnej świadomości teoretycznej ani nawet nie odczuwają potrzeby jej posiadania. Przykład ten może w jakiś sposób odnosić się do hipotezy, że Herbert docenia walory poetyki immanentnej, właściwej każdemu artyście i jego dziełu, a nie tej sformułowanej, typowej dla ugrupowania czy prądu artystycznego. Wszakże w każdej przywołanej orientacji docenia jedynie wybranych artystów, a czasem wręcz konkretne, pojedyncze dzieła.

Jeśli zaś chodzi o kryteria wartościowania omawianych zjawisk, ważną rolę pełni technika, uczciwie pojęte rzemiosło¹⁹. Poeta ceni coś, co określa malarską inteligencją, czyli zdolność rozróżniania i dopasowywania koloru, formy, środków wyrazu, przekształcanie warsztatu stosownie do potrzeb podejmowanego tematu.

Indywidualizowanie wizerunków twarzy, pogłębienie psychologiczne w scenach zbiorowych i portretach to walor doceniany nawet wtedy, gdy dotyczy płócien – eufemistycznie ujmując – aktualnych politycznie, jak np. obraz *Spójniacy u Lenina* Eugeniusza Eibischa²⁰. Postulat sztuki malowania duszy, ważny dla dawnych mistrzów, w czasach współczesnych pozostaje dla Herberta nadal aktualny. Podobnie jak potrzeba przełamywania banalnego spojrzenia pomagająca „rzecz, na którą patrzemy tysiąc razy, zobaczyć i utrwalić tak, jakby się ją widziało po raz pierwszy”²¹. Sztuka powinna także stawiać odbiorcę w sytuacji doznania estetycznego i skłaniać ku refleksji. Jednym słowem Herbert podkreśla kryteria te same, jakie zastosował w analizie sztuki dawnej.

Charakterystyczne jest bowiem traktowanie sztuki nowoczesnej jako kolejnego etapu rozwoju cywilizacji. Rozgraniczeniu zjawisk aprobowanych i odrzucanych towarzyszy refleksja o wartości sztuki, których budowanie jest dla Herberta podstawową funkcją kultury²². Historię sztuki definiuje on bowiem „nie jako zbiór niezależnych, oddzielonych od siebie klatek z dziwami, ale logiczny, idący przez wieki jeden wysiłek ludzki, pokazania świata kolorem i kształtem”²³. Herbert zdaje sobie sprawę, że sztuka współczesna, niezależnie od osobistych gustów i upodobań, wpisuje się w ten porządek²⁴.

Wszystko to odpowiada na pytanie, w jakim celu Herbert – znawca i admira-
tor klasyków – podejmuje trud rozpoznania trudnej niekiedy do przyjęcia estetyki XX wieku. Artykuły, recenzje i notatki z wystaw stały się okazją do wyrażenia osobistych opinii. Z uwagi jednak na publicystyczny charakter tych wy-

¹⁹ *List o malarstwie i kolorach jesieni* [w:] WG I, s. 108.

²⁰ *Kolory, walory, linie i tematy* [w:] WG I, s. 185.

²¹ *Pięć wystaw* [w:] WG I, s. 143.

²² *Por. Rozmowa o pisaniu wierszy* [w:] WG I, s. 58–59.

²³ *Spotkanie w galerii* [w:] WG, I, s. 189.

²⁴ *Fernand Léger 1881–1955* [w:] WG I, s. 194.

powiedzi, nie możemy pomijać intencji oddziaływania na opinie czytelników²⁵. Poeta ustala standardy sztuki, ponieważ zdaje sobie sprawę, jaką rolę może ona odgrywać w życiu człowieka. Oto fragment wiersza *Zwierciadło przechadza się po gościńcu* z tomu *Rovigo*:

sztuka stara się uszlachetnić
podnieść na wyższy poziom
wysławiać odtańczyć zagadać

zetalą materię ludzką
zrudziałe cierpienie

Nie towarzyszy mu jednak poczucie jakiegoś wyjątkowego posłannictwa:

Jestem na tyle dobrym uczniem Stefana Kisielewskiego, aby nie poddawać się złudnym marzeniom o raju estetów i obca jest mi wizja społeczeństwa słuchającego (przymusowo) od rana do nocy Dantego, Beethovena, Norwida. Wiem jednak również, że dążenie do wartości wyższych, także w dziedzinie estetycznej, nie jest arystokratycznym przywilejem wybranych, ale może być udziałem wielu. Pod warunkiem, że zdobędą się oni na wysiłek samodzielności, doskonalenia smaku i umysłu, odrzucenia łatwizny²⁶.

Danuta Hejda: ZBIGNIEW HERBERT TOWARDS THE AESTHETIC CHANGES IN THE TWENTIETH CENTURY

Zbigniew Herbert is known as an expert on classical aesthetics. He used to state his disapproval of the modern art. At the same time he was an insightful observer of the contemporary cultural life. There are numerous reviews of the visual arts exhibitions and artists' profiles published in magazines to prove it. The reading of them leads to the conclusion that Herbert was an objective art critic. In spite of his declared reserve, he did not reject whole avant-garde art, he appreciated some artists. Judging both old, and modern works of art, he applied the objective aesthetic criteria. The article is an attempt of the systematization of the art standards set by the poet.

²⁵ W *Węzle gordyjskim* oprócz tekstów poświęconych sztuce znajdziemy również ciekawe – napisane z humorem graniczącym z ironią – opinie o współczesnych bywalcach sal wystawowych. Por. *Siedem typów i jeden sprawiedliwy* [w:] WG I, s. 129–131.

²⁶ Z. Herbert, *Jakość i nijakość w kulturze masowej* [w:] WG, II, s. 347.