

Daria Mazur
(Toruń)

TOŻSAMOŚĆ – EMPATIA – POCIESZENIE REFLEKSJE NAD WYOBRAŻENIAMI MIAST W ESEISTYCE ZBIGNIEWA HERBERTA

Eseistyczne wizerunki miast, stworzone przez Zbigniewa Herberta, są nie tylko wywoływanyymi w pamięci negatywami odwiedzanych miejsc, lecz także swoistym autoportretem na tle pejzażu miejskiego, który odbija refleksy epistemologicznych, ontologicznych, etycznych, estetycznych dociekań autora. Erudycyjność tych szkiców sprawia, że budzą one żywe zainteresowanie odbiorców, chcących poszerzyć elementarną wiedzę z dziedziny sztuki europejskiej. Godne uwagi wydaje się jednak rozważenie ukrytych w nich wątków, które odnoszą się do istotnych pytań egzystencjalnych, poświadczając, że motywacja Herberta nie wyczerpywała się w tworzeniu literackiego przewodnika. Jego relacje wykraczają poza struktury *itinerarium* czy *periegezy* i stanowią *residuum* gatunku „podróż artysty”, łączącego opis i refleksję¹. Obrazy miejsc, ukazane przez pryzmat wędrującego „ja”, są formą wyznania; objawiają nie tylko poznawczy, ale również woluntarny, emotywny stosunek do świata². Jednak skupienie narratora –

¹ Por. M. P. Markowski, *Cztery uwagi o eseju*, [w:] *Polski esej. Studia*, pod red. M. Wyki, Kraków 1991, s. 174; R. Zimand, *Ogród i barbarzyńca*, [w:] idem, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989, s. 56. Zob. też Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – Powieść – Reportaż)*, Toruń 1966, s. 7.

² Podróż – realny fakt biograficzny – wzmaga znanie podmiotowości poprzez waloryzację elementów rzeczywistości i wybór uprzywilejowanej metody poznawczej: intelektualnej bądź zmysłowej. W XIX wieku ukształtował się nowoczesny wzór gatunkowy „podróżny”. Dzięki wyrazistości konstrukcyjnej i podkreśleniu czynnika podmiotowego odbiegał on od wcześniejszych opisów podróżniczych. Por. Z. Klatik, *Über die Poetik der Reisebeschreibung*, Zagadnienia Rodzajów Literackich 1969, z. 2; J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń w literaturze*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław

peregrynanta na swym przeżyciu nie prowadzi do wyalienowania, a przestrzeń miejska jako uprzywilejowany obszar kontaktów międzyludzkich pomaga rozważać własną kondycję w perspektywie uniwersalnej.

Stałym celem wypraw Zbigniewa Herberta były miasta, mniej uwagi poświęcał on krajobrazowi naturalnemu. Rozważając istotę potrzeby ciągłego przemieszczania się, poznawania nowych układów urbanistycznych i przebywania w nich, należy uwzględnić kontekst biograficzny związku z rodzinną przestrzenią Lwowa, zapamiętanego z młodości. „Miasto-Herbert”³ – lapidarna parafraza wersu „on będzie Miasto”, ukuta przez Romana Zimanda jako uzasadnienie statusu twórcy z Europy Środkowej, wydaje się mieć głębsze znaczenie, nie wiążące się tylko z jednym miejscem. Utożsamienie to wykracza poza wyobrażenie ufundowane na sentymencie, nostalgii za odebranych bezpiecznym obszarem dzieciństwa, poza oczywiste w planie historyczno-politycznym odniesienia do powojennej sytuacji ludności zmuszonej do migracji. Adam Zagajewski przekonuje, że w poezji Herberta dyskretne określenie „miasto” jest śladem intymnej relacji wobec rodzimej przestrzeni, co wyróżnia ją spośród opisywanych przez eseistę miejscowości, przywoływanych wraz z ich imionami⁴. Operowanie nazwą nie jest jednak równoznaczne z waloryzowaniem jako poślednich wobec wspomnień Lwowa tych doznań, które wywołane zostały dzięki późniejszym kontaktom z miastami europejskimi. Poprzez ponawianie podróży do nich i powtarzanie aktów utrwalania ich obrazów w tekstach mogła dokonywać się restytucja pierwotnej sfery. Na zawsze określiła ona „ja” podróżnika. Miejskość jako cecha konstytutywna wyobraźni twórczej Herberta opierała się na wykorzystaniu przedstawień realnych miejsc w sposób, który zbliżał do odślonięcia istoty pojęcia miasta. Dlatego szczególnie bliską eseistice artystyczną wizją takiej idei była miniatura *Miasto nad morzem* Ambrogia Lorenzettiego, ponieważ wyabstrahowanie łączy się w niej z dbałością o szczegół. W odwiedzanych miejscowościach odbijały się refleksy idealnej przestrzeni, której prawdopodobnie nie udało się rozpoznać, konfrontując wspomnienie młodości z rzeczywistością powojennego

1978; E. Nawrocka, *Osoba w podróży. Podróże Marii Dąbrowskiej*, Gdańsk 2002, s. 48–52; D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 30 i n.; R. Zimand, „Zaproszenie” – pożegnanie i *Gatunek podróż* [w:] idem, *Materiał dowodowy. Szkice drugie*, Paryż 1992.

³ R. Zimand, *Ogród i barbarzyńca*, s. 61. Autor podkreśla położenie Lwowa jako przyczółka europejskiej kultury i szuka potwierdzenia tezy o szczególnym pochodzeniu poety w wersach *Raportu z obłożonego miasta*.

⁴ Zob. A. Zagajewski, *Początek wspomnienia*, [w:] idem, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 105. Autor podkreśla, że Herbert–wygnaniec potrafił zamieszkać „w swojej pracy, w pisaniu, w myśleniu – ale i w historii sztuki” (ibidem). Interesujące jest też rozważenie poetyckiego wątku miasta nigdy nie odwiedzonego, którego nazwa stanowi tytuł wiersza i tomiku *Rovigo*.

Lwowa jako jednej z aglomeracji sowieckich. Wątek biograficzny – lwowskie pochodzenie – wyjaśnia też istotną predylekcję: Herbert był admiratorem małych prowincjonalnych miejscowości i nie poświęcał zbyt dużo uwagi metropoliom⁵. Hałaśliwość Aten stawała się dla niego pretekstem do wizyt w mniejszych miastach Grecji, a ducha Francji poszukiwał nie w Paryżu, lecz właśnie na peryferiach.

Tożsamość Herberta wyrażała się więc poprzez zadomowienie, zakorzenienie w obszarze miejskim; potwierdzał on ją i rozpoznawał w opisywanych wyprawach do miast⁶. Wiązało się to z poszukiwaniem reguły porządkującej przestrzeń w mikroskali, a więc takiej, która dawałaby poczucie opanowania zewnętrznego chaosu i wspomagała zarazem uładzenie w sobie. Świadoma organizacja przestrzeni u początków ośrodków miejskich w świecie antycznym kształtowała się właśnie w opozycji do bezkresu krajobrazu. Wędrując ku źródłom europejskiej kultury, eseista poszukiwał znamion urbanistycznej harmonii pałacu w Knossos i odwiedzał pozostałości greckich *polis*, rozważając motywy powstawania starożytnych osad. Na zachodzie i południu Europy interesował go gotyk – z definicji miejska sztuka katedr, która doprowadziła do renesansu struktur urbanistycznych i ich reinterpretacji po okresie upadku u schyłku antyku⁷. Zgodność przeciwieństw jako formuła wzruszająca (*Pathosformeln*) tłumaczy, dlaczego eseista, podziwiający proporcje starożytnych siedzib, doceniał także urodę błędu, a więc takie cechy średniowiecznych miast jak tolerancja dla nieregularności i kontrast. Kierunki podróży Herberta: Francja, Włochy, Grecja, Holandia potwierdzają – jako walor jego eseistyki – europejskość, której istota wyraża się przeciwieństwem w kulturze miast, sięgającej korzeniami miejskiego świata antycznego i chrześcijańskiego.

Ogląd rzeczywistości, prezentowany w podróżniczych szkicach Herberta, podporządkowany jest perspektywie zamkniętej; kształtował się w krajobrazie urbanistycznym i zdradza silny z nim związek: „Moje oczy mieszczucha, nienawykłe do rozległych krajobrazów, niepewnie i trwożliwie

⁵ Podobnie jak Jerzy Stempowski, Gustaw Herling-Grudziński i Adam Zagajewski. Natomiast w relacjach Jarosława Iwaszkiewicza, Zygmunta Kubiaka i Wojciecha Karpińskiego obok peryferii istotną rolę odgrywają też duże miasta.

⁶ Por. proces utwierdzania tożsamości w „perspektywie podróży” w eseistyce Jana Józefa Szczepańskiego. A. Sulikowski, *Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej*, [w:] *Polski esej. Studia*, s. 24.

⁷ Por. L. Benevolo, *Miasto w dziejach Europy*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 1995, s. 15, 37, 39; G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1986, s. 113. Interesujący w kontekście tego przelomu byłby wizerunek miasta, o którego charakterze zadecydowała sztuka bizantyńska, jednak autor nie zrealizował zamiaru włączenia do tomu eseju poświęconego Rawennie. Por. *Noty wydawcy* [w:] Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 221.

badają daleki horyzont”⁸. Natura jawi się jako sfera trudno poddająca się opisowi, osobna, zamknięta, niekiedy wkraczająca w świat ludzi jako niszczycielska siła (upadek kultury minojskiej)⁹. Wydaje się ona narzucać urbanistyczne formy, a poprzez materiał (kamień, cegłę) wymuszać fakturę i koloryt budowlı; ma też jako czynnik trwałe znamiona przeciwne przemijalności, przypisanej człowiekowi i jego materialnym dokonaniom¹⁰. Wyrażona w *Delcie* negacja potrzeby spirytualizacji, antropomorfizacji obcej, zamkniętej sfery przyrody wskazuje na podobieństwo postawy Herberta do helleńskiej, łączącej podziw i dystans¹¹.

Rysuje się więc w kontekście tożsamości narratora opozycja: kultura – natura. Polega ona na dominacji w szkicach pierwiastka kulturowego; przestrzeń miejska traktowana jest wręcz jako *residuum*, nośnik cywilizacji, a w jej scenerii eksponowane są walory skarbcza sztuki. Herbert „Lubił miasta, które miały wielkie muzea, wielkie galerie malarstwa”¹² i biblioteki, umożliwiające czerpanie z sycącego wyobraźnię tworzywa intelektualnego, kontakt z arcydziełami. Przede wszystkim jednak miasta jako domena kultury prowokowały namysł nad kondycją człowieka, okazywały się miejscami potwierdzającymi sygnały międzyludzkiej wspólnoty. Podróże do nich, pełniły rolę figury myślenia, odbywane w powolnym tempie, pieszo, sprzyjały skupieniu, przybliżały do zrozumienia siebie i innych. Celem nie była ulotność wrażeń, wywoływanych przebieganiem w miejskiej przestrzeni, ale jej kontemplacja, pełne poznanie i rozsmakowanie w niej. Szkicownik zamiast aparatu fotograficznego, który oferowałby gromadzenie nie łączących się w całość urywków rzeczywistości, pozwalał na pogłębienie analizy zjawisk¹³. Tok refleksji Herberta, osadzonej w porządku stworzonym przez człowieka, odnoszącej się doń i zdradzającej uczuciowe wyobcowanie z przyrody, wydaje się zbieżny z rezygnującym z „organolo-

⁸ Z. Herbert, *Delta*, [w:] idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 8.

⁹ Zob. idem, *Labirynt nad morzem*, [w:] idem, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000; idem, *Próba opisanı krajobrazu greckiego*, ibidem, s. 82.

¹⁰ Por. ibidem, s. 65; *Delta*, s. 13; idem, *Il Duomo*, [w:] idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 50–51.

¹¹ Herbert pisał o pejzażach Jacoba van Ruisdaela: „Natura dzieliła z nami nasze rozterki i cierpienia, przemijanie i śmierć. Dla mnie najpiękniejsza jest przyroda nie współczująca – chłodny świat w innym świecie” (*Delta*, s. 18). Max Scheler wskazywał na judeo-chrześcijańskie źródła zaznaczającej się w myśleniu europejskim tendencji do „odwitalnienia” i „odpsychiczenia” przyrody, ponad którą wyniesiony został człowiek, jako indywidualna istota duchowa. Por. M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1986, s. 135, 140.

¹² A. Zagajewski, op. cit., s. 105.

¹³ Zbigniew Herbert dawał wyraz dezaprobacie wobec typowych dla turystyki masowej powierzchownych form zwiedzania miast. Por. idem, *Siena*, [w:] idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 78 i 86; idem, *Il Duomo*, ibidem, s. 56.

gicznego poglądu na świat” i „kosmowitalnego uczucia jedności” nurtem oświeceniowym, w którym na bazie społecznego istnienia istoty ludzkiej kształtował się nowożytny humanitaryzm, pozbawiony związków z naturą i sferą transcendencji¹⁴.

„Wtedy uświadomiłem sobie, że podróżuję po Europie po to, aby z długich i dramatycznych dziejów ludzkich wydobyć ślady, znaki utraconej wspólnoty”¹⁵ – wyznawał Herbert. Więź ta nie miała charakteru religijnego, gdyż eseista poszukiwał jej śladów także wśród zabytków świata przedchrześcijańskiego, a obiekty sakralne nie prowokowały w jego refleksji odniesień transcendentnych. Natomiast jej sens, który jest bliski definowanemu przez Maxa Schelera „doznaniu jedności cierpienia”¹⁶ i łączy się ze świadomością nieuchronności śmierci, ujawnia szkic *Lascaux*. Herbert rozpoznał w naskalnych rysunkach stały motyw swojej eseistyki – wyraz egzystencjalnego lęku przed skończonością, przemijaniem. I to właśnie dramatyczna próba przełamania kondycji człowieka, pozostawienia śladu swego istnienia – „wyzwanie rzucone obszarom nieba, przestrzeni i czasu”¹⁷ – czyniła malarza z *Lascaux* bliskim. Eseista podróżował do ludzi z przeszłości – artystów z minionych epok, jednak ich dzieła pomagały także zbliżyć się do współczesnych – innych, nieznanych. Przestrzeń miejska gwarantowała stan ciągłego przebywania wśród nich, co zacierało obcość i wznagało czynnik empatii w opisach odwiedzanych miast, relacji z mieszkańcami. Dyskretnie obecny, siedząc na ławce przy murze szpitala naprzeciw sienneńskiej katedry, Herbert spostrzega: „Wokół mnie ludzie, którzy przyszli odwiedzić swoich krewnych, dzielą się wieściami o stanie ich zdrowia. Nerwowe gesty i wzbudzające czułość wielkie butle herbaty z sokiem, zatkane gałgankiem. Z szeroko otwartej bramy szpitala wieje zapachem lizolu wprost w twarz Il Duomo”¹⁸. Konfrontacja urody zabytku ze skondensowanymi w woni lizolu ludzkimi doświadczeniami choroby, troski

¹⁴ M. Scheler, op. cit., s. 137, 156. Przeciwna postawa zaznaczyła się w romantyzmie i późnej filozofii Augusta Comte’a, a jej literackim świadectwem jest, inspirująca ruch kontrkultury lat 60. i 70. XX wieku, twórczość Henry Davida Thoreau (*Walden. Sztuka chodzenia*). Epistemologiczne poszukiwania Zbigniewa Herberta biegły odmienną drogą niż dociekania Thoreau, który, poszukując wartości przeciwstawianych kulturze i wychowaniu – wolności i dzikości, wyzwalanych w kontakcie z przyrodą, uchodził w leśną głąsę z cywilizacji, wraz z jej domeną, jaką jest miasto. Por. H. D. Thoreau, *Sztuka chodzenia, czyli o wolności i dzikości*, przeł. P. Madej, Kraków 2001, s. 5; s. 31–32.

¹⁵ Z. Herbert, *Holy Iona, czyli Kartka z podróży*, *Zeszyty Literackie* 2002, nr 77, s. 52.

¹⁶ M. Scheler, op. cit., s. 132.

¹⁷ Z. Herbert, *Lascaux*, [w:] idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 21. Należy sądzić, że eseista podzielał pogląd Romana Ingardena, iż powstanie kultury łączyło się ze świadomością śmierci.

¹⁸ Idem, *Siena*, s. 73. Adam Zagajewski (op. cit., s. 110.) wskazuje na kategorię empatii w poezji Zbigniewa Herberta, łącząc ją z zagadnieniem uwagi i cierpienia.

o bliskich, lęku przed śmiercią przełamana zostaje dzięki zabiegowi personifikacji budowli, która zdaje się współuczestniczyć w człowieczym losie. Piękno nie zasłania innych, a raczej wyostrza uwagę na cudze istnienie; kontemplacja sztuki nie stanowi dla podróżnika formy ucieczki od ludzi.

Materialny konkret (obraz butelek) staje się też katalizatorem, który objawia stosunek do bliźnich. Relacje z osobami napotykanymi w podróżach łączą się z trybem przemierzania przestrzeni miejskiej, wypełnionej rzeczami, budynkami – wytworami człowieka. „Flanowanie”¹⁹ (czynności wykonywane w trakcie zwiedzania nowych miejsc) pozwala na kontakt z mieszkańcami właśnie za pośrednictwem przedmiotów, a jego sens polega na dyskretnym, życzliwym współbyciu popartym uwagą, próbą zrozumienia. Wyraża się to przez nawiązywanie rozmowy w celu sprawdzenia, „czy życzliwość ludzka nie wyschła, [...] przyglądanie się ludziom ironicznie, ale z miłością”²⁰. Dyskusje o ideach nie są potrzebne, wystarczy gawędzenie o codziennych realiach, przyziemnych materialnych troskach, a konkret przedmiotów raczej zbliża niż separuje od innych. W jednym z najbardziej osobistych esejów odczucie empatii zaznacza się przez przyjęcie, zaskakującej w relacji z samotnie odbywanej podróży, perspektywy zbiorowej – my, dzięki której w doznaniu chwilowego zawieszenia konieczności przemijania łączą się osobne, nieznanne istnienia ludzkie, uchwycone w sensualistycznym doświadczeniu: „Umilkną głosy. Powietrze zamieni się w szkło. Zostaniemy tak wszyscy utrwaleni: ja podnoszący szklanekę wina do ust, dziewczyna w oknie poprawiająca włosy, staruszek sprzedający pod latarnią pocztówki, a także plac z ratuszem i Siena”²¹. Relacja wobec drugiego nie opiera się więc na czułości, banalnym i płytkim wzruszeniu, wyrasta natomiast ze świadomości wspólnoty losu, która sięga pokoleń dawno minionych.

Pojmowanie statusu ludzkich tworów wiąże się w refleksji Herberta z *conditio humana*; kulturę rozpatruje on w kontekście cierpienia i trwogi związanej ze śmiercią, a lęk przed przemijaniem, w aspekcie osobistym i wymierania całych cywilizacji, stanowi *constans* jego eseistyki²². Szkic

¹⁹ Idem, *Wspomnienia z Valois*, [w:] idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 194. Francuskie źródło terminu (fr. *flâner* – waleśać się) wskazuje raczej na wpływ metody Montaigne’a, który był dla eseisty wzorem podróżnika, niż na baudelaire’owską figurę. Autor *Prób* pouczał, że istotnym elementem wojaży są posiłki, sprzyjające kontaktom z mieszkańcami. Jego zainteresowania (gastronomia, kurioza) podobne były też do odzwierciedlających się w sowizdrzańskich relacjach z miast. Por. Z. Herbert, *Pana Montaigne’a podróż do Italii*. Zeszyty Literackie 2001, nr 73, s. 6 i 8–9; J. Kotarska, *Miasto w oczach sowizdrzałów*, Gdańskie Zeszyty Humanistyczne 1992, nr 32, s. 240.

²⁰ Z. Herbert, *Wspomnienia z Valois*, s. 195. Por. idem, *Arles*, [w:] idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 38.

²¹ Idem, *Siena*, s. 69.

²² Por. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 29.

Akropol, emocjonalne świadectwo peregrynacji do miasta w celu dogłębnego poznania dzieł sztuki i osiągnięcia indywidualnego do nich stosunku, potwierdza, że istotą wędrowki jest plan ontologiczny, nie estetyczny, a zjawiska kultury, wobec świadomości nieuchronności przemijania, zdolne są wywoływać nie tylko zachwyty, ale i współczucie. W innym tekście Herbert wprost łączy odbiór sztuki z czynnikiem empatycznym, wspierającym też oswojenie kondycji własnej: „starałem się odnaleźć w starych freskach – urodę młodości. Podobnie jak chorzy, oczekują one naszego współczucia i zrozumienia. Jeśli im tego poskąpimy, odejdą, pozostawiając nas w samotności”²³. Przypomnijmy, że podróżnik trafił do muzeum, usiłując umknąć przed doznaniem kruchości egzystencji, nieuchronności śmierci. Rozciągnięcie czynnika empatycznego na dzieła sztuki wpływało więc na ambiwalencję traktowania ich jako znaków trwałego porządku (gdyż istniały jako swoiste przedłużenie egzystencji twórcy) i zarazem jako narażonych na zagładę. Właśnie przekonanie o wspólnocie losu prowokowało i zobowiązywało eseistę do podjęcia próby odbudowania pierwotnego wizerunku Akropolu, przywrócenia do istnienia w wyobraźni czytelniczej tych elementów, z których został on odarty przez historię. Dlatego również budowle starożytnych Greków Herbert ubierał w swych eseistycznych obrazach w kolory, gdyż biel była dla niego atrybutem śmierci²⁴.

Założona korespondencja między statusem dzieł ludzkich i egzystencjalnymi doświadczeniami człowieka ma swe konsekwencje w stylistyce esejów, którą znamionuje skłonność do przedstawień antropomorficznych, animizacji elementów miejskiej rzeczywistości. Senlis i Orvieto śpią, historia Sieny prowokuje twierdzenie, że „umierała z fantazją”²⁵. Katedra sienneńska ma w Herbertowskiej wizji twarz, uliczki zbiegają się „wokół Il Campo jak zmarszczki wokół oka”²⁶, kościół w Arles wygląda jak postać w habicie, natomiast Urbino porównane zostaje do „wielkiej damy siedzącej na czarnym tronie, okrytej zielonym płaszczem”²⁷. W sensualistycznych obrazach miast istotną rolę odgrywają ciepło i zapach, które łączą się z kontaktem z żywym organizmem. Arles, sprawiające wrażenie spętanego dzikiego zwierzęcia, prowokuje pytanie: „Jak opisać miasto, które nie jest z kamienia, ale z ciała?”²⁸, Orvieto budzi skojarzenia ze śpiącą jaszczurką, a kamienne bloki Myken – z muskulaturą. Pikturalizacja języka (metafory-

²³ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, s. 13.

²⁴ Por. S. Barańczak, op. cit., s. 84; Z. Herbert, *Akropol*, [w:] idem, *Labirynt nad morzem*, s. 104–105.

²⁵ Z. Herbert, *Siena*, s. 64.

²⁶ Ibidem. W *Il Duomo* zaś katedra pełni rolę centralnego organu – serca organizmu miejskiego.

²⁷ Z. Herbert, *Piero della Francesca*, [w:] idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 173.

²⁸ Idem, *Arles*, s. 36.

zacja) pozwala na wyobrażenie subtelnych poruszeń: „pod tynkiem unosi się i opada zwolniony oddech kamieni”²⁹, jak i wrażenia lotu zaprzeczającego statyczności budowli, a zabiegi mające na celu ożywienie przestrzeni odnoszą się także do miejsc wyludnionych i opuszczonych.

Waloryzacja elementów rzeczywistości, nakładanie się kryteriów etycznych na estetyczne wiąże się z zaznaczającym się w szkicach negatywnym odbiorem lub brakiem zainteresowania przestrzenią, w której objawia się wtórność, czy też antynomiczna wobec rozwoju cywilizacyjnego tendencja. Zaprzecza ona poszukiwanym przez Herberta śladom międzyludzkiej wspólnoty. Wizyty w Mykenach, Sparcie, Olimpii, Arles unaoczniały, że kultura, a nie ekspansywność jest motorem rozwoju miast³⁰. Nie zajmowały również eseisty nowoczesne centra i pejzaż industrialny z powodu ich banalności, brzydoty, a przede wszystkim anonimowości i dehumanizacji. To w nich silniej dokuczają podróżnikowi świadomość zmierzania ku nicości. Dlatego Herbertowskie wizerunki miast dalekie są od wizji tworzonych przez piewców technicznego postępu, a *Barbarzyńcę* kończy zdanie: „Znów jestem w ruchu. Śpieszę do śmierci. Przed oczami Paryż – hałas światła”³¹.

Wydaje się, że dominującą motywacją tak licznych wypraw Zbigniewa Herberta do rozmaitych miejscowości nie była więc potrzeba poznawcza, chęć neutralizacji pojałtańskiego porządku, lecz pragnienie swoistej konsolacji, pocieszenia w dotkliwym odczuciu przemijania, przełamania kondycji wędrowca ku nicości³². Miasta pozwalały na zawieszenie, odsunięcie tego lęku dzięki kontaktom z dziełami sztuki, wywołującymi wrażenie zawieszenia czasowości, „ontologicznej niezniszczalności”³³ i „szczęścia zagro-

²⁹ Idem, *Il Duomo*, s. 51. Zob. *Siena*, s. 74. Herbert pisze o Delos: „To umarłe miasto jest żywe. Ślady codzienności jak odcisk ręki odczytać można na ścianach świątyni i magazynów, pałaców i lupanarów” (*Próba opisanie krajobrazu greckiego*, s. 82). Nie rozwija też tezy mówiącej, że Knossos było ogromną nekropolią, natomiast szuka w sztuce minojskiej wątków hedonistycznych, potwierdzających głęboką potrzebę nieśmiertelności. Zob. *Labirynt nad morzem*, s. 37; H. G. Wunderlich, *Tajemnica Krety. Dokąd byk porwał Europę, czyli o korzeniach kultury europejskiej*, przeł. I. Kania, Kraków 2003.

³⁰ Herbert pisze o Sparcie: „Resztki żałosnych ruin [...] bez śladu wielkości i piękna” (*Próba opisanie krajobrazu greckiego*, s. 75), a o amfiteatrze w Arles: „Żadnej lekkości i wdzięku. [...] Miejsce w sam raz stosowne dla gladiatorów” (*Arles*, s. 40). Por. *Labirynt nad morzem*, s. 39; idem, *Lekcja łaciny*, [w:] idem, *Labirynt nad morzem*, s. 197.

³¹ Z. Herbert, *Wspomnienia z Valois*, s. 203. Por. *Siena*, s. 79.

³² Por. polemikę Romana Zimanda (*Ogród i barbarzyńca*, s. 56) z tezą Andrzeja Kijowskiego wyrażoną w recenzji *Pielgrzym*.

³³ Z. Herbert, *Piero della Francesca*, s. 178. Por. *Labirynt nad morzem*, s. 53; *Wspomnienia z Valois*, s. 203. Ryszard Nycz i Piotr Siemaszko wskazywali na ujawniający się w twórczości Herberta epifaniczny, gwarantujący doznanie trwania, charakter kontaktu z dziełem sztuki. Zob. R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wtórność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”. [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*.

zonych³⁴. Herbert – doświadczony mieszkaniec prowincji – poszukiwał znaków trwałości z dala od wielkich aglomeracji, co szczególnie poświadcza szkic *Siena*. Materialność, konkret splata się w nim z „dojmującym uczuciem zastygłej wieczności”³⁵, tożsamym z odroczeniem wyroków czasu: „Wszystko w porządku. Mury ratusza, ostro wrysowane w noc, trwają, i wieża jest piękna, tak jak wczoraj. [...] Nad ziemią rosną wybuchy, ale być może zrobimy jeszcze kilka obrotów dookoła słońca z ocalałą katedrą, pałacem, obrazem”³⁶. Miejscowość, która początkowo wydawała się trudna do poznania i nieprzystępna, uwodziła potem i oczarowywała. Wzbudzająca w Janie Błońskim wrażenie wzniosłości i dominacji, w Herbercie *Siena* wyzwalała empatię i czułość³⁷. Dlatego też podjęty przez niego wątek zagubienia się nie wywoływał niepokoju, lecz ukazywał możliwość przebywania pod bezpieczną osłoną miejsca dającego ukojenie. Miejska przestrzeń przyciągała wędrowca, otulała go placami i uliczkami niczym bliska osoba, zasługiwała więc na czuły liryczny ton erotyku. Stąd zastosowany przez eseistę poetycki cytat z Ungarettiego, rozwijający motyw pożegnania kochanków. Adam Zagajewski postrzega kategorię liryzmu w szkicach Herberta przez pryzmat bezdomności, jako wyraz miłości do własnego miasta – poszukiwanego przez wygnańca ze Lwowa miejsca na ziemi³⁸. Jednak *Siena* nie jest ukazywana w sposób praktyczny jako przestrzeń do życia, natomiast dzięki wspomnianym motywom związanym z ujęciem czasowości, jawi się ona raczej podobnie jak wizja z miniatury Lorenzettiego jako realna fantasmagoria. Podróż, mimo iż jest stanem przejściowym, prowadzi więc ostatecznie do szczególnego zadomowienia w pamięci o miejscu. Przestrzeń fizycznie opuszczona, dzięki zabiegom pozwalającym zbliżyć się do jej istoty, a nie tylko odnieść o niej wrażenie, przesuwa się w trwałe plan wyobraźni.

Miasto prowokujące wyznanie: „było mi tutaj dobrze. Jeśli nie bałbym się tego słowa, powiedziałbym, że byłem szczęśliwy”³⁹, zajmuje wyjątkowe

Kraków 2001, s. 253–254; P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996, s. 89.

³⁴ Z. Herbert, *Akropol*, s. 131.

³⁵ Idem, *Siena*, s. 69.

³⁶ Ibidem, s. 79. Dlatego eseista odrzucał konwencję symboliki *vanitas*, przedstawiającej średniowieczne miasto jako miejsce nieszczęść, grzechu i kary. Por. D. Künstler-Langner, *Miasto w systemie znaków Vanitas – poezja staropolska*, AUNC, Filologia Polska XXXII, Toruń 1989, s. 3–19.

³⁷ Zob. J. Błoński, *Miasta*, Teksty 1972 nr 1, s. 86.

³⁸ Zob. A. Zagajewski, op. cit., s. 108.

³⁹ Z. Herbert, *Siena*, s. 89. Potwierdza tę wyjątkową inspirację dedykacja, którą Gustaw Herling-Grudziński opatrzył jeden ze swych „medalionów”: „Zbigniewowi Herbertowi – Sieneńczykowi” (idem, *Siena i okolice*, [w:] idem, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994, s. 19).

miejsce wśród odwiedzanych miejscowości, a jego obraz wykracza poza topos wspaniałej przestrzeni miejskiej wymagającej laudacji. Konstatacja: „Życie jest piękne i ludzie są dobrzy”⁴⁰, nasuwa interpretację, która łączy się z antycznymi przedstawieniami idealnego krajobrazu. Herbertowski wizerunek Sieny kształtuje się jako współczesna modyfikacja toposu *locus amoenus* – miejsca rozkosznego, ulubionego⁴¹. Przypomnijmy, że motyw ten jako opis strefy przyjemności, a nie użyteczności, wykorzystujący odniesienia do siedmiu zmysłów i czterech żywiołów, w średniowieczu wzbogacił się o elementy architektury: zamek, w którym zamieszkuje Natura, i portyk, służył też przedstawieniom Raju⁴². Sienieński pejzaż miejski, ukazywany sensualistycznie jako ogród dzieł, z szemrzącym wielowiekowym nurtem tradycji i centrum, którym jest zacieniona katedra z „biało-czarnymi brzożami kolumn”⁴³, nawiązuje do obrazów „raju ziemskiego” w filozoficznej epice końca XII wieku. Podkreślenie wątków oddziaływania zmysłowego rozmaitych bodźców (kolorów, faktur, zapachów, smaków, dźwięków) uwalnia relację Herberta z pułapki utopijnej wizji⁴⁴. Siena – enklawa piękna, która podobnie jak opisywana przez Teokryta „dolina rzeki Tempe”⁴⁵, posiada znamiona harmonijnej przestrzeni, zagubionej w otaczającym ją chaosie – jest realna i dotykalna, a współczesna podróżnikowi rzeczywistość historyczna jawi się jako amorficzny bezład. Miasto osłania przed nim, daje schronienie i pociesza, potwierdzając tożsamość wędrowca w kulturze, pobudzając go do empatii i uwagi.

⁴⁰ Z. Herbert, *Siena*, s. 89.

⁴¹ Źródła tego toposu – ideału krajobrazu poezji pasterskiej, który podlegał później zretoryzowanemu opisowi – sięgają dzieł Homera, Teokryta i Wergiliusza. Od czasów Cesarstwa aż po wiek XVI przedstawiał on: „piękne i ocienione miejsce naturalnie położone. Na jego całość składało się przynajmniej jedno drzewo (albo kilka drzew), łączka oraz źródło lub strumień. Można było dodać do tego śpiew ptaków i kwiaty. Najbardziej wyszukane przykłady zawierają także wietrzyk” (E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 202).

⁴² Zob. ibidem, s. 204–206.

⁴³ Z. Herbert, *Siena*, s. 75.

⁴⁴ Por. S. Barańczak, op. cit., s. 21, 24, 217; K. Dybczak, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 157–158; P. Siemaszko, op. cit., s. 135.

⁴⁵ Zob. E. R. Curtius, op. cit., s. 205. Por. *Siena*, s. 69, 79, 89.