

Michał Kopczyk  
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

## Zbigniewa Herberta miasta prowincjonalne (w kręgu esejów autora)

co noc  
staję bosy  
przed zatrzaśniętą bramą  
mojego miasta  
(Zbigniew Herbert, *Moje miasto*)

Eseje Herberta – na co zwrócili uwagę już ich pierwsi komentatorzy – zrastają się ściśle z owym szczególnym sposobem istnienia, jakim jest podróż. Jedną z konsekwencji tego stanu rzeczy jest fakt, iż warstwa refleksyjna splata się tu ściśle z kontekstem sytuacyjnym, z niego wynika<sup>1</sup>. Najwyraźniej bodaj pokazuje to debiutancki tom, który pod wieloma względami wydaje się grą z konwencją przewodnika<sup>2</sup>. Trudno wprowadzić powiedzieć to samo o następnym tomie (następnym pod względem ukazania się, nie zaś powstania składających się na niego utworów), *Marowej naturze z wędzidłem*, jednak *Labirynt nad morzem*, opublikowany już

<sup>1</sup> Ten aspekt omawianych esejów stał się tematem licznych opracowań. Najważniejszym z nich jest studium Doroty Kozickiej „...a nade wszystko żebym był pokorny...” Zbigniew Herbert w ogrodzie Europy, „Ruch Literacki” 2003, z. 1; przedr. [w:] też, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003. Ponadto zob. J. Drzewucki, *Sztuka podróżowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10; J. M. Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.

<sup>2</sup> Programowa niechęć bohatera do turystycznych centrów i ustalonych „kanonicznych” odczytań każe nam zobaczyć w nim raczej „antybedekera”. Mianem tym określiła *Barbarzyńcę w ogrodzie* Dorota Kozicka. Por. „...a nade wszystko żebym był pokorny...”. *Zbigniew Herbert w ogrodzie Europy...*, s. 130.

po śmierci autora (choć przez niego wiele lat wcześniej przygotowany), można uznać za kontynuację debiutu, z tą różnicą, że trasa wędrówek prowadzi tym razem głównie przez Grecję. Osobno traktować wypada synkretyczny zbiór *Mistrz z Delft*, powstały już bez udziału autora.

Co robi młody polski inteligent o intelektualnych ambicjach, któremu szczęśliwe zrządzenie losu, dajmy na to pod koniec lat pięćdziesiątych, stworzyło możliwość wyjazdu do Europy Zachodniej? W dziewięciu wypadkach na dziesięć wpada w nerwowy pośpiech, zastanawiając się, jak w ograniczonym czasie, jaki jest mu dany, „zaliczyć” najwięcej atrakcji, nasycić wyposzczone zmysły taką ilością doznań, by móc powracać do nich pamięcią jeszcze długo potem. Słowem, zachowuje się jak każdy, komu dane jest uczestniczyć w czymś z zasady ulotnym i nieoczekiwanym i co być może nie powtórzy się nigdy więcej. Powyższą charakterystykę można odnieść również do Herberta. Z jednym wszakże, dość istotnym zastrzeżeniem: gdy ten mianowicie po raz pierwszy przekroczy „zasieki z drutów kolczastych”, od początku towarzyszyć mu będzie silne przekonanie, iż jego zadaniem jest zdać relację z podróży, własne przeżycia przełożyć na język pojęć intersubiektywnych, stwarzając innym możliwość uczestniczenia w tym, co było jego udziałem<sup>3</sup>. Wie jednocześnie, że sukces tego przedsięwzięcia zależy w dużej mierze od tego, czy uda mu się opisać swe doświadczenie tak, by wydobyć jego niepowtarzalność, a tym samym przekonać czytelnika, iż jego własne odczytanie tego, co zostawili nam poprzednicy, jest jego odczytaniem – wolnym od stereotypów i prawd przyjętych „na wiarę”. Mówiąc obrazowo – wie, że aby powiedzieć coś ważnego i by to, co powie, stało się ważne dla czytelnika, musi zboczyć z wytyczonych szlaków i znaleźć swój osobny szlak. Owo szukanie dróg swoich, innych niż te najczęściej uczęszczane, rozumieć można oczywiście zarówno metaforycznie, jak i dosłownie. W pierwszym przypadku wyraża się to w zainteresowaniu, jakim obdarza narrator zjawiska w szerokim sensie marginalne, poboczne, a zatem alternatywne wobec tego, co oficjalne i „kanoniczne”. Fakt ten interpretowano na ogół jako wyraz „pogranicznej” świadomości bohatera, który jako Polak i Środkowoeuropejczyk, a więc przedstawiciel

<sup>3</sup> Na pytanie o zasadniczy cel, jaki przyświeca Herbertowemu podróżnikowi, krytycy odpowiadali zaskakująco zgodnie: Młody „barbarzyńca” – bohater zarówno pierwszego tomu, jak i wszystkich pozostałych – wyrusza na szlak europejskich wędrówek, by odnaleźć zerwane bądź nadwątlone więzi z tradycją zachodnią, potwierdzić swą przynależność do niej, by wreszcie spełnić swe zobowiązanie wobec „tych, którym się nie udało”, dostąpić łaski podróży, już to ze względu na wyroki historii, która akurat wyznaczyła im rolę bohaterskich ofiar za ojczyznę, już to z banalnego powodu, jakim jest niedostępność paszportu.

tej części Europy, która musiała zwykle swą europejskość udowadniać, odruchowo utożsamia się ze słabszymi i „gorszymi”<sup>4</sup>.

Nie bez znaczenia była tu z pewnością także lwowska tożsamość Herberta, który (na co jednoznacznie wskazują liczne literackie świadectwa) do końca życia czuł się wygnańcem. To w owym mieście wielokulturowym i – z kulturowego punktu widzenia – pogranicznym i „zmieszanym” tworzyły się jego „matryce szczęścia” (określenie Jerzego Szymika), czyniąc ze Lwowa punkt odniesienia marzeń o mieście idealnym:

...miasto mojego dzieciństwa leżało – napisze dla Hessischer Rundfunk we Frankfurcie – na wielkim skrzyżowaniu dróg z zachodu na wschód i z południa na północ. Średniowieczne mury obronne, gotycka Katedra, piękne renesansowe kamienice na rynku, barokowe kościoły tworzyły zaskakująco harmonijną całość, która uderzała każdego przybysza. A przybyszów było wielu i często zostawali tutaj na zawsze. Tak w ciągu długich wieków powstała mozaika wielu kultur i narodów.

Kiedy wiele lat później podróżowałem po Europie Zachodniej, poszukiwałem instynktownie takich miast i krajów, w których można było śledzić obecność wielu sprzecznych – zdawałoby się – z sobą warstw kulturowych (*Wizja Europy*, MD 127–128)<sup>5</sup>.

Traktowanie gorących uczuć, jakie żywił Herbert wobec miasta swego dzieciństwa i wczesnej młodości, jako ważnego kontekstu pozwalającego lepiej zrozumieć wiele jego decyzji i deklaracji, jest na pewno uzasadnione i zrozumiałe, pod warunkiem jednak, że uczucia te nie stają się jedyną formułą interpretacyjną. Nie ma bowiem wątpliwości, że wyjaśnianie postawy pisarza tylko jego kompleksem Środkowoeuropejczyka i *exula* pomija wiele spraw istotnych, choćby znaczenie etycznych mo-

<sup>4</sup> Znaczenie, jakie dla wizji Herberta ma jego narodowa i środkowoeuropejska tożsamość, dostrzeżono już dawno. Por. A. Kijowski, *Pielgrzym*, „Twórczość” 1963, nr 5; przedr. [w:] tenże, *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964; A. Kaliszewski, *Podróż Pana Cogito*. (*O eseistyce Zbigniewa Herberta*), „Pismo Literacko-Artystyczne” 1987, nr 4; przedr. [w:] tenże, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990, wyd. II rozszerzone). M. Kopczyk, *Kanon i okolice. O postawie apokryficznej w kontekście eseistyki Zbigniewa Herberta*, [w:] *Žánr – ponorná řeka. Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. IV / *Gatunek – rzeka podziemna. Metamorfozy gatunków w kontekście środkowoeuropejskim*, t. IV, red. L. Pavera [i in.], Praha 2009. Ostatnio temat ten został wszechstronnie naświetlony w opracowaniu *Herbert Środkowoeuropejczyk*, red. K. Krasuski, Katowice 2011.

<sup>5</sup> Cytaty z książek Zbigniewa Herberta oznaczać będę skrótami: B – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004; L – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000; M – *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993; MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, H. Citko, Warszawa 2008. Liczba w nawiasie oznacza stronę. Cytaty zaczerpnięte z innych źródeł lokalizować będę w przypisach dolnych.

tywacji jego działań. Stała obecność Lwowa w świadomości pisarza ma jednak i tę konsekwencję, iż wyznacza perspektywę, z jakiej ten spogląda na inne miasta, powodując, iż każde z nich staje się prowincjonalne, bardziej lub mniej oddalone od owego miejsca, które raczej idealizująca pamięć niż geografia usytuowała w magicznym środku: „na wielkim skrzyżowaniu dróg z zachodu na wschód i z południa na północ” (MD 127), a także (napisze Herbert w szkicu *Holy Iona, czyli Kartka z podróży*) „w środkowej Europie, w połowie drogi między Morzem Bałtyckim a Czarnym” (MD 19).

W moich rozważaniach skupię się przede wszystkim na dosłownym znaczeniu wspomnianej „prowincjonalności” Herbertowego bohatera; przyjrzę się trasom jego wędrówek, a szczególnie tym jej punktom, które wyznaczają miasta nie będące metropoliami. Nawet pobieżna lektura esejów pozwala bowiem dostrzec zastanawiającą predykcję podróżnika do prowincji i jej niepozornych najczęściej ośrodków, idącą w parze z wyraźnym unikaniem tego wszystkiego, co – jak sam to żartobliwie określa – w przewodnikach „oznaczone jest trzema gwiazdkami”. Pod tym względem okazuje się bohater esejów konsekwentny i chyba właśnie ta konsekwencja różni go od podmiotu wierszy, którego stosunek do miast zmieniał się z upływem czasu<sup>6</sup>.

O motywie miasta (przede wszystkim w poezji Herberta) pisało wielu autorów, najczęściej przy okazji omawiania pokrewnych zagadnień<sup>7</sup>. Jedyną jak dotąd publikacją książkową w całości poświęconą interesującemu mnie problemowi, jest praca Anny Mazurkiewicz-Szczyrek „*W asyście jakich dzwonów*”. *Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*. Mimo iż autorka większość miejsca poświęca analizie poezji autora *Sieny*, szereg jej – interesujących i w wielu wypadkach odkrywczych – wniosków odnosi się także do esejów i to one będą dla moich rozważań punktem wyjścia. Nie ma bowiem wątpliwości, iż mamy do czynienia z tematem ważnym, stanowiącym istotną część filozofii kultury Herberta i z tego choćby powodu domagającym się dalszych studiów. W znaczenie tego motywu w dziełach pisarza nie wątpiła także wspomniana badaczka: „Miasto stanowi zasadnicze jądro tematyczne twórczości

<sup>6</sup> Z taką diagnozą wystąpił Roman Bobryk; por. tenże, *Miasta Zbigniewa Herberta*, [w:] *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel, Opole 2005, s. 105.

<sup>7</sup> Byli to m.in.: A. Legeżyńska, *Dom na ziemi niczyjej*, [w:] też, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996; M. Wójciak, *Weduty Zbigniewa Herberta*, *Polonistyka* 2001, nr 9; A. van Nieukerken, *Motywy „Miasta” i jego obrońców oraz motyw podróży w kilku utworach Herberta, Audena i Kawafisa*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998; E. Wiegandt, *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

Herberta, ośrodek, wokół którego narastają trzy sensory: poznawczy, artystyczny i estetyczny. Samo słowo pojawia się w poezji i eseistyce Herberta nie tylko wielokrotnie, ale znacząco, zawsze obciążone jest symbolicznym, uniwersalizującym przestrzeń sensem<sup>8</sup>. Autorka nie miała także wątpliwości co do krytycznego potencjału kreowanych przez Herberta wizji miast. Obiektem tej krytyki była oczywiście współczesna pisarzo-wi rzeczywistość:

Kreacja miasta wyzwoliła filozoficzne rozważania nad kondycją współczesnego człowieka oraz posłużyła interpretacji historii. Poezja i eseistyka zobrazowały, iż człowiek w ujęciu autora *Rovigo* rozpięty jest pomiędzy naturą, do której zbliża go cielesność, uczestnictwem w dziejach i kulturą – pamięcią. Niezaangażowana w ludzkie katastrofy ahistoryczna przyroda istnieje w dziełach Herberta poza czasem człowieka, więc zwyczajnym dla niego środowiskiem uczynił pisarz miasto<sup>9</sup>.

Ilustracją tych słów, a zarazem początkiem naszych rozważań, może być krótki fragment eseju *Wspomnienia z Valois*. Odnajdujemy w nim wiele cech, które uznać trzeba za charakterystyczne dla sposobu ukazowania przez eseistę interesujących nas miejsc.

Senlis jest miastem, przez które przeszła historia. Mieszkała w jego murach parę wieków, potem odeszła. Została arena zarośnięta trawą, rozerwany pierścień rzymsko galijskich murów, które szturmują dzikie wino, resztki królewskiego pałacu, opactwo Świętego Wiktora przeobrażone w rozkrzyczany internat, i Katedra, jedna z najstarszych z wielkiego klucza katedr gotyckich Île-de-France (B 204–205).

„Galijskie mury” szturmowane przez „dzikie wino” – oto metafora świata będącego areną wojny pomiędzy chaosem świata i niszczącą siłą historii, a ludzkim pragnieniem, by to, co nieokiełznane i niezrozumiałe, uporządkować i usensowić. Ta wojna toczy się także tu, w miastach francuskiej, greckiej, włoskiej czy holenderskiej prowincji, Herbertowy podróżnik wie zatem, iż ich urzekający spokój jest złudny i że na przykład wspomniane Senlis „nie jest miastem smutnym jak korona wyjęta z grobu” (B 205), a zatem odpowiedniejsze będzie tu porównanie go do „srebrnej monety z wizerunkiem groźnego niegdyś cesarza, którą teraz można obracać w palcach bezpiecznie jak orzech” (tamże). Nic nie mija

---

<sup>8</sup> A. Mazurkiewicz-Szczyrek, „W asyście jakich dzwonów”. *Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008, s. 159.

<sup>9</sup> Tamże, s. 160.

bezpowrotnie, historia lubi się powtarzać, a starożytny tyran może powrócić – z inną twarzą.

Jaką bronią dysponuje człowiek przeciw tej sile zniszczenia? Odpowiedź Herberta jest tu jasna i zdecydowana, i taką odnajdziemy już w debiutanckim zbiorze esejów. Jest nią mianowicie podtrzymywanie od wieków trwającego rytuału budowania domu – kawałka ludzkiego świata w morzu tego, co obce i groźne. Ową czynność mamy prawo rozumieć szeroko, a więc nie tylko jako wznoszenie murów, lecz jako złożony proces porządkowania świata i w ten sposób czynienia go bardziej ludzkim. Tę rolę przez wieki pełniła przede wszystkim sztuka – powtarzając widziany świat na płótnie, na tynku ścian, w kamieniu, marmurze czy drzewie. Eseje Herberta można bowiem czytać jako opowieść o tym, jak sztuka towarzyszyła człowiekowi, pomagając mu, wykluczonemu z porządku naturalnego wraz z pojawieniem się świadomości, odbudować poczucie przynależności do czegoś, co go przerasta. Wspomniane „powtarzanie” jest przy tym czynnością na swój sposób magiczną, jej rezultatem nie jest bowiem wiedza, przynajmniej jeśli tę utożsamimy wyłącznie z wymiarem racjonalnym. Artysta nie przeciwstawia światu swej wizji, ale też nie powtarza go mechanicznie; za każdym razem tworzy swój, nie-powtarzalny obraz, nie zapominając przy tym o artystach, którzy go poprzedzili. Tylko sztuka, która nie odcina się od rzeczywistości, lecz próbuje ją przedstawiać na ludzki sposób, spełnia swe powołanie. Taką wizję sztuki włożył pisarz w usta Vermeera, któremu oddał głos w jednym z utworów z cyklu *Apokryfy holenderskie*: „Jeśli dobrze rozumiem moje zadanie, polega ono na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, dlatego ja i moi cechowi bracia powtarzamy nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi – cały ten kramarski kosmos, bo w nim tylko czujemy się bezpieczni i szczęśliwi” (M 168).

Dla niniejszych rozważań deklaracja ta wydaje się ważna, pozwala bowiem zrozumieć zainteresowanie eseisty zależnością, jaka łączy sztukę z naturą, a także dziełami „nieczystymi”, łączącymi w sobie różne porządki, style i tradycje, przykładami wymuszonej przez okoliczności koegzystencji przeszłości z teraźniejszością i wreszcie jego przywiązanie do arystotelesowskiej wizji *mimesis*. Dodatkowego znaczenia przywołanym słowom przydaje wreszcie i to, że wypowiada je artysta reprezentujący kulturę, w której wspomniane zasady traktowano całkiem dosłownie. Sztuka holenderska złotego wieku nie zajmowała się kreowaniem wymyślonych krain, lecz przedstawianiem tego, co składało się na potocznie rozumianą rzeczywistość: „Wydaje się, że artyści starali

się powiększyć widzialny świat swojej małej ojczyzny, pomnożyć rzeczywistość przez tysiące, dziesiątki tysięcy płócien, na których utrwalano wybrzeża morskie, rozlewiska, wydmy, kanały, rozległe horyzonty i widoki miast" (M 27). Dla narratora owo spostrzeżenie okazało się mieć także skutki praktyczne, powodowało mianowicie (w stopniu jeszcze większym niż działa się to gdzie indziej), iż poznawanie malarzy holenderskich stawało się poznawaniem ich ojczyzny i odwrotnie.

Ten „program”, jaki w swym apokryficznym liście przedstawił Veemeer, dotyczył także architektury; co więcej – architektura, będąca przecież dziedziną twórczości stosowanej, z samej swej istoty wydawała się spełniać tak bliski Herbertowi ideał symbiozy sztuki i życia. Można powiedzieć, że dla pisarza to miasto, nie natura, jest „naturalnym” środowiskiem człowieka<sup>10</sup>. Wśród wielu stylów zaś, o których pisał, zdecydowane pierwszeństwo przyznał gotykowi. Jego przewaga nad innymi stylami bierze się z tego, że „odwołuje się [...] nie tylko do oczu, ale także do mięśni”, „[...] jak żaden inny styl epok późniejszych, ani renesans, ani oczywiście klasycyzm, nie wytrzymałby tej symbiozy architektury z wegetacją” (B 208-209)<sup>11</sup>. Przykładem realizacji tego ideału stanie się między innymi ulokowane niedaleko Paryża Senlis, które zachwyci podróżnika budowlą łączącą (niczym „warstwy geologiczne”, B 210) rzymskie kolumny, mury z epoki Merowingów, romańskie i gotyckie łuki. Tę „naturalność” zobaczy też w znajdującej się w mieście gotyckiej katedrze, związanej organicznie z otaczającą ją przyrodą:

Osiem wieków przemieniło tę budowlę w twór bliski przyrodzie. Czapy mchu, trawa między kamieniami i jaskrawożółte kwiaty tryskające z załomów. Katedra stoi jak góra i żaden inny styl epok późniejszych, ani renesans, ani oczywiście klasycyzm, nie wytrzymałby tej symbiozy architektury z wegetacją. Gotyk jest naturalny (B 209).

Gotyk jest „naturalny”, ponieważ naśladuje naturę w stopniu doskonalszym niż inne style, czego podróżnik nie omieszka zresztą potwierdzić nie tylko wzrokiem, ale i mięśniami, decydując się na wypra-

<sup>10</sup> Taki wniosek sformułowała Anna Mazurkiewicz-Szczyszczek, „*W asyście jakich dzwonoń*”...

<sup>11</sup> We francuskim Arles zapisze: „Nic (...) bardziej nie świadczy o trwałości dzieł ludzkich i dialogu cywilizacji niż spotkany nagle i nieopisany w przewodnikach renesansowy dom zbudowany na rzymskich fundamentach, z romańską rzeźbą nad portalem” (B 42). Ciekawym uzupełnieniem tego spostrzeżenia jest inne: „Można tutaj obserwować – a tego nie dają muzea znakomości – ową przeciętną sztuki, produkcję rzemieślniczo-artystyczną, bez geniuszu wprawdzie, ale solidną, która po wiekach odrodzi się w rzeźbie romańskiej” (B 40).

wę na wieżę do złudzenia przypominającą wspinaczkę górską: „Katedra gotycka – zauważy z nieukrywaniem zachwytem – odwołuje się nie tylko do oczu, ale także do mięśni. Zawroty głowy mieszają się z uczuciami estetycznymi” (B 208). Wiedza o tym, iż na przykład dla budowniczych doryckich świątyń kamień „posiadał znaczenie symboliczne, był obiektem weneracji, a także przedmiotem wróżebnym. Między nim a człowiekiem istniał ścisły związek. Zgodnie z prometejską legendą, kamienie łączył z ludźmi węzeł pokrewieństwa. Zachowały nawet zapach ludzkiego ciała” (B 30) każe mu materiał ten traktować szczególnie, przyjąc, że jego poznawanie nie może ograniczać się do samego oglądu, musi uwzględniać takie parametry jak temperatura, faktura, a nawet smak. Na liście czynności, jakim oddaje się (mało)miejski *flâneur* Herberta w Senlis, znajdzie się więc także „przytykanie twarzy do murów w celu łowienia zapachów” (B 211) i dopiero, gdy to zadanie zostanie wykonane, można zacząć delektować się również innymi zmysłowymi przyjemnościami, jakie oferuje miasto: miejscowymi potrawami, winem, charakterystycznymi zapachami. Katedra w Orvieto widziana znad talerza *spaghetti* czy Akropol w „zapachu czosnku” pozwalają na chwilę wskrzesić ducha przeszłości i zobaczyć odwiedzone miejsce tak, jak widział je ten, dla kogo to miejsce było domem, to znaczy nie jako przestrzeń wyabstrahowaną z rzeczywistości, martwą i wydaną na łaskę turystów, ale taką, gdzie toczy się prawdziwe życie<sup>12</sup>.

Świadomość zmian, jakich nowoczesność dokonała w naszym postrzeganiu przestrzeni i jego cielesnej percepcji, stanie się dla Herberta impulsem do uważnego przyjrzenia się tym aspektom istnienia miast, które oparły się owemu procesowi. Obiektem jego zainteresowania staną się: festyny, sienneńskie Palio, rytuał wieczornych spotkań w *trattoriach* – a więc przykłady zachowań wspólnotowych. Nawet opisując proces powstawania średniowiecznych katedr eseista podkreśli społeczny i integracyjny wymiar tego procesu. Spośród malarzy holenderskich XVII wieku doceni też stosunkowo mało znanego Avekampa, zachwycony jego dynamiczną wizją zabawy – rytuału zjednoczenia miejskiej

<sup>12</sup> To zainteresowanie cielesną stroną poznania miasta dzieli z Herbertem współczesny badacz Richard Sennett, podkreślający znaczenie, jakie dla naszych starożytnych lub średniowiecznych przodków miał dotykalny wymiar istnienia. Doznania zmysłowe związane z obecnością w najbliższej przestrzeni innych ludzi stanowiły – przekonuje Sennett – ważną część poczucia bezpieczeństwa i zadowolenia, były więc nierozdzielne z istnieniem fenomenu miasta. Ten stan zmieniła dopiero łatwość przemieszczania się; rozproszyła ona nasze siedziby, sprzyjając „osłabieniu poczucia namacalnej rzeczywistości” oraz „uspokojeniu się ciała”. R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 13.



gromady, który porówna z weneckim karnawalem. Funkcję integracyjną dostrzeże też w podpatrzonym w Sienie zwyczaju *passeggiatty*, który skojarzy mu się z „próbą statystów w monsturalnej operze” (B 91)<sup>13</sup>.

Opisom podobnych zachowań towarzyszy świadomość teatralnego z natury charakteru społecznych relacji. Charakterystyczny z tego punktu widzenia jest opis jednego ze sieneńskich lokali: „Mała trattoria wypełnia się tłumem stałych gości. Wchodzą, biorą swoją serwetkę z półki pod zegarem i siadają na swoim miejscu, wśród swoich towarzyszy. Ze znanstwem i apetytem, który jakby wzbierał z pokolenia na pokolenie, jedzą *spaghetti*, piją winą, gawędzą, grają w karty i kości (B 93, podkr. Z.H.). Rytuał zapośrednicza międzyludzkie stosunki, a zarazem strzeże ich trwałości. Być wobec innych jest dla Herberta niemal równoznaczne z byciem „w formie”, wyrażaniem samego siebie poprzez formę, dopiero poprzez nią możliwy jest kontakt rzeczywisty, „ważący” więcej niż przypadkowe spotkanie. Tę zasadę odnieść można także do wspólnot, o jakich mówi eseista. Rozwój cywilizacji pozbawił związku bezpośrednie ich naczelnego niegdyś znaczenia. Dla miasta typowa jest zależność drugiego stopnia, która nie traci jednak cech pozwalających określić ją mianem związku – przynajmniej, gdy pojęcie to rozumiemy tak jak Ferdinand Tönnies, a więc jako stan ujawniający się w „odwzajemnionych

<sup>13</sup> Rację miała Joanna Bielska-Krawczyk, która zestawiała omawiany esej z utworem *Siena i okolice* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: „opis miasta zaprezentowany przez Grudzińskiego jest znacznie bardziej »muzealny« niż stworzony przez Herberta, znacznie bardziej wysublimowany”. Wątpliwości budzą niektóre inne konkluzje badaczki. Sądzę, iż stwierdzenie odnoszące się do wizji Herlinga-Grudzińskiego: „miasto zaś traktowane tu jest niejako jak dzieło sztuki – »zbiorowe dzieło« sztuki, funkcjonujące na podobnej zasadzie, na jakiej funkcjonuje parmeńska katedra, łącząca w sobie dzieła różnych rąk i różnych czasów, tworzące jednak organiczną całość” – można w równym stopniu odnieść do widzenia miasta przez Herberta. Wydaje się także, iż niektóre wnioski autorki na temat sposobu przedstawiania w eseuju dzieł sztuki wynikają z niedocenienia roli, jaką odgrywa szerszy kontekst, tj. filozofia sztuki reprezentowana przez eseistę. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 317, podkr. J. B.-K.

Interesującym kontekstem dla obu wspomnianych esejów mógłby być niewątpliwie wiersz *Siena* Czesława Miłosza. Na przykład fragment *Sieny i okolic*: „Wszystko się tu starzeje, nic nie umiera” można odczytać jako aluzję do słów „wszystko tutaj trwa, choć nic nie mija”. Z kolei Herbert, który w czasie, gdy odbywał swą włoską podróż, doskonale znał wczesną twórczość Miłosza, w jednym z listów do przyszłego Noblisty napisał: „Jest tu nieprzytomnie pięknie i chodzę cały spuchnięty ze szczęścia. Mieszkam w Spoleto małym umbryjskim miasteczku gdzie odbywa się festiwal. Wino płynie szeroko pomieszane z muzyką i niebieskim winnic dymem”. Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, oprac. M. Tabor, B. Toruńczyk, Warszawa 2006, s. 15 (list z 1959 roku, niedatowany). Wzmianka o „niebieskim winnic dymie” jest niewątpliwie odniesieniem do określenia „Niebieski winnic dym” ze *Sieny* Miłosza.

aktach popierania, ułatwiania, wspomagania, traktowanych jako przejawy woli i jej sił<sup>14</sup>. Jeśli pamiętamy przy tym o znaczeniu, jakie przykłada Herbert do międzyludzkich zależności, charakteryzujących miejskie życie, uznać trzeba, iż związek ten nazwać można mianem wspólnoty (*Gemeinschaft*), spełnia on bowiem wyznaczone przez Tönniesa kryterium, jakim jest istnienie „realnego i organicznego życia”<sup>15</sup>. Ta wspólnota może się realizować w takich organizacjach współżycia jak dom, wieś lub miasto, przy czym w przypadku tego ostatniego wspólnotowy potencjał wyznaczany jest przede wszystkim przez wielkość. Wspólnotą nie stanie się na przykład nigdy wielka metropolia, bo relacja wymiany, będąca najsilniejszym czynnikiem spajającym jej społeczność, jest zbyt słaba, by kształtować głębsze poczucie związku. Jednak nawet miasto stosunkowo małe, nie będące metropolią ani stolicą, różni się zasadniczo od tradycyjnej wsi – dla niej bowiem typowe są więzi bezpośrednie, silna homogenizacja, a także izolacja od świata zewnętrznego<sup>16</sup>. Wydaje się jednak, że najważniejszą różnicę tworzy inny w każdym przypadku model tożsamości. W tradycyjnej wspólnotce wiejskiej jest to tożsamość zbiorowa, charakteryzująca się słabym poczuciem jednostkowości i indywidualizmu. Z kolei w mieście – w dużej mierze za sprawą specjalizacji zawodowej – ukształtował się rodzaj tożsamości bardziej indywidualistycznej, świadomej swojej odrębności, zarazem jednak – w przypadku małych miast – nie indywidualistycznej do tego stopnia, by ową jednostkę alienować z otoczenia. Małe miasto zatem, łącząc zalety wsi i miasta, będąc zarazem wolne od wad obu modeli, wciela pewien ideał: społeczny i etyczny. Jego wcieleniem był człowiek znaczną część swego życia spędzający w grupie, który swe poczucie jednostkowej wartości czerpał nie z przekonania o własnej wyjątkowości, lecz z faktu współtworzenia rytuału, jeśli nawet jego głębokiego sensu na ogół nie rozumiał. Na ile ideał taki był realny i wiarygodny? – nie sposób jednoznacznie orzec, o czym najlepiej świadczy bogata tradycja krytyczna narosła wokół prac samego Tönniesa, jak też innych autorów, których zainteresowania mieszczą się w szeroko rozumianej antropologii miasta oraz refleksji wspólnotowej<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp J. Szacki, Warszawa 1988, s. 21.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 46.

<sup>17</sup> Wojciech J. Burszta w tym kontekście wymienia także Georga Simmela, Emila Durkheima, Williama Sumnera oraz Roberta Redfirda, zwracając przy tym uwagę na liczne zbieżności w ich diagnozach. Jednym z tych podobieństw jest zdecydowane przeciwstawienie pozytywnie wartościowanej przeszłości – teraźniejszości, którą postrzega się jako

Jeśli jednak ów ideał czasem przybierał realną postać, było to możliwe także dzięki specyficznemu porządkowi przestrzeni miejskiej. Przy czym naczelną rolę ma tu obecność centrum. Jak podkreśla bowiem Tadeusz Sławek,

„Centrum” orientuje miasto [...]; idąc do „centrum” odnawiam i potwierdzam swój porządek świata, opowiadam się za prawem i stabilnością współrzędnych topograficznych. Dopóki wiem, gdzie jest centrum, nie mogę się zgubić, bowiem nawet jeżeli chwilowo zapędziłem się w bezładny rejon podrzędnych uliczek przedmieść, w których czuję się nieswojo, zawsze mogę odnaleźć „centrum”, w którym panuje porządek prawa i światła potwierdzony obecnością lamp i policyjnych patroli<sup>18</sup>.

Powstawanie „miasta w postaci idealnej” polega na „miarowym i proporcjonalnym narastaniu tworzących go ścian wokół określonego środka”, co z kolei „zakładać musi refleksję o pewnej centralizacji, punkcie, wokół którego skupiają się poszczególne elementy / ściany kryształami-miasta [...]. Regularność kształtu i wzrostu sprawia, że pozostając w kręgu organicznej metafory, można znaleźć jeszcze inną analogię dla miasta; jest nią drzewo, przy czym znamienne jest, iż nie chodzi tu o bujne i jakby »niekontrolowane« rozgałęzianie się korony, lecz o poddany ścisłej dyscyplinie przyrost pnia”<sup>19</sup>. Właśnie „naturalność” czyni tak rozumiane miasto faktem na swój sposób ponadhistorycznym, wcieleniem uniwersalnego mechanizmu rządzącego każdą wspólnotą większą od wiejskiej gromady. Nie można tego rzec natomiast o koncepcji centralnego placu, ten bowiem w naszym kręgu cywilizacyjnym pojawi się dopiero w greckim mieście-państwie<sup>20</sup>. Jedną z idei założycielskich *polis* jest bowiem założenie zależności między kształtem przestrzeni miejskiej a mieszkańcami i ich świadomością. Przestrzeń podkreślać miała fakt, że to człowiek, społeczność stanowi owo istotowe centrum wspólnoty, że – jak pisał w *Polityce* Arystoteles – najważniejszym uzasadnieniem

---

czas rozpadu wspólnot i niemożności stworzenia (odtworzenia?) głębokich a zarazem trwałych więzi społecznych. W. J. Burszta, *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, „Studia Kulturoznawcze”, t. 9, Poznań 1997.

<sup>18</sup> T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta...*, s. 16–17. I gdzie indziej: „»Centrum« jest celebracją tego, co wspólne i internacjonalne [...]; suburbia jest zawsze »mniejszościowa«, w niej jestem zawsze kimś o statusie emigranta, jest świętem nieprzekraczalnej różnicy, ale świętem jakby »smutnym«, bowiem pozbawionym możliwości fizycznej celebracji *sacrum*. [...] W centrum miasta przemawia jednym językiem”. Tamże, s. 17–18.

<sup>19</sup> Tamże, s. 11–12.

<sup>20</sup> B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, t. 1, Warszawa 1988.

*polis* jest zapewnienie jego mieszkańcom życia zgodnego z ich wyobrażeniem o pełni i szczęściu<sup>21</sup>: „powstaje ono [państwo] dla umożliwienia życia, a istnieje, aby życie było dobre. Każde państwo powstaje zatem na drodze naturalnego rozwoju, podobnie jak pierwsze wspólnoty [...]. Okazuje się z tego, że państwo należy do tworów natury, że człowiek jest z natury stworzony do życia w państwie [...]”<sup>22</sup>.

Dzisiaj odczucie estetycznej specyfiki greckich miast okazuje się jednak zadaniem trudnym – czas zatarł ich kontury, wystawiając na ciężką próbę wyobraźnię podróżnika. I dlatego wędrowki bohatera do Grecji obfitują w rozczarowania; dokonane rozpoznania (wsparte lekturą opracowań źródłowych) pozwalają mu jednak wnioskować, iż układ, a także mechanizm powstawania i rozwoju greckich ośrodków nie różnił się znacząco od tego, jaki lepiej znamy z nowożytnych miast włoskich czy francuskich. Wprawne oko bohatera natychmiast w planie Delf rozpoznało znajomy układ centralny ze świątynią w jego środku. Nie uszło jego uwagi także to, co tak wyraźnie akcentował w swym opisie architektury średniowiecznej: „Podobnie jak katedry gotyckie, Delfy były dziełem zbiorowym. Gdy w VI wieku przed Chr. świątynia Apollona uległa pożarowi, zarządzono międzynarodową subskrypcję. Kapłani delficy wędrowali z miasta do miasta, zbierając datki” (L 74). Wybór Delf jako ośrodka zainteresowania uzasadni przy tym narrator znaczeniem miasta dla funkcjonowania Hellady; a – jak się okazuje – nie chodzi wyłącznie o wymiar religijny: „Antagonizmy i wymowne przykłady skłócenia miast nie powinny przesłaniać faktu, że mimo wszystko Grecja, i to w głównej mierze za sprawą Delf, stanowiła jedność duchową” (L 75).

Miastem, które ze szczególną konsekwencją urzeczywistnia wizję przestrzeni koncentrującej się wokół wyraźnego centrum, jest Orvieto ukazane w eseju *Il Duomo*. Jego prowincjonalność nie stanowi dla eseisty powodu do zdyskredytowania jego znaczenia w historii cywilizacji; nie zawaha się nawet przed popełnieniem błędnierstwa, jakim jest stwierdzenie, iż znajdujące się w mieście freski „robią znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej” (B 59). W Orvieto nie sposób się zgubić, wieża jego katedry towarzyszy bowiem podróżnikowi w każdej chwili jego wędrowki, informując, gdzie znajduje się środek. Konstatując ten fakt, nie omieszka Herbert podzielić się z czytel-

<sup>21</sup> Por. F. Vionmaa Tanner, *Plac latynoamerykański w horyzoncie utopii*, tłum. J. Gilewicz, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta...*, s. 64–65.

<sup>22</sup> Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1., Warszawa 2003, ks. I, rozdz. 1. *Definicja państwa...*, p. 8, 9.

nikiem odczuciem niekoniecznie już wzniosłym: „Można długo krążyć po mieście, ale nigdy nie traci się poczucia, że katedra jest za plecami i jej przytłaczająca obecność wypiera wszystkie inne wrażenia” (B 54). Poczucie czyjejs „przytłaczającej obecności” – oto cena, jaką płaci się za świat uporządkowany.

Ten ideał koegzystencji architektury z przyrodą, człowieka z naturalnym otoczeniem, jaki znalazł Herbert w wielu miastach średniowiecznych i starożytnych, urzeczywistnia również Siena, której „plan ulic nie ma nic wspólnego z »nowoczesną« monotonią i tyranią kąta prostego” (B 61). Nawet kolor miasta podkreśla związek z ziemią, potęgując wrażenie czegoś oczywistego i na stałe związanego z miejscem. Ponadto burzliwe dzieje miasta (znaczone licznymi zwycięstwami i klęskami, zdradami i zabójstwami, w gruncie rzeczy nie odróżniające się niczym szczególnym od dziejów wielu innych miast włoskich niespokojnego okresu średniowiecza i renesansu) świadczą o cesze mieszkańców, którą określić można jako zawziętość lub patriotyzm. Umiejscowiona w sielskim tokańskim krajobrazie nie jest więc Siena miastem, które ominęła ludzka historia „pełna podstępów i toporów” (L 42). Zarazem jednak właśnie historia długich zmagania miasta o prawo do istnienia i znaczenie dobrze ilustruje przekonanie Herberta o nierozdzielności pojęć ojczyzna i obowiązek<sup>23</sup>. Losy sienneńczyków świadczą przecież o tym, że na przywilej wolności zasługują tylko ci, którzy w każdej chwili są gotowi o nią się bić. Pamiętając o tym, że greckie *polis* czy rzymska *res publica* w poezji Herberta urastają do ideałów wspólnoty, można powiedzieć, że tokańskie miasto jest godnym kontynuatorem wartości<sup>24</sup>. Znając upodobanie poety do tych, którzy swoje zmagania z historią przegrali, można i tym uzasadnić jego słabość do tego miasta. Przykład Sieny świadczy zarazem, że upodobanie to nie wynikało wyłącznie z przyczyn moralnych. Przegrywając z Florencją wojnę o prymat w Toskanii, zyskała bowiem – zdaje się sugerować eseista – coś być może jeszcze istotniejszego: status miejsca, któremu przypadła rola zwornika między przeszłością (trady-

<sup>23</sup> „Rozumiana jako antyczna *polis* i mieszczańska republika stanowi wspólnotę i obowiązek” – zauważyła trafnie Anna Mazurkiewicz-Szczyrek, „W asyście jakich dzwonów’...”, s. 161.

<sup>24</sup> Jak zauważył Józef Maria Ruszar na marginesie lektury wierszy Herberta: „wzorem wspólnoty dla Herberta są starogreckie *polis* i rzymska *res publica*, a więc zbiorowości oparte na dzielności obywateli, kierowanych imperatywem troski o dobro wspólne, posiadających swoją entelechię. Toteż nawet nowożytnie pojęcie narodu i ojczyzny (...) jest przepojone arystotelesowskim duchem etycznym i wezwaniem do praktykowania cnót obywatelskich. Inaczej mówiąc: wspólnota jest przedmiotem kategorycznego imperatywu obowiązku”. J. M. Ruszar, *Stróż brata swego...*, s. 43.

cją) a terażniejszością, rola, której nie mogła sprostać jej silniejsza rywalka – zapatrzona w swoją wielkość, zajęta podtrzymywaniem zdobytej pozycji ośrodka władzy i punktu, z którego prądy renesansowe promieniają na całą Italię<sup>25</sup>.

W pewnym sensie symbolem tego podziału ról są dwaj artyści związani z oboma miastami: Duccio (Siena) i Giotto (Florencja). Wbrew dość rozpowszechnionej wśród znawców opinii (w czym przemożny udział miał największy dziewiętnastowieczny autorytet w tych sprawach, ceniony także przez Herberta Bernard Berenson) wyżej oceni eseista pierwszego z nich. O takim werdykcie przesądziła nie tyle dojrzałość warsztatu, mistrzostwo kreski malarza, lecz przede wszystkim jego niechęć do przyjmowania manieri swych współczesnych, zafascynowanych na ogół nowymi technikami, które niebawem świat określi mianem renesansowych. Choć florentczyk Giotto „otwiera drogę odradzającemu się dziedzictwu Rzymian” (B 74), to jednak „malarstwo, które idzie za nim, traci związek z olbrzymimi obszarami zmarłych kultur Europy i Azji, staje się wielką, ale lokalną przygodą. Wyzwala potwora naturalizmu. Zerwany zostaje związek z wielkimi rzekami ludzkości: Nilem, Eufratem, Tygrysem” (B 74-75). Tymczasem „staromodny” „Duccio, „choć niezawątpliwie oczarowany miniaturami szkoły paryskiej, cofa się w głąb, do korzeni kultur. Nie jest, jak Giotto, odkrywcą nowych lądów, ale eksploratorem zatopionych wysp” (B 75). W dziełach sienieńczyka odnalazł więc Herbert to, co tak ceni – ciągłość i związek z przeszłością. Można powiedzieć, że włoski artysta wciela ideał nakreślony wiele wieków później przez T. S. Eliota (którego nazwisko notabene przywołuje eseista w utworze), zakładający harmonijne współlistnienie przeszłości ze współczesnością<sup>26</sup>.

Wyjątkowość takich miast jak Veere, Orvieto czy Siena staje się wyraźniejsza dzięki zestawieniu ich z wielkimi metropoliami. Paryż uzna więc za „hałas światel”, a nawet zaryzykuje teorię, że „prawdziwa Francja przenosi się coraz bardziej poza jego bramy” (B 199) („miasto oczywiście piękne, ale raczej mają chyba ci, którzy twierdzą, że prawdzi-

<sup>25</sup> Innym przykładem miasta, które zaprzepaściło swą szansę na stanie się centrum politycznym, jest dla Herberta Arles. Do końca XII wieku miasto było stolicą regionu, później tę rolę przejęły Aix i Marsylia. Od tego czasu jest Arles „cichą wiejską stolicą” (B 47) i być może dlatego jej okolice przyciągają artystów, takich jak van Gogh czy Fryderyk Mistral, zwany (także przez eseistę, aczkolwiek z wyraźną dozą ironii) „prowansalskim Wergiliuszem”.

<sup>26</sup> Potwierdzeniem tego wniosku zdaje się szczególne uznanie, jakim obdarzy eseista innego sienieńczyka – Sassette, którego malarstwo uzna za „przemysłenie na nowo tradycji wielkich poprzedników” (B 90).

wa Francja przeniosła się poza jego granice”). Olśni go jedynie katedra Notre-Dame, ale za to do tego stopnia, iż postanowi obejrzeć wszystkie gotyckie katedry Francji. I choć zamiar okaże się zbyt ambitny jak na możliwości skromnego „barbarzyńcy”, i tak uda mu się wiele zobaczyć: Senlis, Tours, Noyon, Laon, Lyon, Chalons-sur-Marne, Reims, Rouen, Beauvais, Amiens i Bourges. Stolica Francji stanie się poniekąd symbolem losu, jaki spotyka zabytki przeszłości, które stanęły na drodze nowych „naprawiaczy” świata:

Nie tylko Napoleon III wyburzył lekką ręką w samym Paryżu kilkadziesiąt kościołów gotyckich. Projekty barbarzyńskich rozbiórek pojawiają się już od początku XIX wieku. Cechuje je jedna tylko troska, aby pozbyć się „tych arcydzieł złego smaku” jak najtańszym kosztem. W wieku XVIII zburzono jeden z najpiękniejszych kościołów gotyckich, a mianowicie kościół św. Nikaziusa, katedrę w Cambrai i szereg innych (B 99).

Takie między innymi działania sprawiły, że bardziej wyszukane doznania estetyczne czekają podróżnika na prowincji, gdzie mody docierają z opóźnieniem, pozbawione pierwotnego impetu nie burzą wszystkiego, stają się najwyżej warstwą w pokładach tradycji. Niechęć pisarza do wielkich miast nie wynika więc ze zwątpienia w historyczne zasługi tychże. Problem raczej w tym, że te zasługi giną tam pod naporem wszechobecnej nowoczesności, uniemożliwiając zobaczenie tego, co dla podróżnika jest akurat najważniejsze, to znaczy historycznej ciągłości.

Innym symbolem wielkiego miasta stanie się wspomniany w *Barbarzyńcy w ogrodzie* Neapol – którego hałaśliwość skonstrastuje bohater z dostojną ciszą doryckich świątyń. Można chyba założyć, że jego uczucia wobec Hagi czy Amsterdamu były równie gorące. Także swoją podróż po Holandii, opisaną w zbiorze *Martwa natura z wędzidłem*, rozpocznie eseista bynajmniej „nie od stolic czy miejsc oznaczonych w przewodniku »trzema gwiazdkami«, ale właśnie od zapadłej prowincji, poniechanej, osieroconej przez historię” (M 9). Na tej trasie pierwszy postój nastąpi w miasteczku Veere, o którym „rzeczowy i powściągliwy” bedeker wypowiada się nader oszczędnie, co zwykłego turystę powinno skutecznie zniechęcić do odwiedzin. A ponieważ, jak powiedziano, podróżnik Herberta i pod tym względem nie jest typowy, potraktuje ten fakt jako zachętę do poznania miasta, które stanie się w konsekwencji kolejnym eksponatem w bogatej kolekcji obejrzanych „miast przegranych”, zepchniętych przez dzieje na margines.

[...] niegdyś sławne, ludne i bogate, jest teraz miastem zdegradowanym, jakby pozornym, bo pozbawionym własnego życia, odbijającym cudze życie, cudze światło jak księżyc. Tylko w lecie jako *porte de plaisance* wypełnia go tłum rozbawionych nomadów, potem schodzi pod ziemię i wiedzie utajoną egzystencję roślin. Jesienią robi wrażenie sztychu, w którym artysta, aby uwydatnić mury miejskie, budowle i fasady – usunął ludzi. Ulice i place są puste. Okiennice zamknięte. Na dzwonienie u bram nie odpowiada nikt.

Wygląda tak, jakby miasteczko dotknęła epidemia, ale cały dramat został starannie ukryty, ofiary usunięto poza ludzkie dekoracje idylli czy bez troski. Ogromna ilość sklepów z antykami; ich wystawy w łagodnym świetle zmierzchu, u schyłku dnia, wyglądają cmentarnie, jak wielkie martwe natury (M 10).

Odwaga opłaciła się, jak widać, mało bowiem prawdopodobne, by podobne wrażenia czekały go w którejkolwiek z europejskich stolic. Spokój małych miast jest okazją do zwolnienia tempa marszu, obejrzenia tego, co umyka, gdy wyznaczanie trasy podróży powierzy się przewodnikom. To w Veere poza tym, a nie w większych turystycznych centrach, zobaczyć można prawdziwą Holandię, może nie tak nasyconą egzotycznymi atrakcjami, za to prawdziwszą, odkrywającą przed oglądającym nie tylko swój dzień dzisiejszy, ale i swoją przeszłość. Nieponaglany koniecznością obejrzenia „obowiązkowych” atrakcji, bohater może zatem oddać się przyjemności nieśpiesznego spaceru i rejestrowania rzeczy nieważnych.

Dziwię się kolorowi skrzynek pocztowych, tramwajów, różnym kształtom miedzianych klamek, kołatom u drzwi, zawsze karkołomnie kręconym schodom, drewnianym okiennicom, których powierzchnię przecinają dwie linie proste, przekątne – wielkie „X”, a czerty pola tego wielkiego „X” wypełnia na przemian farba czarna i biała, biała i czerwona (M 11).

Można powiedzieć, że właśnie te chwile bezinteresownego, nieujętego w żaden plan poznawania odwiedzanej rzeczywistości, stanowią konieczne dopełnienie podróży i przeciwwagę dla chwil (o wiele częstszych), gdy bohater pochłonięty jest systematycznym studiowaniem zagadek przeszłości. Mają zatem swoje miejsce w planie rozumianym szeroko – jako strategia „oswajania” odwiedzanej przestrzeni geograficzno-kulturowej. Nie są też wyłącznie przyjemnością. Ceną, jaką musi zapłacić podróżny za owe chwile wzmożonej wrażliwości na otoczenie, jest samotność, melancholia i poczucie wyobcowania znane każdemu,



kto nagle znalazł się w obcym miejscu. Jego źródłem jest wiedza, iż – jak sam określi to eseista – „wszystko to, co się wokół dzieje, nie bierze mnie samego w rachubę, że jestem zbędny, odrażony, a nawet śmieszny z tym groteskowym zamiarem obejrzenia starej wieży kościelnej” (M 11). Nie ma wątpliwości – tego doznania oszczędziłby mu Amsterdam, oferujący przybyszom szansę na zawsze przyjemne zatopienie się w wielkomijskim tłumie. Tę cenę Herbert gotów jest jednak płacić, przekonany, iż to właśnie holenderski interior kryje w sobie tajemnice, pozwalające zrozumieć dzieła mistrzów złotego wielu malarstwa. Jego słabość do prowincji tego kraju ujawni się zresztą nie tylko poprzez wybór trasy podróży, ale i przez zainteresowanie tematami i bohaterami w szerokim sensie „niekanonicznymi”. Eseista spróbuje na życie młodej republiki spojrzeć od strony mniej znanej i mniej oficjalnej, tworząc zbiorowy portret jej mieszańców, przeczący stereotypom.

Bardzo różne od przybliżonych wcześniej „małych miast” wydaje się także leżące około 40 kilometrów na północ od Paryża miasteczko Chaalis (właśc. Fontain-Chaalis), znane między innymi z tego, iż to tu Gérard de Nerval umieścił akcję opowiadania *Sylwia*. Znajdujące się tam ruiny gotyckiego opactwa stały się celem pielgrzymek romantyków, zaś dodatkową atrakcją było pobliskie miasto Ermenonville, gdzie ostatnie tygodnie życia spędził sam Jan Jakub Rousseau, a południowa część znajdującego się tu parku nosi jego imię. Jesteśmy więc nie tylko w „najstarszej Francji”, ale i w miejscu ważnym na mapie francuskiej tradycji romantycznej. I wydaje się, że właśnie to nie pozwoliło podróżnikowi w pełni cieszyć się jego urokami. Dochodzi tu do głosu nieufność Herberta wobec romantycznych wizji sztuki, nie tylko przyznających nadmierne – jego zdaniem – znaczenie emocjonalnym motywacjom człowieka, ale i zbyt radykalnie zrywających z zasadą ciągłości. „Arogancja” romantyków ujawniła się w przekonaniu – które od tego czasu miało stać się częścią większości artystycznych przełomów urzeczywistnianych przez ich „późnych wnuków” – że warunkiem zdobycia się na własną oryginalność jest radykalne odcięcie się od swych poprzedników. Pod tym względem o wiele bliższa jest Herbertowi postawa reprezentowana przez „naiwnych” artystów szkoły sienneńskiej, bo ich dzieła nie tylko były „mocno związane z życiem społecznym” (B 89), ale też dali oni „potomnym przykład, jak rozwijać talent indywidualny, nie przekreślając przeszłości” (B 92). Ci natomiast, którzy poszli szlakiem wytyczonym przez Jana Jakuba, zasługują na ironiczny ton, z jakim traktuje ich autor. Tej ironii nie oszczędzi też twórcy *Emila*, do czego okazję stworzy mu

wizyta w zamku Chaalis (mieszczącym m.in. wystawę pozostałości po filozofie) oraz park w Ermenonville z jego symbolicznym grobem. Marzenia sentymentalistów i ich duchowych spadkobierców o powrocie do natury są konsekwencją urzeczywistniania się obaw o mieście-molochu, mieście-chaosie, które nie jest już miejscem harmonijnej koegzystencji, lecz bezlitosnego wyzysku. Są jednak również świadectwem błędnych założeń, przekonania, iż w tej sytuacji ratunkiem jest zaprzeczenie cywilizacji i jej dorobku. I właśnie przez swój likwidatorski potencjał są owe marzenia równie niebezpieczne, jak to, co pragną zwalczyć.

„Jeśli nie bałbym się tego słowa, powiedziałbym, że byłem szczęśliwy” – z charakterystyczną dla siebie powściągliwością autor pożegna się ze Sieną; i można przyjąć, że w tej deklaracji zawiera się odpowiedź (jedna z możliwych) na pytanie o przyczyny predylekcji Herberta do miast prowincjonalnych. Zanurzona w początkach naszej cywilizacji, jego wizja „miast prowincjonalnych” zakotwiczona jest również w osobistym doświadczeniu – doświadczeniu kogoś, komu udawało się odnajdywać chwile szczęścia nie w ogrodach ze sztucznymi ruinami, lecz w miastach. I nawet jeśli uznamy, iż nakreślona przez niego wizja tych miast jest nieprawdziwa i wyidealizowana, i że napędza ją wyłącznie wspomnienie miasta z dzieciństwa, właśnie ta wizja inspiruje poznawcze wysiłki bohatera i nie pozwala mu uznać zastanego stanu za jedyny możliwy.

„Miasto Herberta” powstaje powoli, jak twór natury rozrasta się, nosi w sobie ślady swej przeszłości<sup>27</sup>. Miasto takie to przestrzeń możliwa do ogarnięcia umysłem i zmysłami, poddana planowi, wolnemu jednak od tyranii symetrii; przestrzeń, której kształt i charakter określiła suma niezliczonych decyzji jej mieszkańców; przestrzeń skrojona na miarę człowieka, zamknięta na chaos tego, co poza nią i zarazem niewyobcowana z rzeczywistości, przestrzeń kultury i natury równocześnie, twierdza i dom. I tak jak człowiek, również miasto ma swój środek, centrum, którego znaczenie nie kończy się na jego funkcji użytkowej, lecz które kształtuje świadomość mieszkających w nim ludzi, przypominając im, że są wspólnotą. Umieszczenie w środku miasta świątyni każe myśleć o centrum jako tym szczególnym miejscu, które jest łącznikiem między światem doczesnym i transcendencją. Miasto Herberta to przestrzeń-tekst, schronienie i miejsce współistnienia anarchicznej energii życia i ładu, ustalane go przez reguły kultury i jako takie wyraża pragnienie

<sup>27</sup> Te inne miasta, realizujące jednorodną koncepcję architektoniczną, określa pogardliwą nazwą „przysiółków fabrycznych”, a jego polski czytelnik nie ma z pewnością kłopotów ze wskazaniem przykładów ze swego otoczenia.

świata „ludzkiego”, sensownego i uporządkowanego, będącego przeciwieństwem świata, z którego przychodzi podróżnik. I być może smutek i melancholia, jakie towarzyszą Herbertowemu podróżnikowi, wynikają z wiedzy, iż cywilizacja, do której chce należeć, nie ma już centrum – takiego, w którym jego istnienie osiągnęłoby najwyższy stopień zagęszczenia, które promieniowałoby na zewnątrz siłą swej kultury, porządkując w ten sposób przestrzeń, czyniąc z niej ułożoną hierarchicznie konstrukcję<sup>28</sup>. Trzeba bowiem pamiętać o potencjale krytycznym zawartym w wizji eseisty. Obiektem tej krytyki jest świat, jaki jest nam dany, różniący się radykalnie od nakreślonych obrazów miast. „Analiza metropolitalnego bytowania człowieka końca XX wieku – zauważył Wojciech J. Burszta – nieuchronnie musi się wspierać przypomnieniem realiów wcześniejszych, tych, które były najpierw i tych, które utraciliśmy. Wszelako, aby zobaczyć, co mianowicie nam umknęło na zawsze i gdzie zaszliśmy w zapale postępu, musimy je – choćby retorycznie – przypomnieć”<sup>29</sup>. U podstaw nowoczesnej nostalgii każącej nam kreślić idealne wizje przeszłości leży nasze marzenie o świecie lepszym niż ten dostępny w codziennym doświadczeniu.

Ten wniosek odnosi się także do eseistyki Zbigniewa Herberta.

---

<sup>28</sup> Tak właśnie rozumie centrum Kajetan Mojsak, dostrzegając jednocześnie ścisły związek między poczuciem nieodwołalnej de-centracji a doświadczeniem melancholijnym: „Melancholiczna tęsknota jest bowiem krążeniem, stałym odniesieniem do centrum – koniecznego, a przy tym niemożliwego – powie badacz. – Swoistość melancholijnego doświadczenia polega na tym właśnie, że owo centrum konstytuowane jest przez sam dystans, jest zawsze ulokowane – to istota melancholii – w jakimś, zazwyczaj nieokreślonym, »tam«. Owo »tam« jest czymś w rodzaju *axis mundi*, osi świata, punktu środkowego, miejsca pierwotnego – tyle że stanowi indywidualną jakość psychologiczną i mentalną, nieznajdującą oparcia w micie, w obrazie świata podzielanym przez zbiorowość. To punkt charyzmatyczny, organizujący przestrzeń fizyczną i mentalną zarazem, rodzaj »przestrzeni absolutnej«. K. Mojsak, *Podróż a melancholijne doświadczenie przestrzeni*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3 (65), s. 25.

<sup>29</sup> W. J. Burszta, *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii...*, s. 105.

Michał Kopczyk

**Provincial towns as depicted in Zbigniew Herbert's essays**

The author of this paper starts his consideration with the proposition that Zbigniew Herbert's philosophy of culture is largely reflected in the vision of "the provincial town" presented in his essays. The author of the paper draws attention to three elements the essayist assigns a positive value to in the towns he visits. The first one is an organic relationship between the town and nature. Although the town is built as an expression of a desire to create a "human" world, it also mimics nature (lack of right angles, an "organic" structure of streets, etc.). It is only in this way that space thus created can represent a "natural" human environment. The second element, which the essayist appreciates in the town, is its central plan which is indicated by the presence of the square and the main building (mostly, a sacred one). This plan makes urban space both an orderly and metaphorically sensible area. The third element Herbert attaches importance to is the simultaneous presence of many styles in the town (including its specific structures), which constitute a testimony to its history. The town ought to "grow" slowly. Thus it becomes a testimony to the continuity of culture and a mark of relations linking its particular elements.