

„A NADE WSZYSTKO ŻEBYM BYŁ POKORNY...” — ZBIGNIEW HERBERT W *OGRODZIE* EUROPY

DOROTA KOZICKA (Kraków)

1. WPROWADZENIE

Wydany w 1962 roku *Barbarzyńca w ogrodzie* Zbigniewa Herberta zawiera przede wszystkim wrażenia z podróży po Europie, które poeta odbywał od 1958 r. Relacje te wspierają się nie tylko na bezpośrednim doświadczeniu autora, ale i na rzetelnej wiedzy, składając się tym samym na realizację jasno wyrażonego przez autora celu: rezygnacji z impresyjnego diariusza na rzecz tekstu zawierającego wiadomości o odległych cywilizacjach¹.

Zarówno cała książka, jak i poszczególne relacje z wędrówki do wybranych przez poetę miejsc stanowią precyzyjnie zbudowaną całość. Szkice historyczne, przedzielające eseje o gotyckich katedrach nie tylko pogłębiają obraz epoki, ale tworzą rodzaj dodatkowego pomostu między opisywanymi faktami a współczesnością.

Pierwszy esej: *Lascaux* zawiera najważniejsze zagadnienia, poruszane przez Herberta w czasie wszystkich podróży, jest też zbudowany według schematu powielanego w kolejnych relacjach. Wszystkie one zaczynają się albo opisem fizycznego przybycia do określonego miejsca, albo szkicową charakterystyką przetrzeni. Najważniejszym i najbardziej obszernym elementem opowieści jest „zwiadanie”: wrażenia związane ze zbliżaniem się do zaplanowanego celu podróży, opis oglądanego przez poetę dzieła sztuki, połączony z drobiazgowymi wyjaśnieniami i refleksjami wybiegającymi daleko poza aktualność odbywanej i opisywanej przez pisarza czynności.

Obcowanie z dziełami sztuki jest w kolejnych *podróżach* poprzedzone, przedzielone lub zakończone posiłkiem, opisanym przez poetę z wyrafinowanym liryzmem i zmysłową lubością. Na posiłek ten składa się miejscowa potrawa lub napój, począwszy od słynnego omleta z truflami w Montigniac (*Lascaux*), poprzez sałatę „z widokiem na doryckie świątynie” (*U Dorów*), dokładnie opisaną prowansalską kolację w Arles (*Arles*) i „podane w małym fiasco z mgiełką zimna na

¹ Zob. *Od Autora* [w:] *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1990, s. 7. Wszystkie cytaty z tego utworu pochodzą z niniejszego wydania. Lokalizację strony podaję w tekście głównym, w nawiasie, tuż po cytowanym fragmencie i oznaczam skrótem BO.

szkle” wino Orvieto (*Il Duomo*), po cappucino i pizzę oraz pożegnalną kolację w Sienie, połączoną z poetyczną lekcją spożywania drogocennego chianti (*Siena*). W Sienie spędził Herbert trzy dni, więc w tym eseju opisane są trzy posiłki. Po wyjściu z muzeum, świątyni czy trattorii następuje kolejne „zanurzenie się” w okolicę: wydobywanie charakterystycznych elementów krajobrazu, fragmentów miejscowej codzienności. Każdą z tych podróży opowieści kończy albo wyjazd poety, połączony z opisem oddalającego się i powoli ginącego na horyzoncie miejsca, albo też zapadający zmrok, spowijający z wolna wszystkie elementy przestrzeni.

Kompozycja poszczególnych relacji podróży, zamknięta w ramy jednolub kilkudniowego pobytu poświęconego obcowaniu z zabytkami, przypomina opisy z turystycznych przewodników (przyjazd — zwiedzanie — posiłek — wyjazd)². To podobieństwo jest jednak przewrotne, a obfitość uwag i wskazówek nawiązujących wyraźnie do stylu przewodników, zachęca raczej do czytania książki Herberta jak antybaedekera czy literackiej gry z tą formą³. Różnice ujawniają się już w wyborze tematów: poeta chętnie omija miejsca zwyczajowo uznane za najbardziej godne zobaczenia, porusza się daleko od głównych turystycznych szlaków, utrzymuje tempo znacznie odbiegające od pośpiechu współczesnej turystyki, podaje informacje i hipotezy w ilości daleko odbiegającej od reguł turystycznego przewodnika. Wolno kreśli mapę własnej wyprawy, nie dbając o dogodne połączenia komunikacyjne, pokazuje ściśle wybrane dzieła, a nie cały repertuar miejsc i zabytków godnych podziwu.

Celem Herberta nie jest bowiem skłonienie czytelników do odwiedzenia Włoch i Francji ani popularyzacja sztuki czy historii, lecz postawienie zagadnień sztuki, historii i tradycji jako problemu, jako tematu refleksji. W swoich wędrówkach i esejach skupia się na dziełach artystycznych, ponieważ to one „niejako ogniskują w sobie wszystkie możliwości chłonięcia, przeżywania, rozumienia

² Trop ten jest dodatkowo wzmocniony przez samego pisarza, który powołuje się na „nieoceny” przewodnik Michelin i zamieszcza wiele przewodnikowych informacji o konkretnych zabytkach. Zdradza też swoje upodobanie do starych baedekerów (kolejne egzemplarze przedwojennych przewodników turystycznych patronują kolejnym *podróżom*, a wcześniej — *wędrówkom*). *Barbarzyńcy w ogrodzie* patronuje, pochodzący z „ojcowskiej biblioteki”, *Przewodnik po Europie*. [Lwów 1909]. Jeśli jednak porównać drogę poety z trasami zaznaczonymi w starym przewodniku, to okaże się, że całkowicie się one rozmiągają, sądzić więc można raczej, że stary baedeker, który Herbert zabiera ze sobą w podróż ma być po prostu znakiem minionego czasu. Tak też — jako „wyjaskrawiający symbol” zamknięcia granic po drugiej wojnie (nie ma współczesnych polskich przewodników, bo nie ma zwyczaju podróżowania), interpretuje go Jerzy Kwiatkowski. (Por. t e n z e, *Symbol trwałości*, „Życie Literackie 1963, nr 9, s. 5). Dodatkowe znaczenie ma tutaj również biograficzny ślad, odsyłający czytelnika nie tylko do historii Europy ale i do miejsca (domu), do którego poeta nie ma już powrotu.

³ Tak właśnie interpretuje styl *Barbarzyńcy w ogrodzie* Ewa Wiegandt i dodaje, że stylizacja na baedeker wyzwała „żartobliwe bądź dowcipne napięcie” między prywatnością podróży, a jej społeczną, dydaktyczną funkcją. Por. *Eseje poety* [w:] *Czytanie Herberta*, pod red. P. Czaplńskiego, P. Śliwińskiego, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 214.

świata, są jednocześnie konfrontacją z naturą i ze sztuką, z przeszłością i terażniejszością, z doświadczeniem cudzym i własnym”⁴.

Już relacja z wędrowki do jaskini w Lascaux zawiera o wiele więcej niż turystyczną informację i zachętę, otwiera bowiem historyczną i symboliczną drogę do krainy europejskiej sztuki. Herbert zaczyna swoją wędrowkę od najstarszych ludzkich dzieł, nie poprzestaje jednak na opisie jaskiniowych malowideł, lecz wprowadza nas w przestrzeń uniwersalną — opisuje, jak najpierw przez chwilę stoi wraz z innymi „w mroku oczekując na wtajemniczenie”, a następnie — jak dane mu jest dostąpić tajemnicy („tajemnicy tajemnic”) i przeżyć olśnienie do tego stopnia, że po wyjściu z jaskini czuje się „dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności” (BO, s. 20).

Podczas kolejnych podróży oba plany: realny, skupiony na tym, co namacalne, rzeczowe, a także historyczne oraz taki, który odsyła w wymiar tajemnicy, istoty dzieła, „niepoznawalnego” — będą się ze sobą nierozzerwalnie splecać.

2. „... POSZUKIWANIE MATERIALNYCH ŚLADÓW”

Herbert powoli zbliża się do kolejnych punktów zaplanowanej podróży; zaczyna zazwyczaj od obejrzenia miejscowości, a następnie stopniowo zawęży perspektywę — opisuje najbliższe otoczenie i bez pośpiechu prowadzi nas do celu. W tym miejscu zawiesza relację opartą na bezpośrednim doświadczeniu, zawiesza czas terażniejszy i perspektywę przeżywającego „ja” i przechodzi do opisu, wzbogaconego o rozległą wiedzę i poetycką wyobraźnię. Opis, skupiony na pojedynczym obiekcie, służy jego uobecniению, a narastająca stopniowo lawina szczegółów, faktów, opinii sprawia, że przedmiot opisu zaczyna się ukonkretniać, uplastyczniać⁵.

Akt obcowania z „dziełem” kończy się ponownym „wejściem” w najbliższe otoczenie: miasto, ogród, krajobraz. W konsekwencji okazuje się, że fragmenty ulic, domy, potrawy, gesty, rozmowy, pejzaże, pory i barwy dnia nabierają tej samej wagi, co prezentowane przez Herberta dzieła sztuki, są z nimi nierozzerwalnie związane. Pisarz doznaje ich obecności i opisuje je z takim samym pietyzmem. W porządku poszczególnych wędrowek nie ma rzeczy bez znaczenia: zielone jaszczurki przebiegające jak dreszcz po wapiennych kamieniach w Paestum (BO, s. 35), brązowożłoty kolor Orvieto i dwa czarne krzesła pod bramą, „jak trumny oparte u stolarza pod ścianą” (s. 51), „wzbudzające czułość” wielkie butle herba-

⁴ H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Tadeusza Różewicza*, Kraków 1980, s. 55.

⁵ W eseju *Labirynt nad morzem* Herbert odkrywa częściowo własną technikę opisu: „Trzeba bowiem będzie opisać sarkofag, a opis będzie, jak to opis, długi, szary, bliski inwentarza — enumeracja postaci i przedmiotów. Nie obędzie się bez odwijania zdań jak bandaży, od lewej do prawej, wbrew regułom widzenia, które dają całość w jasnym i nagłym świetle jednoczesnej obecności”. Por. tytułowy esej [w:] Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 19. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem LM.

ty zatkanie gałgankiem (s. 73) — przechowują w poetyckim skrócie pamięć miejsca.

Kilka lat później swoją poetycką działalność określili Herbert jako „uparty dialog z otaczającą rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji”⁶, i będzie to również trafna autocharakterystyka poety-podróżnika, skupionego na szczegółach poznawanej rzeczywistości. Opisuje je Herbert w ich jednostkowej konkretności, uobecnia, oddaje głos tak jakby bardziej poszukiwał znaczących elementów, odpowiadających jego poetyckim nastrojom, aniżeli „zanurzał się” w rzeczywistości. Materialne ślady przeszłości, wtopione w naturalne otoczenie, wraz ze znakami nawarstwiającego się czasu, stanowią — bardziej niż muzealne kolekcje, w których przedmioty mające swoje „życie” zamienione zostały w eksponaty — potwierdzenie trwałości ludzkiej kultury, ciągłości indywidualnych i zbiorowych dokonań.

[...] zwiedzanie takich miast, jak Arles, gdzie przemieszane są epoki i kamienie, jest bardziej pouczające niż chłodny dydaktyzm usystematyzowanych kolekcji. Nic bowiem wymowniej 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 [BO, s. 41].

Przytoczone słowa znakomicie oddają stosunek Herberta do sztuki, w której dostrzega on nie tylko indywidualne osiągnięcia, ale przede wszystkim linie rozwojowe, zakorzenienia, wpływy. Wyraźnie preferuje dzieła tych twórców, którzy mieli zdolność łączenia doświadczeń kulturowych: Piera della Francesca, z jego syntezą architektury i malarstwa, Duccia, łączącego tradycje bizantyńskie z europejskim gotykiem. Nie chce mówić o „izolowanych epokach”, lecz o „ciągłości procesów dziejowych” (BO, s. 80); w utracie związków z przeszłością widzi przyczynę upadku europejskiego malarstwa od czasu Renesansu⁷.

Z tych preferencji wyłania się wyraźnie Herbertowskie pojęcie tradycji, odwołujące się do rozważań przywoływanego kilkakrotnie Eliota, skoncentrowane na indywidualnym, ciągle ponawianym wysiłku łączenia przeszłości i teraźniejszości. Na ten temat pisało już wielu znawców Herberta⁸, warto jednak podkreślić, że znamienne dla polskiego poety jest eksponowanie jej zarówno w sztuce, jak i w codziennych zachowaniach:

Mała trattoria zapełnia się tłumem stałych gości. Wchodzą, biorą s w o j ą serwetkę z półki pod zegarem i siadają na s w o i m miejscu, wśród s w y c h towarzyszy. Ze znuwaniem i apetytem, który jakby wzbierał z pokolenia na pokolenie, jedzą spaghetti, piją wino, gawędzą, grają w karty i w kości [Siena BO, s. 88, podkreślenia autora].

W każdym eseju powraca również wątek dotyczący związków sztuki z naturą, wyrażany w różny sposób w różnych epokach: zwierzęta w czasach prehistorycz-

⁶ Wypowiedź Zbigniewa Herberta [w:] *Poeta wobec współczesności*, „Odra” 1972, nr 11, s. 49.

⁷ Por. m.in. P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996, rozdział II: *Antynomia ontologiczna*.

⁸ Por. m.in. P. Siemaszko, jw., rozdział I; E. Wiegandt, *op. cit.*

nych, kamienie dla starożytnych Greków, krajobraz Umbrii i Toskanii dla malarzy Quattrocenta, symbioza gotyku z naturą to — zdaniem Herberta — ślady takich organicznych związków. Współistnienie natury i sztuki przejawia się w rytuałach, wierzeniach, koncepcjach światopoglądowych, tematach, ale biologiczny charakter mają też ludzkie dzieła — styl dorycki przyrównany jest do sylwetki herosa, uganianego się z maczugą za dzikim zwierzęciem, gotyckie katedry żyją w symbiozie z naturą i podróżny musi fizycznie włączyć się w ten rytm, by lepiej zrozumieć istotę oglądanych dzieł.

Znamienną rolę w procesie „zbliżania się” do tajemnicy pełni też opis procesu powstawania poszczególnych dzieł sztuki: obróbka kamieni w starożytnej Grecji, kładzenie warstw farby na ścianę, mozolne wznoszenie katedr, ekonomia i rzemiosło — nadają opisywanym dziełom ludzki wymiar, zakorzeniają w historii.

3. „..... NIEODMIENNE WZRUSZENIE”

O braku aspektu autobiograficznego w twórczości Herberta, w tym również w jego eseistyce, pisał Krzysztof Dybciak, stwierdzając radykalnie, że „*Barbaryńca w ogrodzie* należy do bardziej bezosobistych, zdyscyplinowanych formalnie i bez reszty skoncentrowanych na przedmiocie tomów esejów napisanych po polsku”⁹. Wydaje się jednak, że podróże Herberta ustawiają wyraźną perspektywę autobiograficzną już poprzez autorskie wskazanie na autentyczne doświadczenie podróży:

Czym jest ta książka w moim pojęciu? Zbiorem szkiców. Sprawozdaniem z podróży. Pierwsza podróż realna po miastach, muzeach i ruinach. Druga — poprzez książki dotyczące widzianych miejsc. Te dwa widzenia czy dwie metody przeplatają się ze sobą. Nie wybrałem łatwiejszej formy — impresyjnego dziurysza, gdyż w końcu prowadziłoby to do litanii przymiotników i estetycznej egzaltacji [BO, s. 7]¹⁰.

Mimo iż Herbert obudował relacje z podróży wielokierunkową refleksją, szkicami historycznymi, rozważaniami estetycznymi i filozoficznymi, mają one wyraźnie autobiograficzny charakter, pokazują, jak dalece autor może się ukryć za swoją narracją, ale też ujawniają to, czego ukryć nie może. Wartość takich podróży relacji polega bowiem nie tyle na atrakcyjności miejsc opisywanych przez autora, ile na ujawnionych w tekście i poprzez tekst indywidualnych predyspozycjach i zainteresowaniach autora, jego intelektualnych możliwościach, a także na oryginalności ujęcia opisywanego tematu¹¹.

⁹ K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości* [w:] tenże, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 162. Stanowisko Dybciaka poparła większość badaczy eseistyki Herberta, m.in. Aleksander Fiut, Piotr Siemaszko, Ewa Wiegandt.

¹⁰ Na temat roli wstępów autorskich jako swoistych „instrukcji czytania” zob. D. Szajner, *Poetyka autokomentarza?* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

¹¹ Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny* [w:] tenże, *Wariacje na temat pewnego paktu*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001, przeł. A. Labuda; Z. Klatic, *Über die Poetik der Reisebeschreibung*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XI, z. 2. Ewa Nawrocka w szkicu poświęconym wizerunkowi podmiotu w *podróżach* Marii Dąbrowskiej dokonała nawet zestawienia

Jednakże oblicze poety ukazuje się nam nie tylko poprzez wyraźne ujawnienie osobistego klucza artystycznej podróży, nie tylko w jasno wyrażonych upodobaniach i antypatiach¹², ale odsłania się też niekiedy z rzadko spotykaną u Herberta czułością wobec samego siebie. Do takiej sytuacji dochodzi podczas ostatniego wieczoru w Sienie, kiedy przepełniony artystycznymi wrażeniami samotny poeta wrzuca do sadzawki Fontegaia parę lirów i dodaje:

[...] choć prawdę mówiąc nie ma wiele nadziei abym tu wrócił. [...] Mam ogromną ochotę obudzić pokojową i powiedzieć jej, że jutro wyjeżdżam i że było mi tutaj dobrze. Jeśli nie bałbym się tego słowa, powiedziałbym, że byłem szczęśliwy... [BO, s. 89].

Szybko jednak kryje swoje uczucia za poetycką formą wiersza Ungarettiego, cytowanego jako pożegnanie z Sieną. Ale też trudno spodziewać się wyznań w esejach pisarza, który w trakcie swoich wędrówek zdecydowanie odrzuca sztukę zajmującą się analizą duszy. Jego preferencje estetyczne, ujawniające się między innymi w zamiłowaniu do klasycznej architektury, w pełnych zachwytu tekstach o malarstwie Piera della Francesca, Torrentiusa czy Terborcha dobitnie podkreśla zmiana stosunku do twórczości Ruysdaela, która nastąpiła wtedy, „gdy w jego płótna wstąpił duch” (MNW, s. 18).

W *Barbarzyńcy w ogrodzie* Herbert wielokrotnie przypomina, że to co trwałe, ponadczasowe istnieje ponad chwilowością i ulotnością ludzkich wzruszeń i emocji. Najmocniejsze zmysłowe doznania zamieniają się pod jego piórem w skondensowane poetyckie obrazy, podmiot liryczny spotyka się z podmiotem eseistycznego dyskursu.

4. „... POROZUMIENIE I PRZYMIERZE”

Herbertowskie „ja”, ujawniające się wyraźnie w opowieści o podróży, w opisach miejsc i wrażeń związanych z podejmowanymi wędrówkami; uobecniająca się również w narracji historycznej, chociażby w postaci parentezy, zanika niemal całkowicie w obliczu arcydzieła. Granicą, do której dochodzi, jest zazwy-

możliwych informacji o autorze podróźnej relacji. Kryją się one w interpretacyjnej odpowiedzi na pytania o sposób percepcji przestrzeni, pewność lub niepewność poznawczą, wrażeniowość bądź zdystansowany intelektualny odbiór, krytyczny bądź aprobatywny stosunek do nowej rzeczywistości, nastawienie na poznanie bądź też na przeżywanie świata, na siebie w kontakcie ze światem itp. Por. E. N a w r o c k a, *Osoba w podróży (O podróżach Marii Dąbrowskiej)* [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, praca zbiorowa pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa 2000.

¹² O podróżującym pisarzu dowiadujemy się niemało: jaką sztukę ceni i dlaczego; że woli Greków od Rzymian, (s. 40); że jest literatem, dużo czyta i korzysta z miejscowych bibliotek; że ma mało pieniędzy i równie mało nadzieje na ponowną podróż. Z opisów i porównań możemy dowiedzieć się również o jego bolesnych doświadczeniach (porównania do obozów pracy, opis skłębionych ciał u Signiorellego porównanych do tłoku w piwnicy podczas bombardowania, znajomość mechanizmów terroru). Niemało jest też w *Barbarzyńcy w ogrodzie* śladów polskości, począwszy od sceny w sienieńskiej trattorii, poprzez żartobliwe uzasadnienie mieszkania w polskim pensjonacie w Neapolu oraz neutralne stwierdzenia typu; „w Polsce myślałem” (BO, s. 65), po porównanie „Funicolare” do wyciągu na Gubałówkę, czy przywołanie „krajowych kolegów literatów”.

czaj pierwsze wrażenie, moment zetknięcia się z celem wędrówki. Następnie „ja” poddaje się dziełu, zanurza się w opis, w którym dominuje forma bezosobowa, przywołuje też inne „głosy”¹³. Gramatyczna i stylistyczna metamorfoza jest konsekwencją postawy Herberta, którą on sam charakteryzował w ogłoszonym w 1973 roku szkicu:

Jest dobrym prawem arcydzieł, że burzą naszą zarozumiałą pewność i że kwestionują naszą ważność. Zabierały one część mojej rzeczywistości, nakazywały milczenie, zaprzestanie mysiej krzątania wokół spraw nieważnych i głupich. Nie pozwalały także, ażebym — jak mówi św. Tomasz More — kłopotał się zbyt wiele wokół tego panoszącego się czegoś, które nazywa się „ja”¹⁴.

Spotkania z „arcydziełem” nie są przypadkowe, Herbert wie, czego szuka podczas wędrówek i swoją wiedzę niejednokrotnie ujawnia, chociażby dając wyraz rozczarowaniu, którego źródłem są oparte na solidnych erudycyjnych podstawach oczekiwania. Wiedza nie jest jednak równoznaczna z poznaniem: tylko „naukowość”, dotknięcie, bezpośrednie przeżycie dają szansę na dotarcie do wartości, w których istnienie Herbert uparcie wierzy. Dlatego też niejednokrotnie jesteśmy świadkami tego, jak przed poetą otwiera się w epifanijnym akcie tajemnica dzieła, ale też czasem towarzyszymy mu w mozolnym trudzie docierania do czegoś, co nie daje się pochwycić. W jednym i w drugim przypadku poeta przekazuje nam poczucie niemożności opisanego, co najważniejsze. Nie da się wyrazić istoty dzieła sztuki, „pokazać” słowem arcydzieł: fresków Piera della Francesca, malowideł z Lascaux, sarkofagu z Hagii Triady, twierdzi autor *Barbarzyńcy w ogrodzie*, choć jego *podróże* w dużej mierze przeczą tym deklaracjom. W obliczu paleolitycznego rysunku przewróconego konia przyznaje wprawdzie:

Zdaję sobie sprawę, że wszelki opis — inwentarz elementów, bezsilny jest wobec tego arcydzieła, które ma tak oślepiającą i oczywistą jedność [BO, s. 12].

Nie milknie jednak mimo tych deklaracji, a wyjście z artystycznej niemocy znajduje w wielogłosowej opowieści i w poetyckiej metaforze¹⁵. Zaczyna od drobiazgowego opisu poszczególnych scen, postaci, gestów — opisu pozbawionego zbędnych słów, ozdobników, zachwyty; od „przekazu” scen przefiltrowanych

¹³ Podmiot ujawnia się jednak poprzez wybór tych „głosów” (są to zarówno teksty popularne, jak i mało znane, dokumenty, przekazy historyczne), poprzez współczesną perspektywę i krótkie, najczęściej jednozdaniowe, komentarze do przytaczanych opinii, poprzez wyrażane wątpliwości (poznawcze, interpretacyjne), a także sarkazm i ironię.

¹⁴ Z. Herbert, *Akropol i duszyczka*, „Więź” 1973, nr 4. Przedrukowany ze zmienionym tytułem *Duszyczka* [w:] tenże, *Labirynt nad morzem*, op. cit., s. 90.

¹⁵ W kontekście dwudziestowiecznych sporów o *wyraźalne* i *niewyraźalne* eseje Herberta czytać można jako teksty odzwierciedlające wiarę autora w sens podejmowania takich prób. Autor *Barbarzyńcy* podejmuje się roli intelektualisty, wędrującego do źródeł kultury w poszukiwaniu niezniszczalnych wartości. Uwagi o bezsilności wobec *niewyraźalnego* traktować należy raczej jako znak obecności autora-poety, podkreślającego autentyczność poznawczego aktu i rodzące się w trakcie jego trwania wątpliwości, ale też próbującego w ten sposób włączyć czytelnika w proces twórczy i zdramatyzować własny. Por. m.in. E. Balcera, *Niewyraźalne czy nie wyrażone?* [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*. Praca zbiorowa pod red. Włodzimierza Boleckiego i Erazma Kuźmy, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, tom LXXIX.

przez oko artysty-Herberta. Następnie dzieło sztuki zostaje uobecnione przez zastosowanie wielostronnej perspektywy oglądu: fenomenologiczny opis splata się z przywołaniem zakorzonego w historii mozolnego procesu powstawania, z wyrazistym jego usytuowaniem w pejzażu, klimacie, obyczajach; ze zdarzeniami dawnymi i współczesnymi; z dokumentami historycznymi i poglądami krytyków sztuki, a także z opowieścią o dokonywanym aktualnie akcie poznania, w którym zarówno podmiot poznający, jak i przedmiot poznania pełnią aktywną rolę.

Arcydzieło nie tylko zmusza poetę do zachwytu, do zagłębienia się w studiach czy, jak w przypadku Piera della Francesca, podążania śladami jego twórcy, sprawia też, że poeta opisując je, zaczyna przejmować styl tego dzieła¹⁶. Poprzez uobecnienie dzieła-przedmiotu w jego naturalnym otoczeniu, pokazuje też Herbert, w jakim stopniu wyrasta ono z miejscowego pejzażu, religijnych przekonań, społecznych uwarunkowań. Zwraca uwagę, że jego źródło jest historyczne, ale proces jego powstawania, i to, co rodzi się w wyniku tego procesu, jest ponadczasowe. Te nierozzerwalne związki i zakorzenienia w konkretnej rzeczywistości pozwalają Herbertowi — paradoksalnie — uwypuklić autonomiczność, istotę dzieła, które ogląda. Tym samym możemy zbliżyć się do tajemnicy, stanąć w tym miejscu, w którym stanął poeta i zobaczyć arcydzieło¹⁷. Znamienne jest również ścisłe selekcjonowanie miejsc i oglądanych przedmiotów, polegające nie tylko na ich przemyślanym doborze, ale też na umiejętności odizolowania uwagi od innych dzieł.

Epifanie są ukoronowaniem wędrówek Herberta, nagrodą za pokorę i trud wędrowania, nie wyczerpują jednak wszystkich wartości podróży. Po intensywnym akcie obcowania z dziełami sztuki, do którego używa Herbert tradycyjnych narzędzi w postaci „zeszytu i szkicownika” (BO, s. 194), następuje „najprzyjemniejsza część programu” w postaci ogólnie nakreślonego flanowania¹⁸. Jednakże błędzenie po ulicach miast, przechadzki i podglądanie życia stanowią przyjemność tylko wtedy, kiedy są przez Herberta zaplanowane, odbywają się „po” obej-

¹⁶ Zwróciła na to uwagę Bogdana Carpenter podając jako przykład opisy dzieł Duccia, Piera della Francesca i Torrentiusa. Zob. B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki* [w:] *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.

¹⁷ Na połączenie perspektyw hermeneuty i historyka w Herbertowskim podejściu do sztuki zwrócił uwagę Piotr Siemaszko. Por. tenże, *op. cit.* Wydaje się jednak, że bliższe metodzie krytycznej autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* jest powiązanie perspektywy hermeneutycznej i fenomenologicznej, o którym pisze Bożena Shallcross. W szkicu tej autorki zawarte są też inspirujące uwagi dotyczące Herbertowskiego pojmowania tkwiącej w dziele sztuki tajemnicy jako tekstu koniecznego, a zarazem niemożliwego do rozszyfrowania. Por. B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

¹⁸ Por. BO, s. 194—195. Herbert używa określenia „flanowanie” w znaczeniu dosłownym, jako synonimu spaceru — włóczęgi, dalekim od znaczenia, jakie przypisuje się temu pojęciu pod wpływem prac Waltera Benjamina. Warto przy tym polemizować z opinią, że Herbert tylko zapowiada flanowanie, a tak naprawdę go unika: przeczy jej zarówno sposób wyliczenia poszczególnych elementów, będący nie tyle zapowiedzią, ile właśnie opisem dokonywanych czynności (np. „wstępowanie do antykwariatów z zapytaniem, ile kosztuje grające hebanowe pudełko i czy można posłuchać, jak gra; potem wychodzenie bez hebanowego pudełka”, s. 195), jak i opisy „włóczęgi” po Sienie i Orvieto.

rzeniu określonych dzieł bądź też „przed” otwarciem muzealnych obiektów. W przeciwnym razie zapowiadana przez poetę „przyjemność” zamienia się w stratę cennego czasu (s. 51).

Refleksje autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* sytuują każdy przedmiot, wydarzenie, myśl na płaszczyźnie znoszącej wszelkie ograniczenia czasu i przestrzeni: przeszłość wiąże się z teraźniejszością i przyszłością. Poeta nie tylko przemieszcza się w sensie dosłownym, ale też uruchamia historyczną wyobraźnię: świątynia dorycka to miejsce, w którym on sam doświadcza obecności wielu czasów, przechodzą oprowadzane przez przewodnika wycieczki, ale też Pejsistratos, przy wtórze modlitewnego śpiewu obcina głowę ofiarnemu zwierzęciu (s. 35). Podobnie katedra w Arles jawi nam się jako skromny, wciśnięty w rząd domów kościoł, ale też jako słynna katedra, która wraz z miastem przeżywała czasy wlotów i upadku (s. 44), a Siena przesycona jest „ekskrementami samochodów”, ale też „pachnie średniowieczem” (por. s. 58 i 79)¹⁹.

O mechanizmie uwspółcześniania i zmniejszania dystansu między przedmiotem a interpretującym go podmiotem piszą teoretycy eseju jako o jednej z charakterystycznych cech tego gatunku²⁰. W *Barbarzyńcy w ogrodzie* taką perspektywę tworzy splot historycznego i pozahistorycznego czasu trwania dzieł sztuki z wyraźnie uwspółcześnionym przez autora historycznym czasem trubadurów i albigenów odzwierciedlający — jak sądzę — estetyczne, światopoglądowe i polityczne uwarunkowania tej książki.

W tekście Herberta nie ma bezpośrednich odwołań do współczesnej sytuacji w Polsce, ale jest szereg znaków, które wyraźnie przywołują doświadczenia bliższe autorowi (i czytelnikom). Znajdują się one zwłaszcza w dwóch esejach historycznych (*O albigenach, inkwizytorach i trubadurach* oraz *Obrona Templariuszy*), odkrywających mechanizmy politycznej tyranii, policyjnego terroru, bezprawia władzy. Wyrazne podobieństwo doświadczeń podkreśla poeta nie tylko w końcowej konkluzji, ale i w toku historycznej narracji („I my, którzy znamy logikę strachu, psychopatologię zaszczutego, [...] nie możemy dać temu wiary” s. 159)²¹. Niebagatelne znaczenie ma również uparte powracanie do problematyki tradycji, podkreślanie wagi historycznej ciągłości w codziennym życiu, tak jak ma to miejsce w przywoływanej już scenie z sieneńskiej trattorii. Uderzający jest również brak, charakterystycznych dla relacji z podróży, bezpośrednich odniesień do „przestrzeni zadomowionej”, miejsce z którego poeta wyruszył w podróż to jakiejś „tam”, z którego tęsknił i z którego będzie tęsknił do opisywanego „tutaj”.

¹⁹ Ten sam rodzaj doznań opisuje Herbert również w innych *podróżach*. W obliczu Akropolu notuje „on jest i ja jestem, a ogromna przestrzeń czasu dzieląca daty naszych urodzin kurczyła się i nikła. Byliśmy współcześni”.

²⁰ Por. m.in. A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* (Vinzenz — Stempowski — Miłosz), Warszawa 1990.

²¹ Herbert jednoznacznie odśladania swój cel w końcowym akapicie eseju o templariuszach: „W historii nic nie zamyka się ostatecznie. Metody użyte w walce z Templariuszami weszły do repertuaru władzy. Dlatego nie możemy tej odległej afery pozostawić bladym palcom archiwistów” (BO, s. 164). Temu celowi służy również ironiczno-paraboliczny styl narracji, o którym pisała Ewa Wiegandt, *op. cit.*

5. „... ZNAK MURATORA”

Zbigniew Herbert podróżuje ze współczesnym przewodnikiem w dłoni²² i jest to z jednej strony narzędzie pomocne w podróży, niekiedy punkt wyjścia do sporu z ogólnie przyjętymi kryteriami estetycznymi (jak w późniejszym eseju *Labirynt nad morzem*), a z drugiej — znak czasu, który jednak nie przekreśla możliwości autentycznego przeżycia i poznania, podobnie jak głos dukającego przewodnika w Lascaux czy „buchalter” w świątyni doryckiej nie przeszkadzają w „spotkaniu” Herberta z dziełem sztuki.

Obcowanie z arcydziełem to dla pisarza zawsze akt indywidualny, oparty na wysiłku zmysłów i intelektu, w dużym stopniu uniezależniony od warunków zewnętrznych. Jedną z konsekwencji takiego odbioru sztuki jest kreacja podróżującego narratorsa-poety, mocno zakorzeniona w tradycji *podróży artystycznej*. Jednak mimo używania pięknego, poetyckiego, chwilami staromodnego języka, mimo głębokich, choć utrzymanych w ryzach językowej precyzji, emocji, Herbert nie kreuje się w swych relacjach jedynie na artystę, przemieszczającego się po trasach świętych miejsc kultury. Choć jego podróż ma przede wszystkim charakter wędrówki do źródeł, to poświęcona jest tym miejscom i dziełom, które sam poeta uznaje za najważniejsze w dziejach kultury europejskiej. Wybór jest ściśle selektywny, dokonany wedle kryterium sztuki antypsychologicznej, antyekspresyjnej a przebieg tej wędrówki, skupienie na celu podróży oraz gotowość do ponoszenia wielu trudów po to, by go osiągnąć — podkreślają zarówno jej kapryśny, indywidualny, jak i pielgrzymkowy charakter.

Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* odżegnuje się od współczesnego antyestetyzmu, ale nie odżegnuje się od współczesności, i to zarówno w wymiarze egzystencjalnym (tego, co się wiąże ze współczesnym podróżowaniem oraz z jego polskim „bagażem”), jak i literackim (w równej mierze korzysta z doświadczenia jak i z „biblioteki”, z historycznych źródeł i naukowych studiów, z popularnych opracowań, anegdot, fikcyjnych fabuł — stapiając wszystko w nowoczesny dyskurs). Nie jest też ani skrupulatnym naukowcem, ani poetą, skupionym wyłącznie na doznawaniu piękna. Jest współczesnym polskim pisarzem, który może zobaczyć rzeczy, znane mu dotychczas tylko z lektur. Jest artystą, znawcą, wędrującym po to, by skonfrontować wiedzę z rzeczywistością (i z subiektywnym doznaniem).

Przy tym wszystkim nazwał się *barbarzyńcą* i stworzył swój wizerunek w taki sposób, który uniemożliwia jednoznaczną interpretację²³. Takiej wielostronnej kreacji służy między innymi stylistyczna różnorodność: przemieszanie patetycz-

²² We wszystkich *podróżach* Herbert powołuje się na różne baedekery. Również publikowane zdjęcia z podróży pokazują poetę najczęściej z przewodnikami w dłoni. Zob. J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, rozdział czwarty: *Podróże*.

²³ Spośród wielu stanowisk dotyczących kwestii barbarzyńcy najbliższe mojemu rozumieniu tego zagadnienia są poglądy Romana Zimanda i Ewy Wiegandt, która w uzupełnieniu do tekstu Zimanda pisze o autoironicznym wymiarze formuły Herberta. Por. E. Wiegandt, *op. cit.*, s. 216.; R. Zimand, *Ogród i barbarzyńca* [w:] *tenże, Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989.

nych określeń i rzetelnych opisów z dowcipnymi osobistymi opowieściami, naukowych wyliczeń i definicji z poetyckimi metaforami. Jak trafnie zauważył Jerzy Kwiatkowski — żartobliwa prywatność chroni Herberta przed pompą, dyskretny patos przed gawędziarstwem²⁴.

Podkreślany przez krytyków tradycjonalizm²⁵ Herberta, polegający na apologetycznym stosunku do dzieł sztuki, na przejściu do porządku dziennego nad modną wówczas rewizją tradycyjnych wartości, okazuje się nie taki znowu „tradycyjny” — konfrontacja drobiazgowej wiedzy, różnych punktów widzenia oraz własnych emocji przynosi niejednokrotnie zaskakujące efekty. Wielopiętrowa struktura cytatów służy nie tylko pogłębieniu wiedzy o przedmiocie, ale też uświadomieniu złudności kwalifikacji, przewagi „widzenia” nad „wiedzą”. W rezultacie można powtórzyć za Karlem Dedeciusem: „to, co na pierwszy rzut oka mogłoby wydać się kontemplacyjnym rozkoszowaniem się sztuką, czymś w rodzaju barwnego prospektu, utworzonego ze wspomnień z wędrowek po muzeach, bibliotekach, sympozjach i zjazdach, okazuje się ostatecznie protokołem, dochodzeniem czynionym po to, aby — jak proponował Nietzsche — «każdą rzecz i w ogóle wszystko» przewartościować na nowo”²⁶. Począwszy od malowideł w Lascaux, na temat każdego właściwie dzieła pojawia się wiele hipotez i żadnej z nich nie nadaje Herbert rozstrzygającego znaczenia. Wpisują się one w istnienie dzieła, tworzą jego historię, a ich przegląd rozszerza jedynie pole interpretacyjne, nie prowadzi jednak do wyjaśnienia jego tajemnicy. Tylko bezpośrednie przeżycie i spowodowane nim olśnienia pozwalają na zbliżenie się do niepoznawalnego. Znamienne są przy tym Herbertowskie konkluzje zamykające poszczególne relacje — są to zawsze rezultaty osobistego przeżycia, a nie ostateczne rozstrzygnięcia problemów natury ogólnej.

Wydaje się również, że czytanie tekstów Herberta wyłącznie jako esejów kulturowych zubaża je o niezwykle istotną perspektywę. Takiemu zubożeniu sprzyja zarówno określenie *Barbarzyńcy w ogrodzie* jako zbioru medytacji, które udają „literaturę podróżniczą”²⁷, jak i interpretowanie tych tekstów tylko z perspektywy eseju. Teksty Herberta powstały na kanwie autentycznych doświadczeń podróżnych, co jest przez autora wyraźnie podkreślone. W literaturze dwudziestowiecznej eseje kulturowe powstające w przestrzeniach „biblioteki”, oparte na ikonografii, lekturach, przemyśleniach cieszą się dużym poważaniem, jednak autor *Mony Lizy* zdecydował się pisać tylko o tym, co widział na własne oczy. Niejednokrotnie daje też wyraz temu, iż przeżycia związane z wędrowką, z koniecznością samookreślenia się wobec różnych sytuacji życiowych, wywarły niewątpliwy wpływ na odbiór dzieł sztuki. Podróż nie jest więc tylko kompozycyjną ramą dla jego rozważań o sztuce i historii, lecz stanowi niezbędne dla tych rozważań doświadczenie i świadomie wybraną tradycję literacką.

²⁴ J. Kwiatkowski, *Symbol trwałości*, op. cit.

²⁵ Por. m.in. Z. Bieńkowski, *Dowód na istnienie piękna*, „Więź” 1963, nr 1.

²⁶ K. Dedecius, *Uprawa filozofii* [w:] *Poznawanie Herberta*, op. cit., s. 148.

²⁷ Por. S. Heaney, *Atlas cywilizacji* [w:] *Poznawanie Herberta*, cz. II, s. 111.

O potrzebie naoczności pisał Herbert wielokrotnie, a w *Barbarzyńcy w ogrodzie* entuzjazm płynący z faktu, iż nareszcie można naprawdę zobaczyć i dotknąć coś znanego do tej pory z literatury czy fotografii, manifestowany jest przy każdej nieomal okazji. W relacjach z greckich podróży — stanowiących swoistą kontynuację pierwszej książki eseistycznej — określi poeta precyzyjnie źródła tej potrzeby:

Zdjęcia, rysunki, opisy stanowiły pokarm wodnisty, pozbawiony zapachu, koloru i tła. Znałem nieźle topografię, wymiary i kontur głównych świątyń, ale cały ich zespół położony był nieodmiennie na płaszczyźnie, miał barwę gipsu, nie oddychał światłem, a niebo nad nim było z papieru [*Akropol*, LM, s. 95].

By oddać wrażenia z podróży poeta posługuje się formą gatunkową, która pozwala na odzwierciedlenie (i potwierdzenie) autentycznych przeżyć. Ważne jest bowiem nie tylko to, „co” zobaczył, ale i sam proces „zanurzenia się” w określonej przestrzeni, osadzenie dzieł w rzeczywistych krajobrazach, zapachach, barwach, („przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach, przesunąć ręką po rowkach kolumny”. BO, s. 26). Autentyczne doznania preradzają się u Herberta w tekst pełen poezji, dystansu i dążenia do „obiektywizującej doskonałości”, ale to właśnie one pozostawiają bardzo wyraźne piętno zmysłowości, „cielesności”. Pozwalają też zweryfikować utarte poglądy, zobaczyć — przykładowo — że architektoniczne teorie są o wiele uboższe od konkretnych realizacji, które ze względu na otoczenie, moment dziejowy, okoliczności są zawsze jednostkowe, niepowtarzalne (*U Dorów*, BO, s. 33).

Wagę bezpośredniego i wielostronnego obcowania z dziełem, z miejscem, z krajobrazem podkreśla wielokrotnie manifestowana przez Herberta niechęć do zdjęć i widokówek²⁸, przeciwstawiona zamiłowaniu do własnoręcznych szkiców. W jednym z wywiadów mówi o swoich *podróżach*:

Moje przygotowanie do książki to przede wszystkim rysunki. Nie robię zdjęć, uprościłbym przez to mój kontakt z przedmiotem. A jeżeli sobie obrysuję na przykład jakąś rzeźbę renesansową, to jak gdybym wdawał się w ten sam rytm artystyczny, który kreował to dzieło²⁹.

Również tekstowe ślady obcowania z dziełami sztuki mają charakter procesualny: poeta opisuje fragment po fragmencie i chociaż rezygnuje z podmiotowego „ja”, sytuując na pierwszym planie samo dzieło, to jednak rejestruje czynność jego poznawania, dodając stopniowo coraz więcej szczegółów, dotyczących zarówno samego dzieła i jego powstania, jak i okoliczności w których on — Zbigniew Herbert — z nim obcuje³⁰.

²⁸ W *Barbarzyńcy w ogrodzie* pokazuje Herbert jak filmowanie obiektów zastępuje ich oglądanie (powstają „ruchome obrazy, które nie będą w niczym odpowiadały rzeczywistości”, s. 78). W eseju *Delta* określa natomiast widokówki jako „najbardziej kłamliwe obrazki z fałszywym kolorem, [...], nietknięte wzruszeniem” (MNW, s. 9).

²⁹ Cyt. za J. Łukasiewicz, *Herbert, op. cit.*, s. 78. Herbertowski zwyczaj szkicowania ciekawych obiektów przypomina również Jan Lebenstein. Por. tenże, *Życie na walizkach* [w:] *Poznanie Herberta 2, op. cit.*

³⁰ Modelowym przykładem ustanawiania takiej więzi z dziełem jest relacja z podróży do Pae-

Precyzyjnie skomponowany *Barbarzyńca w ogrodzie* nawiązuje do tradycyjnych relacji podróżniczych już w uwagach wstępnych, w których autor określa swoją książkę jako „sprawozdanie z podróży”, odśladania kompetencję genologiczną, ujawniając własne wahania co do wyboru właściwej formy. W tekstach, które powstały w wyniku greckich peregrynacji, notuje Herbert wiele spostrzeżeń dotyczących przyjętego przez siebie modelu podróżowania, możliwości i ograniczeń literackiego przekazu zmysłowych i estetycznych wrażeń, stosowanej techniki opisu i sposobu oglądania dzieł sztuki. W *Martwej naturze z wędzidłem* podaje nawet własną definicję idealnego podróżnika, co być może stanowi jakiś fragment zapowiadanego dzieła o teorii podróży³¹, ale ma też pokazać, że autor zna wzorce właściwego podróżowania, jednak świadomie ich nie podejmuje (s. 7—8).

Natomiast w pisanim kilka lat po wydaniu *Barbarzyńcy w ogrodzie* szkicu o podróży włoskiej Montaigne’a wskazuje Herbert wyraźnie na niemiecką *Bildungsreise* jako na najszlachetniejszy wzorzec gatunku. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż polski poeta jest już wówczas autorem *podróży*, często wyjeżdża, planuje też większe dzieło dotyczące artystycznych peregrynacji, bardzo interesujący okaże się też sposób, w jaki czyta wybraną przez siebie relację — ze zdziwieniem odkrywa kronikarską monotonię opisów Montaigne’a, pragmatyczny stosunek do natury i do wytworów ludzkiej kultury. W tekście renesansowego pisarza dostrzega raczej „przewodnik gastronomiczno-hotelowy” aniżeli „stąpienie po wysokich rejonach ducha”. Autora *Voyage en Italie* ceni natomiast za odwiedzanie bibliotek i uważne słuchanie „wszystkich i wszystkiego”, dostrzegając w jego relacji nie tyle brak wrażliwości estetycznej, ile odbicie charakterystycznego dla tamtej epoki, poufałego i naturalnego traktowania sztuki. Jednak to co w relacji Montaigne’a okazało się dla Herberta najważniejsze, to utrwalone w niej doświadczenie długotrwałej i męczącej podróży, umożliwiającej „poczucie stopienia się z konkretną innością”; powolny proces poznawania — wyeksponowany przez autora krytycznego szkicu i przeciwstawiony współczesnej konwencjonalnej turystyce, „pośpiesznemu dotykaniu rzeczy godnych uwagi”³².

Trop, który wskazuje nam Herbert w tekście poświęconym wojażom renesan-

stum: Początkowe rozczarowanie rozmiarami świątyni doryckich ustępuje podczas „studiowania” tego stylu. Opis aktualnego wyglądu greckich budowli, dokonywany niejako w trakcie zwiedzania (ujęty w dynamicznej perspektywie, w odpowiedniej kolejności od planu ogólnego do coraz dokładniejszych szczegółów), spleciony jest z uwagami historycznymi, dotyczącymi czasu i okoliczności ich powstania, a także z informacjami architektonicznymi, uwypuklającymi zarówno ich matematyczną doskonałość, jak i jednostkową konkretność. Opisowi oraz erudycyjnym komentarzom towarzyszą poetyckie obrazy zmysłowych doznań oraz opis okolicznego krajobrazu, a także przywołanie religijnych obrzędów i turystycznej współczesności.

³¹ Zamiar stworzenia takiego dzieła zapowiada w eseju zatytułowanym *Pana Montaigne’a podróż do Italii*: „Kiedy już tylko tyle sił pozostanie, żeby poduszkę pod głową poprawić, trzeba będzie napisać dzieło, a więc księgę a nie zbiór szkiców, pod tytułem: *Wstęp do teorii podróży*”. „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 10. Cyt. za Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948—1998*. Zebrał, opracował i notami opatrzył Paweł Kądziela, Warszawa 2001.

³² Z. Herbert, *Pana Montaigne’a...*, *op. cit.*, s. 42—43.

sowego pisarza, ukazuje pozytywne wzorce podróżowania i opisywania podróży, do których odwołuje się autor *Barbarzyńcy w ogrodzie*: postawę badawczego zainteresowania rzeczywistością, powolny rytm przemieszczania się, fizyczny i intelektualny trud wtapienia się w nową przestrzeń, skupienie na poszczególnych elementach rzeczywistości. W ten sposób jawi się nam jako kontynuator dawnej sztuki podróżowania.

Różnorodność perspektyw, wielogłosowość, nadanie podróżnym doświadczeniom uniwersalnego charakteru za sprawą włączenia do opowieści historiozoficznych refleksji; przywołanie Eliotowskiej koncepcji tradycji; płynne przejścia pomiędzy „ja” lirycznym i „ja” eseistycznym; sposób odbioru dzieła sztuki, dokonywany w kontekście zakorzenienia w pejzażu i historii, poprzez procesualny akt spotkania z dziełem i epifanijne odkrycia — sytuują prozę Herberta na płaszczyźnie nowoczesnego dyskursu. Podstawowym punktem odniesienia jest tu jednak *podróż*, jako gatunek, na kanwie którego rozwija się eseistyczna refleksja, wybiegająca daleko poza indywidualne doświadczenie. Należy ją postrzegać jako formę „wyjściową” niezależnie od tego czy za dominujący uznamy w niej dyskurs historiozoficznego traktatu, czy też wykładu³³. Esej traktować można w tym przypadku jako „świadectwo tendencji wychodzenia poza strukturalne ograniczenia narzucone przez uświęcone gatunki”³⁴. Rozsadza on ramy tradycyjnej *podróży artystycznej*, pozwala też na swobodne korzystanie z materiałów historycznych i fachowych dzieł bez poddania się ograniczeniom i wymogom naukowego dyskursu, łączy, nieodzowne dla prawdziwego poznania, jednostkowe przeżycia i doznania zmysłowe z równie nieodzowną dla Herberta wiedzą.

Taka perspektywa interpretacyjna pozwala w innym świetle zobaczyć *Barbarzyńcę w ogrodzie*. Podsumowujące konkluzje i zamknięta kompozycja poszczególnych relacji Herberta, tak jak i całego tomu, nie jawią się wówczas jako odstępstwa od reguł eseistycznego gatunku³⁵, lecz stanowią wyraźną konsekwencję realizacji wzorca genologicznego, jakim jest *podróż*. Również współczesne odniesienia, zawarte w Herbertowskich opisach dzieł sztuki i opowieściach historycznych można interpretować dwojako. Po pierwsze jako efekt autorskich zamierzeń, sytuujących różne doświadczenia na jednym poziomie eseistycznej refleksji, jako znaki kryptojęzyka, nawiązania do ówczesnych polskich realiów³⁶. Po drugie jako charakterystyczny dla podróży artystycznej sposób przybliżania

³³ Por. kolejno M. P. Markowski, jw.; A. Fiut, *op. cit.* Trzeba jednakże doprecyzować, że Michał Markowski — podając jako przykład *Akropol* Herberta — pisze o „nieustannym krzyżowaniu się” opowieści wyjętej z itinerarium z historiozoficznym traktatem.

³⁴ M. P. Markowski, *Cztery uwagi o eseju* [w:] *Polski esej. Studia*. Pod red. M. Wyki, Kraków 1991, s. 172. Krakowski badacz stwierdza dalej: „teksty, kwalifikowane przez nas jako eseje, ostentacyjnie wskazują na transformacje klasycznych postaci niefikcyjnych typów wypowiedzi jako na swoją *differentio specifica*” (s. 173).

³⁵ Tak interpretuje kompozycję esejów autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* Aleksander Fiut, pisząc m.in. że Herbertowska „skłonność do stawiania kropki nad «i» jest zasadniczo obca tradycyjnemu esejowi” (s. 138).

³⁶ Por. A. Fiut, jw.; s. 134., J. Kwiatkowski, *op. cit.*

opisywanego przedmiotu za pomocą porównań bliskich wyobraźni czytelnika czy też rezultat nieuniknionej w doświadczeniu podróży konfrontacji nieznanego z tym, co swojskie, „zadomowione”.

Zestawienie relacji podróżnych pomieszczonych w *Barbarzyńcy w ogrodzie* z realiami licznych wojaży Zbigniewa Herberta i z opisywanymi na bieżąco w listach do przyjaciół podróżnymi wrażeniami³⁷ unaocznia kreacyjny charakter omawianych przeze mnie tekstów. W pełnych entuzjazmu i poznawczej radości esejach nie widać bowiem śladów formuły „podróży jako zapasów ze światem”, nie ma chaosu, bo nawet pozornie bezcelowe błąkanie się po mieście ma charakter zamierzonego flanowania. Również o kłopotach finansowych nie mówi polski poeta wprost, kryją się one za konstrukcją pełnego fantazji podróżującego intelektualisty, który wprawdzie nie ma pieniędzy na obiad, ale za to wieczorem może sobie urządzić „małą rozpustę” w postaci... trzech porcji pizzy (BO, s. 68).

Pełna optymizmu klamra spinającą wrażenia podróżne, od doznanego w Lascaux poczucia kulturowej ciągłości, po wywożoną z Chantilly wiarę, że czekające tam na niego dzieło Sassetty pozwoli mu po latach wstąpić „w tę samą rzekę i czas” (BO, s. 203), każe przypuszczać, że w podróży po europejskim *ogrodzie* spełniły się oczekiwania Herberta, że „pokora znawcy i zachwyty poety” pozwoliły na przeżycie momentów prawdziwego olśnienia³⁸. Te przypuszczenia przeradzają się w pewność, gdy w parę lat później autor *Labiryntu nad morzem* napisze o powodach i zamierzonych celach swoich artystycznych wojaży:

Nie będąc uduchowionym ponad miarę, poszukiwałem zawsze **materialnych śladów**, aby nawiązać **porozumienie i przymierze**. Dlatego **nieodmiennie wzruszały mnie** koleiny na drogach, starte przez pielgrzymów stopnie katedry, **znak muratora na kamieniu** [LM, s. 29].

Połączenie wnikliwych studiów i dociekań z bezpośrednim zmysłowym doświadczeniem, racjonalizmu znawcy z intuicjami artysty, poetyckich olśnień z eseistyczną precyzją, tradycyjnego opisu z intertekstualnym dialogiem, wzniosłości z ironicznym dystansem pozwoliło Herbertowi na zamknięcie doświadczeń podróżnych w artystycznym kształcie *Barbarzyńcy w ogrodzie*.

³⁷ Por. J. Łukasiewicz, *Herbert, op. cit.*

³⁸ O nieskrywanej radości Herberta świadczą sformułowania, które niezmiernie rzadko pojawiają się w jego twórczości: „życie jest piękne a ludzie są dobrzy” (s. 89); „nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności” (s. 21).