

ROBERT CIEŚLAK

Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego

ITALIA JAKO DOŚWIADCZENIE WZROKOWE. POCHWAŁA PODRÓŻY I ODKRYWANIE OBRAZÓW W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA

Wiele było okazji do rekonstruowania dróg, jakimi Zbigniew Herbert, w linii męskiej potomek brytyjskiego adwokata i Ormianki¹, wędrował po świecie, kreśląc mapę własnej wrażliwości estetycznej². Wielokrotnie podkreślano także istotne znaczenie podróży dla jego twórczości³. Nie powtarzając szeregu wcześniejszych ustaleń, należy tu jednak zauważyć, że ów z ducha, zamiłowania i elementarnego, klasycznego wykształcenia znawca dziejów kultury śródziemnomorskiej poddawał literackiej reprezentacji w pierwszej kolejności i przede wszystkim miejsca i dzieła, wobec których dominującą osią wyboru była tradycja antyczna, w niej zaś głównie dziedzictwo greckie, częściowo etruskie, w znacząco mniejszym zaś stopniu rzymskie. Nie ma wątpliwości, że za każdą z tych relacji stała gruntowna i bogata wiedza o świecie starożytnym i jego sztuce⁴.

¹ Zob. ks. J.S. Pasierb, *Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 4 (80), s. 127-134.

² O powiązaniu doświadczenia zmysłowego i estetycznego w twórczości Herberta zob. B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 217. Zob. także, zawierającą szereg wnikliwych uwag na temat stosunku poety do obrazu, ale też do naukowych refleksji o plastyce, pracę M. Smolińskiej-Byczuk *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 42-154, pomyślaną „jako komentarz historyka sztuki do tekstów i rysunków Herberta”.

³ O utożsamieniu podróżowania „z szansą «rozumienia» świata i «pokory» wobec jego różnorodności” wspomina S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O Poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 61. Zob. także D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 129-173; J. Drzewucki, *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2004, s. 49 i n.

⁴ O znaczeniu kultury antycznej dla twórczości Herberta zob. J. Brzozowski, *Antyk Herberta*, w: *Poznawanie Herberta 2*, s. 240 i n.; o powiązaniu tradycji antycznej i biblijnej zob. J. Abramowska, *Wiersze z aniołami*, w: dz. cyt., s. 167 i n. Próbę interpretacji wątków Herbertowskich podróży poprzez tradycję antyczną daje J. Mizińska, *Herbert – Odyseusz*, Lublin 2001.

Niepomijalny kontekst podróży odbywanych przez autora *Rovigo* stanowi na pewno postulat zetknięcia z dziedzictwem kulturowym, a nawet – wielokrotnie potwierdzana w pismach Herberta – zarówno dosłownie, jak i metaforycznie rozumiana potrzeba dotknięcia wytworów artystycznych, a także odczuwania przestrzeni⁵. W owym odczuwaniu chodzi przede wszystkim o doznawanie zmysłami zastanego świata, a zatem poznawanie bezpośrednie nałożone na pamięć dziejów, zadłużone jednocześnie intelektualnie w dziesiątkach lektur⁶. Świadomość nieuchronnej konieczności zderzenia tego, co obserwowane podczas podróży z wiedzą i budowanym w oparciu o nią wyobrażeniem o kształtach i skali (*resp.* znaczeniu cywilizacyjnym) dawnych kultur Herbert ujawniał w połowie lat sześćdziesiątych, w jednym z publicystycznych tekstów, gdy opisywał zaskoczenie Montaigne’a nieproporcjonalnością niewielkiej powierzchni Forum Romanum wobec ogromnej liczby zgromadzonych na tym terenie obiektów istotnych i znanych dobrze tradycji literackiej. Polski pisarz komentował:

Jest to zresztą charakterystyczna niezgodność wyobraźni z tym, co widzi się naocznie i doświadcza ją tego wszyscy stykający się z miejscami nabrzmiałymi historią⁷.

Tak właśnie ukształtowaną, charakterystyczną, współzależną strukturę pamięci historycznej i wizualnej, intelektualnych dyspozycji podmiotu poznającego oraz przypomnień bezpośrednich doznań zmysłowych zaobserwować można również wyraźnie w często interpretowanej *Lekcji łaciny*, a także innych tekstach eseistycznych. Nie wiersz bowiem, nawet nie prozę poetycką, lecz właśnie formę eseju upodobał sobie autor *Labiryntu nad morzem* jako najstosowniejszą do relacjonowania osobistych doświadczeń z podróży, spisywanych zawsze według podobnego strukturalnego wzorca. To ów wzorzec zdaje się zasadą kompozycyjną kolejnych relacji, niezależnie od tego czy jest to opowieść o mitycznym Labiryncie, prowadzona z perspektywy archeologicznych, poszlakowych dociekań i szerokiej wiedzy historycznej, wyposażona jednocześnie w szereg wnikliwych ekfraz odnoszących się do pozostałości dzieł sztuki okresu minojskiego, czy – na przeciwległym niejako biegunie usytuowana – awanturnicza historia Torrentiusa i opis jego *Martwej natury z wędzidłem*. Podobne kryteria rządzą także strukturą wielu innych fragmentów o sztuce nowożytnej (przykładów wybieranych

⁵ Pisząc o epifanijnym celu podróży poety D. Kozicka (*Mój przyjaciel malarz, czyli parę słów o przyjaźni Zbigniewa Herberta z Józefem Czapskim*, w: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*, Lublin 2006, s. 484) zauważa: „Herbert wyrusza na wędrowki szlakami europejskiej kultury po to, by zobaczyć dzieła sztuki w ich naturalnym otoczeniu, by spróbować zrozumieć ich istotę, przeżyć zmysłowe i metafizyczne «spotkanie»”.

⁶ Zjawisko to bliskie jest opisanej przez S. Barańczaka (*Uciekinier...*, s. 69) opozycji „kulturowego mitu i realnego doświadczenia”, fundowanej na antynomii „przeszłość a współczesność”.

⁷ Z. Herbert, *Pana Montaigne’a podróż do Italii*, w: tenże, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, Warszawa 2001, s. 41.

starannie, wyselekcjonowanych ze smakiem, stroniących od popkulturowej perspektywy odbioru), której omówienia wkraczają do prozy autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* zasadniczo zgodnie z kluczem terytorialnym. Także i w tym wypadku nie do pominięcia jest kryterium dostępności lektury przygotowującej do odwiedzin w danej krainie, implikujące zatem kierunek, zakres i porządek poznawania miejsc, znajdujących się głównie w sferze oddziaływania języka francuskiego, sukcesywnie także włoskiego. Pozostałe obszary gromadzenia dziedzictwa sztuki europejskiej – w tym przede wszystkim Grecja, Anglia i Holandia, „czytane” będą kolejno także przez medium publikacji regionów frankofońskich – poprzez francuskojęzyczne przewodniki i publikacje naukowe⁸. Mimo to – rzecz w przypadku Herberta oczywista, o której wszak nie możemy zapomnieć – nad doborem większości tematów, zwłaszcza tych przywołujących bezpośrednio tradycję antyczną, patronat sprawuje wciąż praktyczna znajomość języka łacińskiego.

Patrząc na tę praktykę twórczą z punktu widzenia dziejów teorii podróżowania można pokusić się o stwierdzenie, że tak skomponowane oraz – co ważniejsze – tekstowo poświadczone wędrowki ku dziełom architektury, rzeźby i malarstwa, swą konstrukcją sugerują symbiozę dwóch historycznie odmiennych tendencji. Przywodzą oto na myśl po pierwsze późnorennesansowy i oświeceniowy, rozwijany aż po czasy romantyzmu wzorzec podróżowania, w którym samodzielność poznawcza, uwalniając od fałszywych wyobrażeń, mając za zadanie dostarczyć bezpośrednich danych, musiała wyłaniać się z obowiązkowego, gruntownego przygotowania lekturowego⁹. Po drugie zaś zderzają z paradoksalnie, ale też oryginalnie w epoce kryzysu tradycyjnej władzy wzroku adaptowaną okulocentryczną, genetycznie wywiedzioną z antyku, retoryczną teorią ekfrazy. Pierwsze przypuszczenie dość łatwo potwierdzić, przypominając, że nie bez powodu

w traktatach o sztuce podróżowania podkreślano nie tylko konieczność poznania możliwie wielu faktów dotyczących miejsca docelowego, ale i zaznajomienia się ze związanymi z nim klasycznymi tekstami¹⁰.

⁸ Pośród relacji poświadczających liczne i często unikatowe zainteresowania lekturowe Herberta należy na pewno zwrócić uwagę na wspomnienie P. Kłoczowskiego (*Pomiar Swillensa*, w: *Poznawanie Herberta 2*, s. 57): „Był jak u siebie w domu wśród tych «wielkich znawców»: Friedländera, Berensona, Sterlinga. [...] Do końca ta pracowita, twórcza energia i dyscyplina myśli dla «studium przedmiotu». Czy to był tajemniczy Altichiero, wyszukane w Berlinie najnowsze studium o tkaniu z Bayeux (to do pracy nad Normanami, teczki pod regałem z Etruskami), karteczka założona na poprawionym przypisie do wspaniałej książki Marii Rzepińskiej o historii koloru, [...] pamiętam moje wzruszenie, gdy natrafiłem na dawne, z czasów pisania *Barbarzyńcy w ogrodzie*, podkreślenia i notatki na marginesach wykładów Henri Focillona o Piero Della Francesca z lat trzydziestych [...]”.

⁹ Zob. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 97 i n.

¹⁰ Tamże, s. 100.

Warto podkreślić, że ten typ zaleceń formułowano na wiele lat przed tym, zanim rozpoczął się proces, w którym „poznawcza ufność przesuwawała się od danych tekstualnych ku apoteozie naoczności”¹¹, a samo podróżowanie, głównie z uwagi na potrzebę jego opisanie (bezpośrednio w korespondencji lub w szczegółowych, precyzyjnych i rzeczowych notatkach, dających podstawę do sprawozdań) stanowiło rodzaj dyskursu o świecie, bez którego od wieku XVI aż po początki wieku XIX nie mogło obyć się żadne, zarezerwowane dla sfery ludzi wykształconych, postępowanie edukacyjne i wychowawcze. Druga sugestia stanie się czytelniejsza, gdy zauważymy, iż uprawiana przez Herberta sztuka ekfrazy jest jednocześnie świadomą rezygnacją z emocjonalności w kształcie, który implikowany musiał być przez poetycki pejzaż wewnętrzny, typowy dla twórczości romantycznej. Nadto warto przy okazji zauważyć, że dla autora *Barbaryńcy w ogrodzie* wzorcem nie był ani wątek „wynańczy”, ani model romantycznej „podróży ogromnej” czy sentymentalna w swej genezie postawa „polskiego tułacza”, „przymusowego podróżnego”, Pielgrzyma i Wędrowca ku narodowej wolności¹². Bliższa mu była raczej „podróż filozoficzna” jako wzór naznaczonego subiektywizmem, ale jednocześnie twórczego poznawania świata¹³. Nie wyzwolona z klasycznych reguł wyobraźnia zatem, ale porządek myślenia, wsparty na rzetelnej wiedzy racjonalizm zdaje się dominować pośród ideowych wyborów Herberta. Takie stwierdzenia, rzecz jasna, nie sugerują ani chłodu prezentowanych relacji, ani braku emocjonalnego stosunku do opisywanych miejsc czy przedmiotów, zwracają jednak uwagę na analityczny w metodzie relacjonowania widzenia oraz intelektualny w bogatych kontekstach interpretacyjnych sposób rozumowania na temat tego, co zawiera wielorako pojmowany i złożony strukturalnie dyskurs podróży estetycznych Herberta.

W ostateczności zatem, dyskurs ów składa hołd oku i naoczności, z jednej strony zawdzięczając narządowi wzroku otwarcie dostępu do lektury ksiąg, do gromadzenia dzięki ich zawartości wiedzy, uprzedniej wobec osobistego doznania zmysłowego, w którym – już na miejscu, w otoczeniu rzeźb, twarzą w twarz (*resp.* oko w oko) z architekturą i/lub obrazem malarskim – podmiot owego dyskursu – wszak również w roli wędrowca pośród ludzi, smakującego, wachającego

¹¹ Dz. cyt., s. 102.

¹² Warto zauważyć, że działo się to niejako wbrew obiektywnym warunkom, w jakich żył i jakie również decydował się wybrać poeta-emigrant, nie przyjmujący jednak postawy dysydenta. Będąc „dobrowolnym wygnańcem”, od śmierci ojca w 1963 roku „mieszkał głównie w Berlinie Zachodnim, jako stypendysta Deutscher Akademischer Austauschdienst, a także w Monachium, Wiedniu i Paryżu. Sporadycznie wpadał do Londynu [...]. W latach 1969-1970 prowadził zajęcia w California College w Los Angeles” (A. Alvarez, „Nie walczysz, to umierasz”, przeł. A. Szostkiewicz, w: *Poznanie Herberta 2*, s. 22).

¹³ Zob. uwagi ogólne na temat wzorów i modeli podróżowania w pracy H. Zaworskiej, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Tadeusza Różewicza*, Kraków 1980, s. 20 i n.

i słyszącego – koniec końców ustanawia jednak dominację wzrokowego kontaktu ze światem. Doświadczenie wzrokowe staje się więc dominantą dyskursu podróży estetycznych, które jednak wciąż starają się nie zapominać o potrzebie dawania świadectwa „potoczności” życia, wywiedzionego – jak pisze Herbert jako krytyk mało znanego *Voyage en Italie* Montaigne’a – ze „stopienia się z konkretną innością mijanych krajobrazów, ludzi i zjawisk”¹⁴. Przy okazji warto zauważyć, że analizując ów „szczerzy dziennik podróży” autora *Prób*, wnikliwy recenzent dostrzega w nim powierzchowność i skromność relacji o sztuce, co z jednej strony interpretuje jako różnicę w stosunku ludzi renesansu do artefaktów jako przedmiotów równych innym przedmiotom, z drugiej zaś formułuje pomysł powstania „historii wrażliwości”, która ułatwiłaby „wytłumaczenie tego fenomenu”, który wynika z posiadanej przez autorów w różnym stopniu umiejętności zaangażowania kolejnych zmysłów do obrazowania literackiego¹⁵.

Twórczość Herberta w postulowanej syntezie znalazłaby się zapewne bliżej prac Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej czy Stanisława Grochowiaka, w pewnej części także Jarosława Iwaszkiewicza, nieco dalej zaś od dzieł Leopolda Staffa, Juliana Przybosa czy Tadeusza Różewicza. Bez wątplenia jednak wraz ze wszystkimi wymienionymi sytuowałaby się w kręgu autorów, w dziełach których wzrok jest dominujący w sposobie poznawania rzeczywistości, nie wykluczając wszak zdolności dostarczania danych percepcyjnych przez inne zmysły. Różniłaby się natomiast, zwłaszcza od drugiej z wymienionych podgrup, przekonaniem, że poznawcze dane wzrokowe w żadnym wypadku nie mogą być samodzielnym przedmiotem reprezentacji w słowie – nie one, lecz język i retoryka, wreszcie wiedza z jej lekturą i historyczną perspektywą mają sprawować władzę nad możliwymi do pomyślenia obrazami motywowanymi wrażliwością wizualną. Niezależnie jednak od tego spostrzeżenia, doświadczanie świata poprzez oko, potrzebę jego szkolenia i wykorzystania jego zdolności poznawczych uznać należy za przyczynę sprawczą podróżowania¹⁶. Czynność ta bowiem wynika z ujawnianej przez autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* potrzeby „rozmowy z obrazami”, przyjętej metody ich „podglądania”, a także łączy się z imperatywem szerzej rozumianego „odkrywania” malarzy. Zjawisko, o którym mowa, Herbert scharakteryzował dokładnie w rozmowie z Markiem Zagańczykiem, poświęconej swojemu ostatniemu zbiorowi esejów:

¹⁴ Z. Herbert, *Pana Montaigne’a podróż do Italii*, s. 43.

¹⁵ Dz. cyt., s. 41.

¹⁶ O potrzebie naoczności i bezpośredniości doznań zmysłowych jako warunku kształcenia oka i sposobu widzenia poetyckiego oraz konieczności nieustannej konfrontacji myśli z rzeczywistymi obrazami (zarówno natury, jak i sztuki) w twórczej metodzie Herberta pisze D. Kozicka, *Przemowna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki, Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, Lublin 2006, s.72-74 i n.

Dziś wypada mieć w kulturalnym domu obraz, ale nie rozmawiamy z nim. Widzi Pan, dla mnie podstawowa jest rozmowa z obrazem, wyczekiwanie, co on chce powiedzieć; dobry obraz nigdy się nie opatruje, nie można nigdy powiedzieć: „ja ten obraz znam”. Potem jak się pisze o obrazach – przy obrazach się nie pisze, tylko w domu, przy pomocy reprodukcji – to jest cała mordega, żeby odtworzyć to pierwsze, świeże wrażenie.

[Obraz to] coś, w czym chciałbym być, w co chciałbym na chwilę wejść, poczuć się jak na scenie. A to jest pewien sposób konsumowania czy zbliżania się do obrazu: wejść do środka, stanąć z boku, podglądać. [...]

Nie chciałem pisać książki o sztuce, tylko o tym, co mi się udało dotknąć – żeby pozostawić dużą swobodę odkrywania. Odkrywanie jest najpiękniejszą rzeczą: człowiek właśnie znajduje malarza, o którym nic nie wie i którego obraz jest zachwycający¹⁷.

Nie inaczej, lecz właśnie z naciskiem na zmysłowość doznań, na błędzenie pośród szeregu naoczności, sprawdzanych podejrzliwie – zgodnie z kryteriami obowiązującymi w epoce kryzysu tradycyjnej władzy wzroku – weryfikowanych doświadczeniem ciała z całą jego sensualnością, w swoiście programowym wierszu *Podróż* (z tomu *Elegia na odejście*) Herbert opisuje poetycką metaforą cechy, zasady, a także filozoficzny sens podróżowania:

Jeżeli wybierasz się w podróż niech będzie to podróż długa
Wędrowanie pozornie bez celu błędzenie po omacku
Żebyś nie tylko oczami ale także dotykiem poznał szorstkość ziemi
I abyś całą skórą zmierzył się ze światem [545]¹⁸.

O tym, że podróżować trzeba i warto wiedzieliśmy czytając *Modlitwę Pana Cogito – podróżnika* (z tomu *Raport z obłązonego miasta*)¹⁹. Nadto nie mogliśmy mieć wątpliwości, że takie wędrowanie jest zawsze dążeniem do źródła tego piękna i różnorodności świata, których Pan użył w swej „niewyczerpanej dobroci”, by zastosować wobec nas strategię uwodzenia. Tej zaś podróżnik – poeta umknąć nie chce, mając jednak świadomość, że przyzwolenie na uwiedzenie ma charakter ostateczny i podlegać musi ocenie etycznej:

a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze i bez wybaczenia [450].

Pochwała podróży, jej poetycka afirmacja jest u Herberta oczywista. Jakie jednak miejsce pośród licznych wędrówek autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* zajmuje Italia? Czy podróż do Włoch, w biografii poety odnotowywana dwukrotnie jako

¹⁷ *Niewyczerpany ogród. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Zagańczyk*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 34.

¹⁸ Jeśli nie zostanie podane inaczej, miejsca cytowania utworów poetyckich Herberta oznaczone będą numerem strony umieszczonym w nawiasie i odpowiadającym zbiorowi: Z. Herbert, *Poezje*, Warszawa 1998.

¹⁹ D. Opacka-Walasek (dz. cyt., s. 130) sugeruje, że od tego utworu „wyraźnie nasila się w poezji Herberta obecność motywu peregrynacji”.

podróżowanie (1958) i pobyt (1975)²⁰, ma cechy wyróżniające ją od wypraw do innych miejsc? W jaki sposób i na jakich zasadach wzrokowe doświadczanie pejzaży i włoskich artefaktów współistnieć będzie z pierwiastkiem czysto racjonalnym, intelektualną warstwą dyskursu podróży na Półwysep Apeniński?

Przypomnijmy: poszukując znaczenia Italii dla poezji Herberta dotykamy podwójnego paradoksu – z jednej strony we wspomnieniach o poecie pojawia się szereg uwag o upodobaniu do wyboru tego kierunku wędrówki, równym przyjemności podróży do Grecji czy Francji²¹. Afirmacja Włoch zdaje się – jeśli czytać jedynie te relacje – niewątpliwa. Tymczasem w esejach o sztuce i w publicystyce inspiracje włoskie, choć doniosłe, zdają się jednak obecne w mniejszej liczbie, niż czerpanie z dziedzictwa Grecji, Francji czy pobytów w Holandii. Zaskakujące wydać się może również, że jeden z pierwszych topograficznie włoskich esejów *U Dorów*, w istocie jest świadectwem fascynacji spuścizną i oddziaływaniem kultury greckiej na terenie dzisiejszych Włoch, niegdyś w południowej części, łącznie z Sycylią, zamieszkanym wszak przez ludność pochodzenia greckiego.

Ów pean na cześć kunsztu architektonicznego synów Hellady w innym miejscu (*O Etruskach* ze zbioru esejów *Labirynt nad morzem*) dopełniony zostanie fascynacją żmudnie odpominaną i rekonstruowaną w drugiej połowie minionego stulecia sławą Etrurii, bezpośredniej wielkiej poprzedniczki, wchłoniętej i zasymlowanej przez Imperium Rzymskie. Herbert zauważa wyraźnie, że „zwycięzcy nie wytępilli zwyczajów i języka zwyciężonych, a epoka etrusko-rzymska trwała aż do trzeciego wieku naszej ery”²². Poświęcone Etruskom studium jest zatem po raz kolejny kompozycyjnym zderzeniem najnowszych ustaleń historyków i historyków sztuki (próbą oddania sprawiedliwości i przywrócenia głosu „wielkim niemowom historii, ludom, którym nie powiodło się w dziejach”²³) z antropologiczną panoramą zapomnianej kultury, wywiedzioną z przekonania, że „nie po raz pierwszy sztuka zastępuje pismo, staje się znakiem i świadectwem utrwalonej obecności”²⁴, tym razem obecności zagadkowej, deszyfrowanej przy pomocy

²⁰ Zob. *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta*, oprac. P. Czaplński, P. Śliwiński, w: *Poznawanie Herberta 2*, s. 9.

²¹ Znamienne jest, że u schyłku życia, po powrocie z Francji do kraju, gdy – jak wspomina F.M. Cataluccio (*Il Signor Cogito*, w: *Poznawanie Herberta 2*, s. 35) – Herbert jesienią 1990 roku „nie czuł się dobrze w Polsce, nie mógł sobie znaleźć miejsca i postanowił wyjechać do Włoch. Dziwiłem się wybrał Ferrarę: zimno, wilgoć, mgła, nic szczególnego. Ale wyjaśnił mi przyczynę: «To jest miasto najbardziej podobne do Lwowa». Był jeszcze drugi powód – bliskość Rawenny. Jeździł tam stale, podziwiał wspniane bizantyjskie mozaiki, mauzoleum Galii Placydii [...]”. Cataluccio wskazuje także w kolejności najważniejsze dla poety kraje europejskie: Francję (jako „pierwsze spotkanie z Zachodem”), Holandię (uznaną przez poetę za „kwintesencję wolności”), Grecję i Włochy, których kulturę, zrab kultury śródziemnomorskiej, otaczał „ogromnym kultem” – dz. cyt., s. 36.

²² Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 161.

²³ Tamże, s. 147.

²⁴ Tamże, s. 161.

omawianych w tekście wyników odkrywek archeologicznych „w Kampanii, a więc na terenach ścierających się wpływów etruskich i greckich, a także w Azji Mniejszej”²⁵. W zakończeniu Herbert przyznaje: „Przeżyłem w skrócie historię pogardy i olśnienia Etruskami”²⁶, podkreślając, że dopiero odrzucenie akademickich, pozytywistycznych uprzedzeń pozwala na zrozumienie w jakim stopniu ta sztuka wzbogaciła nasze „muzeum wyobraźni”. Konkluzja jest ważna dla dalszych analiz:

Lekcja Etrusków jest lekcją wyzwania się od przesądów estetycznych na rzecz trudnej do zdefiniowania, bezinteresownej gry oczu z przedmiotem²⁷.

Wspomniany wcześniej paradoks – obserwowany z drugiej strony – zmusza do zauważenia, że w wierszach i prozie poetyckiej symptomy inspiracji podróżami, a tym bardziej wędrowkami do Włoch są tak nieliczne, jakby odkrywanie i dawanie świadectwa doświadczeniu wzrokowemu w słowie zarezerwowane miało być tylko dla dyskursu podróży estetycznej konstytuowanego językiem narracji prozatorskiej²⁸. Dlatego bez wątpienia warto dostrzegać najdrobniejsze przejawy tematu włoskiego, a także tematu podróży w tekstach poetyckich autora *Pana Cogito*. Wydaje się, że spojrzenie z tego punktu widzenia pozwoli zawiesić niektóre „kanoniczne” interpretacje, by możliwe było odnalezienie nowych znaczeń – podobnie jak uczynił to sam Herbert w jednej z ostatnich zarejestrowanych rozmów, przeprowadzonej przez Krzysztofa Karaska, kiedy to dokonał przewartościowania pewnego bardzo znanego utworu. W analizach tego wiersza na plan pierwszy wysuwa się zazwyczaj wątek polityczności tekstu (tak czynił także w tej rozmowie Karasek), podczas gdy poeta stwierdzał:

„Przesłanie Pana Cogito” to jest: Panie Boże, daj mi podróży, daj mi świat²⁹.

W dorobku poetyckim Herberta znajdziemy przykłady dwojakiego rodzaju podróży, których celem było szeroko rozumiane spotkanie z dziedzictwem kultury śródziemnomorskiej, geograficznie związanym z Półwyspem Apenińskim. Należą do nich zarówno intelektualne wędrowki, dla których pretekstem były wyłącznie lektury lub nimi motywowane spostrzeżenia zapośredniczonych (głównie przez

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 162.

²⁸ O przesunięciu z „wizualnej siły” ku „filozoficznemu lub moralistycznemu dyskursowi”, czyli o swoistej „ostrej estetycznej diecie” poezji Herberta, gdy zestawić ją z jego eseistyką, pisał A. Fiut, *Poeta – eseista*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 131.

²⁹ *Powieści, wiersze, czeki. Dialog Krzysztofa Karaska ze Zbigniewem Herbertem*, „Rzeczpospolita”, lipiec 2008. Cyt. za: <http://www.wdq.home.pl/herbert/rozmowy.htm>

fotografię lub reprodukcję) obrazów kojarzonych z włoską sztuką lub krajobrazem Italii, jak też świadectwa bezpośrednich, osobistych doznań estetycznych, mających swoje źródło w doświadczeniu wzrokowym podmiotu.

Wśród tych pierwszych wymienić należy rozproszone reminiscencje wrażliwości wzrokowej, odciętej od rzeczywistości, lecz dostarczającej danych odpowiadających wyobrażeniu o przedmiocie opisu. Przykładem niech będzie fragment *Pokoju umebłowanego* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*):

jeden obrazek na ścianie
przedstawia Wezuwiusz
z pióropuszem dymu

nie widziałem Wezuwiusza
nie wierzę w czynne wulkany [114].

W związanym pośrednio z tym samym motywem fragmencie prozy poetyckiej *Na pomoc Pompei* (z tomu *Studium przedmiotu*), sugestia naoczności jest już, chyba jednak głównie z powodu wyboru stylizacji na *news'owe* doniesienie prasowe, mimo całej ironii opowieści, wyraźniejsza:

Dzięki energicznej akcji rządu, strażaków i organizacji młodzieżowych już po dwudziestu wiekach wydobyto dwa tysiące ofiar Wezuwiusza, które (trzeba to od razu powiedzieć) znajdują się w dobrym stanie i życiu ich nie zagraża już żadne niebezpieczeństwo [245].

Inaczej było, gdy w *Miasteczku* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) Herbert kreślił umowny krajobraz, rysowany przy pomocy charakterystycznych, identyfikowanych stereotypowo jako włoskie motywów, barw, czy samego sposobu schematycznego tworzenia malarskiego, umiejętnie kontrastowanego pejzażu, dla którego znakiem identyfikacji jest brzmiąca po włosku nazwa ulicy „kwiatowej”:

W dzień są owoce i morze, w nocy gwiazdy i morze. Ulica di Fiori to stożek wesołych kolorów. Południe. Słońce wali białą laską w zielone żaluzje. W laurowym gaju osły śpiewają pochwałę cienia [181].

Jak w nieskończoności trwania kultury śródziemnomorskiej z jej rzymsko-łacińskim dziedzictwem oraz w wiecznym Teraz Historii Europy pomieścić nierozzerwalnie zespolone z Wiecznym Miastem dzieje własnych przodków, epicko ukazane na tle burzliwych i trudnych doświadczeń narodu, dając jednocześnie antycypację upadku nowego zaborcy i nadzieję na wolność? Trzeba – zdaje się odpowiadać Herbert w *Przemianach Liwiusza* (z tomu *Elegia na odejście*) – zadać pytanie o umiejętność czytania i wymagać nowej, świadomej interpretacji *Ab Urbe condita* autorstwa nauczyciela retoryki i historyka Tytusa Liwiusza (59 rok p.n.e. – 17 rok n.e.):

Jak rozumieLi Liwiusza mój dziadek i pradziadek
 [...]
 Czytając dzieje Miasta ulegali złudzeniu
 że są Rzymianami lub potomkami Rzymian
 ci synowie podbitych sami ujarzmieni
 zapewne miał w tym udział łacinnik
 w randzie radcy dworu
 [...]
 Dopiero mój ojciec i ja za nim
 czytaliśmy Liwiusza przeciw Liwiuszowi
 pilnie badając to co jest pod freskiem [529-530].

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w tejże poetyckiej refleksji i postulatcie krytycznej lektury pism Liwiusza ukryty został cień emocjonalnego stosunku Herberta do tradycji łacińskiej, a w szczególności do tradycji Rzymu jako reprezentanta imperium zawłaszczającego świat i nie liczącego się z ludzkim istnieniem. Być może także nazbyt silnie taka wizja *Caput Mundi* kojarzyć się musiała z aktualnym politycznie obrazem równie bezpardonowo opresyjnego, komunistycznego sąsiedztwa Polski, wymagającego wszak nieustannie trwałego oporu etycznego. Na marginesie warto więc zauważyć, że tym samym moglibyśmy otrzymać odpowiedź na pytanie, dlaczego pośród tematów włoskich w twórczości Herberta to Rzym i jego niełatwa do kompletnego opisanía artystyczna różnorodność zostają tak bardzo zmarginalizowane, a uwagę eseisty skupiają silnie helleńska pamięć Kampanii, umbryjskie Orvieto z jego imponującą katedrą, w której freski Fra Angelica, a zwłaszcza Łukasza Signorellego „robiją znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej”³⁰, toskańska Siena z jej historią, świecką i sakralną architekturą oraz malarstwem renesansowym, czy z niezwykłym upodobaniem „doznawana” i z wrażliwością opisywana twórczość Piera della Francesca? Może jest również tak, że jeśli uświadomimy sobie skalę tego typu „pominięć” (lista byłaby zbyt długa, ale szczególnie wyraźnie brakuje tu – poza pretekstowo jedynie obecnym Rzymem – Wenecji, Mediolanu, Florencji, czy często odwiedzanej Rawenny), znacząco odróżniających prace Herberta od pisarstwa o tematyce podróźniczej i zarazem włoskiej w dorobku Goethego, Staffa, Iwazkiewicza czy Różewicza, wówczas przyznamy, że mapa wyborów autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* świadczy o silnej woli wędrowania własnymi ścieżkami, wyznaczanymi samodzielnością oraz indywidualizmem wyborów estetycznych tak, by dawać świadectwo w oryginalnym dyskursie podróży temu, co istotnie przeżyte, czego udało się „dotknąć” okiem i przemyśleć. W świetle wcześniejszych sugestii do wyborów estetycznych dołączymy także motywacje etyczne z ich historycznym zapleczem, co dopiero w całości pozwoli lepiej uzasadnić ostateczny charakter Herbertowskiego wędrowania do Arkadii artystów.

³⁰ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 56.

Czytelne, poetyckie wykładniki metatekstualne, poświadczające budowanie sytuacji lirycznej wokół bezpośredniego doświadczenia wzrokowego, prowadzącego do stworzenia słownych ekwiwalentów sytuacji podróży estetycznej, wskazać można właściwie dopiero w ostatnim zbiorze wierszy *Rovigo*, choć i tu nie będą one pozbawione woli odniesienia do historii, nie będą izolowane od uprzedniej wobec spostrzeżenia wiedzy lekturowej podmiotu. Przyjrzyjmy się bliżej jednemu z najbardziej charakterystycznych przykładów³¹.

Podróż, malarstwo, kolory, estetyka, natura – oto kilka słów kluczowych, od których można rozpocząć interpretację tego utworu. Jak wiele innych tekstów z ostatniego zbioru wierszy Herberta, również *Obłoki nad Ferrarą*, przeniknięte atmosferą pożegnania z przyjaciółmi i powolnego rozstania ze światem, są rodzajem poetyckiego testamentu, mają – jak pisze Przemysław Czapliński – eschatologiczny charakter³². Są również w tym wypadku czymś na kształt wspomnienia, zadedykowanego Marii Rzepińskiej, jednocześnie też swoistą refleksją poznawczą Pana Cogito – podróżnika. Dla autora licznych esejów poświęconych sztuce, przypisanie tekstu poetyckiego znanej, wybitnej badaczce, autorce fundamentalnej *Historii koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, której jak już wiemy Herbert był bardzo uważnym czytelnikiem, musiało mieć znaczenie szczególne. Metatekstualnie podpowiada bowiem kierunek analizy – oto nasze myślenie skierowane zostaje w sam środek zagadnień dotyczących teorii doktryn artystycznych oraz rozważań o sposobie traktowania obrazu malarskiego, w szczególności znaczenia barwy, poprzez którą przejawiają się struktury wizualne.

W jednej z rozmów po ukazaniu się *Martwej natury z wędzidłem* Herbert dawał wprost wykładnię swojego stosunku do koloru, zwracał uwagę na nadzwyczajną różnorodność tonacji barwnych malarstwa holenderskiego, przypominał swoje znakomite znanstwo technologii malarskich, a także – co szczególnie interesujące – potwierdzał wprost, że przekład intersemiotyczny, zamiana widzianego na zapisane, przemiana obrazu w słowo jest jednym z trudniejszych i rzadko z sukcesem artystycznym wykonywanych zadań. Wciąż na plan pierwszy wysuwa się kategoria bezpośredniego doznania, a wręcz olśnienia obrazem. Warto przytoczyć w tym miejscu tę relację:

[...] zawsze zgrzytałem zębami, jeżeli chodzi o kolory. Przez pewien czas przyjaźniłem się z malarzami, to nie jest bez znaczenia. [...] Powiedziałem [...] raz [Józefowi Czapkiemu]: moim zdaniem (byłem jeszcze bardzo młody i głupi, to znaczy jeszcze głupszy...) właściwie istnieją tylko Włosi, ci Holendrzy trochę mi w Luwrze przeszkadzają. I wtedy Czapki ze swoją wspaniałą, genialną prostotą powiedział: to jedź do Holandii. Pojechałem do Holandii. Te kolorystyczne niuanse... bo to nie jest malarstwo włoskie, takie dźwięczne kolorystycznie.

³¹ Pierwszą, redakcyjnie odmienną interpretację *Obłoków nad Ferrarą* zamieściłem na łamach „Pograniczy” 2008, nr 3, s. 53-57.

³² Zob. P. Czapliński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 291.

Chodziłem do różnych sklepów z farbami i oglądałem katalogi, w których jest nie tylko cena i nazwa, ale i kolor. Bo co z tego, że powiem, że to jest żółć indygo. Czy ktoś ma pod ręką ten katalog, który ja mam? Albo czym różni się błękit paryski od pruskiego (pruski jest ciemniejszy)? Myślałem, że przez dokładne nazywanie kolorów jakoś zbliżę się do malarstwa. Ale od sklepu z farbami do obrazu jest daleka i kręta droga. Kolor sam w sobie nic nie znaczy, dopiero przez towarzystwo kolorów, które go otaczają, przez te wszystkie harmonie... Z tymi kolorami? Może raz czy drugi udało mi się zasugerować – to jest jak tłumaczenie muzyki na słowa. Tłumaczenie malarstwa na język, wałkowanie tych słów, przypomina wałkowanie ciasta. Używając wielkich słów: oślnienie. Widzi Pan od razu i widzi Pan wszystko. Potem zaczyna się obraz rozbiierać, mówić o żółto-złoto-białej sukni, czarnym kołnierzu, to zaczyna już być analiza³³.

Zbigniewowi Herbertowi, zaznaczyć trzeba to wyraźnie, w twórczości poetyckiej (jak już wielokrotnie tu zauważano – odmiennie niż w esejach) nie zależy jednak ani na tworzeniu poetyckiego ekwiwalentu dysput historyków sztuki, ani tym bardziej na polemicznym lub krytycznym ich komentowaniu. Wyznaczone przez świadomość prac naukowych tło uruchamia natomiast konteksty, pozwalające lepiej zrozumieć mechanizmy poznawcze, jakimi poeta-epistemolog wypełnia swoje dzieło. Wpływa również na takie ukształtowanie warstwy słownych ekwiwalentów przedstawień obrazowych lub własnych, nadal w języku poezji sporządzanych „szkiców z natury”, które pozwalają na filozoficzne rozważania, określające status relacji pomiędzy obiektywnie postrzeganą rzeczywistością a jej artystycznymi reprezentacjami.

W *Obłokach nad Ferrarą* zderzają się wszak dwa porządki. Pierwszy wyznacza podmiotowa pamięć wizualna, pozwalająca na odtworzenie szczegółu malarskiego, pochodzącego z fresków Domenica Ghirlandaia, którego nazwisko na podobnej zasadzie, jak nazwisko umieszczone w dedykacji, odsyła do konkretnych kontekstów artystycznych quattrocenta. Wspomnianym szczegółem ikonograficznym są tutaj obłoki, a ściślej ich kształt i sposób namalowania tego detalu, w którym faktycznie daje się zauważyć konsekwencja w kreśleniu płaskich od spodu, poszarpanych w górnej części chmur, które przez to stają się niezwykle charakterystyczne dla dzieła florenckiego artysty:

Białe
podłużne jak greckie łodzie
ostro ścięte od spodu

bez żagli
bez wiosel

kiedy po raz pierwszy
zobaczyłem je na obrazie Ghirlandaja
sądziłem
że są tworem wyobraźni
fantazją artysty

³³ *Niewyczerpany ogród. Ze Zbigniewem Herbertem...*

ale one istnieją

białe
podłużne
ostro ścięte od spodu [587].

Warto zauważyć, że w wierszu Herberta zagadnienie malarskie zostaje natychmiast powiązane ze ściśle już poetycką materią poszukiwania językowych sposobów wyrażenia tego, co bezpośrednio widzialne. Dlatego drugi porządek wyznaczony jest przez malarski opis obserwowanego podczas podróży fragmentu krajobrazu. W tym zaś miejscu dokonuje się również znaczące przeniesienie technik malarskiego opisu na sposób przedstawienia słowem poetyckim przyrody, postrzeganej w drodze, podczas wędrówki:

zachód narzuca im kolor
krwi
miedzi
złota
i niebieskiej zieleni

o zmierzchu
posypane
drobnym
fioletowym
piaskiem

suną
bardzo wolno

są prawie nieruchome [587-588].

Co ciekawe, w treści językowych ekwiwalentów natury ukryte zostały zasady kolorystycznej kompozycji obrazów włoskiego mistrza, na których – o czym pisze Rzepińska – podobnie jak u innych twórców okresu (głównie w pracach wielbionego wszak przez Herberta Luci Signorellego) „przyćmienie siły koloru, [...] przez [...] modelację bielą i czernią”³⁴ stanowi o prostocie i zdecydowaniu kolorystyki tychże obrazów. W ten sposób dokonuje się pośrednio realizacja zdolności do „widzenia oczami malarzy”, widzenia przez utrwalone w pamięci wyobrażenia oglądanych już niegdyś obrazów. O takiej umiejętności wspominał niegdyś Goethe³⁵. U Herberta polega ona na nałożeniu walorów kolorystycznych fresków florentyńczyka (znanych głównie – co należy podkreślić – z sakralnych wnętr

³⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 187.

³⁵ Wspomnienie J.W. Goethego, poświadczające możliwość istnienia daru, polegającego na tym, „by widzieć naturę oczami rozmaitych malarzy” przypomniał E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 298.

Florencji, Watykanu czy San Gimignano) na opisywany przez podmiot tekstu, postrzegany przezeń krajobraz okolic Ferrary.

Zderzenie i jednocześnie porównanie obu danych percepcyjnych (wyobrażeń odtwórczych, odniesionych do obejrzanych niegdyś artefaktów oraz bieżących spostrzeżeń zjawisk atmosferycznych i krajobrazu), jakie dostrzegamy w pierwszej części wiersza, stanowi jednocześnie główny składnik dookreślający atmosferę swoistego pejzażu poetyckiego, konkretyzowanego w części drugiej. Osią konstrukcji tegoż pejzażu zdaje się starannie zaprojektowany kontrast pomiędzy względną statyką obrazu malarskiego a dynamiką podmiotu poznającego jako właściwością peregrynacji poety po Italii:

pojazdy
jak latające dywany
z baśni Wschodu
przenosiły mnie
z miejsca na miejsce
sennego
zachwyconego
udręczonego pięknem świata

w istocie
była to mordercza wyprawa [588-589].

Elementy dynamiczne i statyczne przeplatają się tu i nierozłącznie współwystępują, niekiedy prowadząc wprost do utożsamienia tego, co malarskie (we wspomnieniu) z tym, co rzeczywiste (w opisie). Dyskurs zdynamizowany został również licznymi powtórzeniami, które na dodatkowym planie pozwalają łączyć z pozoru odległe fragmenty opisu artefaktu i opisu natury, również tej w danym momencie nieosiągalnej dla wzroku, lecz gotowej do uaktualnienia w języku wyobraźni:

splątane drogi
pozorny brak celu
uciekające widnokregi

a teraz widzę jasno
obłoki na Ferrarę
białe
podłużne
bez żagli
prawie nieruchome

suną wolno
lecz pewnie
ku nieznanym
wybrzeżom [589].

W drugiej części utworu Herberta dominuje wątek rozrachunku z życiem, które mogło zostać wyzwolone z licznych ograniczeń tylko dzięki realizacji indywidualnego programu peregrynacyjnego. Nie co innego, lecz właśnie wędrówka, a ściślej liczne postoje wyznaczające jej itinerarium, noclegi w najprzeróżniejszych miejscach (od eleganckich pensjonatów po noce pod Jowiszem – *sub Iove* – czyli po prostu pod gołym niebem), posiadają zdolność uwalniania z ograniczeń egzystencjalnych, ideowych, a nawet filozoficznych; są ponadto jedynym dostępnym człowiekowi wyborem:

nie mogłem wybrać
niczego w życiu
według mojej woli
wiedzy
dobrych intencji

ani zawodu
przytułku w historii
systemu który wyjaśnia wszystko
ani także wielu innych rzeczy
dlatego wybrałem miejsca
liczne miejsca postojów [588].

Gdyby zagadnienie to postrzegać z punktu widzenia kształtowania tożsamości podmiotu wypowiedzi, należałoby stwierdzić, że ustalanie własnej pozycji możliwe jest tylko po zatrzymaniu tempa życia i opanowaniu chaosu świata. Wydaje się zatem, że owe „liczne miejsca postoju” wyznaczają marszrutę kolejnych ustaleń siebie (podmiotowej świadomości) wobec rzeczywistego świata.

Wspominane wcześniej połączenie składników dynamicznych i statycznych opisu jako walorów określających zdolności percepcyjne podmiotu, znacząco utrudnia możliwość przypisania *Obłokom nad Ferrarą* statusu ekfrazy. Nawet zastosowanie pojęcia ekfrastyczności jako cechy wybranych fragmentów utworu wymagać będzie uprzedniej odpowiedzi na pytanie o to, która z przestrzeni – sztuki czy natury – jest ostatecznie poddana retorycznej transpozycji na język opisu poetyckiego? Przytoczone już w tym miejscu analizy przekonują, że głównym przedmiotem opisu są tu postrzeżone podczas podróży po Italii obłoki, unoszące się nad jednym z włoskich miast. Wiersz jest zatem językową reprezentacją widzianego („a teraz widzę jasno”) pejzażu, a nie reprezentacją językową przedmiotu malarskiego, rzeźbiarskiego czy architektonicznego, jak charakteryzuje istotę ekfrazy Adam Dziadek³⁶.

³⁶ Zob. A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki, Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, Lublin 2006, s. 33 i n.

Przedstawienie poetyckie realizowane jest jednak na drodze epifanicznego w charakterze porównania do tego, co artystyczne, malarskie, dostrzeżone niegdyś w zupełnie innym miejscu. Owo zestawienie dostępnej zmysłom rzeczywistości z pamięcią obrazu, będącego zresztą wcześniej dokonaną reprezentacją innego, zapewne równie rzeczywistego krajobrazu, wydaje się tym bardziej zaskakujące, im bardziej „nierealne” (dalekie od przedmiotu i natury) wydawały się podmiotowi w pierwotnym oglądzie malarskie formy reprezentacji widzialnego świata. Wniosek, na którym oparty zostaje poetycki wywód, jest więc paradoksem: obłoki namalowane przez jednego z głównych reprezentantów florenckiego renesansu, współczesnego Sandro Botticellemu, nauczyciela rysunku Michelangela Buonarrotiego, okazują się realnie potwierdzonymi bytami, napotkanymi w przestrzeni odbywanej wędrówki. To swoista właściwość „podróży w czas przeszły dokonany” (tak sens całego tomu *Rovigo* określa Danuta Opacka-Walasek³⁷). Podróż taka otwiera drogę do wzrokowych ustaleń co do istoty materialności świata, a zatem jest wędrówką ku estetyce rzeczywistości, konstruowanej na gruncie podmiotowych doświadczeń wizualnych.

Ważne wydaje się spostrzeżenie, iż *Obłoki nad Ferrarą*, zakorzenione zostały z jednej strony w kulturze śródziemnomorskiej, z drugiej sięgają po tradycję Orientu („jak latające dywany / z baśni Wschodu”). Na podobnej zasadzie funkcjonuje w utworze dopełniające zderzenie monochromatycznej kolorystyki, wywiedzionej z przekonania o klasycznie białym kształcie greckiej tradycji z feerią barw słonecznego zachodu i zmierzchu. Oto więc estetyka renesansu włoskiego, jako pryzmat spojrzenia na dostępny podczas wędrówki pejzaż, rozpięta zostaje pomiędzy Wschodem a Zachodem, pomiędzy pierwszym, inicjalnym porównaniem do greckich łodzi a kolejnym, do baśniowych latających dywanów. Swoista podróż „do sztuki”, odbywana w typowym dla okresu quattrocenta sumarycznym uogólnieniu treści dzieła malarskiego, stanowiącym wzorzec konstrukcyjny utworu poetyckiego, sięga zatem w warstwie językowej do porównań odnoszących się do kształtu i właściwości dobrze rozpoznawalnych w kulturze środków komunikacji, umożliwiających przemieszczanie się drogą wodną i powietrzną.

Ponieważ, jak czytamy w ostatniej strofie, to obłoki a nie gwiazdy są nośnikami rozstrzygnięć eschatologicznych („to w nich / a nie w gwiazdach / rozstrzyga się / los”), przeto rozrachunek z tym, co minione, może zostać przeprowadzony najskuteczniej w warunkach palimpsestowego nakładania się na siebie porządków podróży, malarstwa, barw i naoczności świata oraz świadomości estetycznej. Ta ostatnia jest zaś właściwością podmiotu „sennego / zachwyconego / udręconego pięknem świata”. Zasadne może być więc przypuszczenie, że *Obłoki nad Ferrarą* pomyślane zostały jako ostateczna próba dania świadectwa

³⁷ D. Opacka-Walasek, dz. cyt., s. 144-157.

wielkiej wartości podróżowania, a jednocześnie perswazyjny akt mający przekonać, że poznanie bezpośrednie, zwłaszcza to odbywane z pamięcią wizualną artefaktów, takie, które pozwala estetyzować postrzeżenia i wbrew fizycznym ograniczeniom i utrudnieniom dając poczucie życia w pełni, wyznacza sens istnienia, w którym najważniejsze jest wszak spełnione dążenie do piękna i prawdy.

Autor *Rovigo*, tuż po wojnie student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, przez wiele kolejnych lat życia podróżuje, w tym również do Włoch, by doskonalic oko, ale też dłoń kreślącą szkice tego, co postrzegane, aby znów pamięć wizualna nie zgubiła kształtu, nie zatarła się, a więc by łatwiej było przywołać doznanie wzrokowe w chwili, gdy nadejdzie czas na wyrażenie w słowie tego, co jako widziane poruszyło niegdyś i zainteresowało³⁸. Wrażliwość wzrokowa w ten oto sposób dyscyplinuje wyobraźnię – już nie tylko słowem, ale też obrazem.

Powiązanie słownego i obrazowego sposobu reprezentowania doznań wzrokowych sugeruje swego rodzaju wewnętrzną dialogiczność procesu twórczego, rozwijającą się równoległe do gestu przenoszenia doświadczenia wzrokowego w czasie, do woli jego utrwalenia. Z drugiej strony, czytający i patrzący jednocześnie mogą mieć lepszy wgląd w technikę poetyckiego myślenia przestrzenną oraz pojmowanie stosunku podmiotu do przedmiotu (wraz z jego wizualną reprezentacją), zdolni są także dzięki temu skuteczniej deszyfrować metodę komponowania „geografii wewnętrznej” twórcy. Rodzi się ona niezależnie od rysunków, z niewielkim nawet udziałem bezpośredniego doświadczenia wzrokowego. Do jej istnienia Herbert przyznaje się w wierszu tytułowym z tomu *Rovigo*, zamykającym zbiór i ostatecznie odsłaniającym złożony charakter podróży włoskich. Znacząca retorycznie pozycja utworu oraz patronat nad całym zbiorem sugerują, że mamy do czynienia z wypowiedzią kluczową dla dyskursu podróży estetycznych, o których mówimy.

Niewielkie miasteczko, leżące mniej więcej w połowie drogi między Padwą a Ferrarą, wkracza do wyobraźni podróżnika, zwanej właśnie tu metaforycznie „geografią wewnętrzną” przez nazwę stacji i niedookreślone reminiscencje

³⁸ Rysunki – jak podaje we wnikliwej i drobiazgowej analizie tej bogatej spuścizny historyk sztuki, T.J. Żuchowski (*Ukryta w oku częśćka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, s. 15, 17-26) – wykonywane początkowo długopisem, potem flamastrem, a dopiero w końcu lat 70. i od lat 80. piórkami i pędzelkiem, wciąż rzadko i nie w pełni publikowane, wypełniają „ćwierć tysiąca szkieletów i bloków”, a wiele rysunków również „znajduje się w teczkach monograficznych, w których Herbert zbierał materiały do swych esejów”. Poszczególne szkielety (bloki kupowane najczęściej w miejscach, do których wędrował) w oczywisty sposób wiążą się z podróżami poety – obok takich, które stanowią „przygotowywane i dokładnie planowane podróże przez dzieła sztuki”, są też takie, które łączą rysunki i notatki, uzupełniane są planami wyjazdów, zawierają niekiedy rozkłady jazdy.

lekturowe („Dramat Goethego // albo coś z Byrona”, 618). Żadnych obrazów – „nic tylko stacja – *arrivi – partenze*” (619). Estetyczne doznania, przywołane pamięcią podmiotu, odsyłają do znanych, bo utrwalonych w esejach fascynacji dziełami, gdzie indziej oglądanymi, a także do wspomnień o charakterze emocjonalnym, przypominających w swym kształcie analogie, jakie czynił pomiędzy Sycylią a Ukrainą Jarosław Iwaszkiewicz:

[...] Nigdy nie dotknąłem go żywą stopą
i Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył

Żyłem wówczas miłością do Altichiera
z Oratorium San Giorgio w Padwie i do Ferrary
którą kochałem bowiem przypominała moje
zrabowane miasto ojców. [...] [618].

Pamięć wizualna, przywoływana pretekstowo przy okazji opisu Rovigo okazuje się precyzyjnie – geograficznie! – rozpięta pomiędzy stacjami bezpośrednio z nim sąsiadującymi. Jest też jednak wewnętrznie napięta wspomnieniem własnej, podmiotowej historii, dotkliwie wyznaczającej bieg wszelkich myśli i powinności, również powinności wędrowca, które nie zawsze, mimo że są podróżą ku pięknu, muszą być synonimem osobistego komfortu emocjonalnego, bowiem są też drogą ku prawdzie:

[...] Żyłem rozpięty
między przeszłością a chwilą obecną
ukrzyżowany wielokrotnie przez miejsce i czas

A jednak szczęśliwy ufający mocno
że ofiara nie pójdzie na marne [618].

Nie ma zatem „geografii wewnętrznej” nie tylko bez lektury, wiedzy i świadomości konstytuującej wszak tożsamość podmiotu, ale też nie ma jej bez historii, bez pamięci. Podobnie w planie etycznym nie ma Herbertowskiego człowieka bez religii, a jego podróż jest ofiarą – dopowiedzmy na zakończenie – ofiarą zarówno z własnego ciała, jak i jego zmysłowych dyspozycji podporządkowanych poznaniu świata jako złożonego, wielowiekowego dziedzictwa, z jego trwałymi reprezentacjami, zderzonego ze stereotypem, przeciętnością i żywą codziennością. Gdy bowiem na drodze wędrowki zdarzyło się miejsce, w którym było niewiele albo „nic co by bawiło smuciło zastanawiało oko” (618), to

[...] przecież było to miasto z krwi i kamienia – takie jak inne
miasto w którym ktoś wczoraj umarł ktoś oszalał
ktoś całą noc beznadziejnie kaszlał [619].

To z krwi i kości realne życie, zmierzające przez cierpienie ku śmierci wdziera się w estetyczne doświadczenie wizualne i sprawia, że radość nigdy do końca nie jest symptomem arkadyjskiej bez troski, a szczęście w ogóle nie ma swojego imienia. Pozostaje myśl, dla której trudno znaleźć rozumne uzasadnienie, ale o której cel można po prostu zapytać, nadając takiemu eschatologicznemu pytaniu wciąż ulubiony rytm – melodię podróży, oddalania się, zanikania – nie pamięci, lecz danych bezpośrednio obrazów:

i dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo [619].

Italy as Visual Experience: Extolling Journey and Discovering Pictures in Zbigniew Herbert's Poetry

S u m m a r y

Zbigniew Herbert's work is characterized by various evidences of his journeys to the places of the origination and development of the Mediterranean culture in which European cultural heritage has been collected ever since. Unlike the former analyses of the poet's work, this article discusses the significance of journey mainly in Herbert's poems. The realization of *homo viator* topos in these poems suggests that, contrary to what he claims about the importance of artistic heritage present in the area, Herbert treats Italy, the subject matter of his work, primarily as a historical phenomenon, as opposed to other regions which he also uses as a poetic material such as Greece, France, or Holland. In the present article the author characterizes the methods of Herbert's work on his journey notes (e.g. his reading list or ekphrasis exercises) emphasizing at the same time the poet's perception of the journey as an obligation of personal contact with the "realness" of the world. This perception embraces the whole scale of sensual experience, visual in particular, which is decisive for Herbert's aesthetics. The thesis of the visual experience being the dominant motif of the poet's journey discourse has been exemplified by detailed analyses of Herbert's poems, including "Obłoki nad Ferrarą" ("Clouds over Ferrara") from the poems collection entitled *Rovigo*.

The author concludes that the "internal geography" of Herbert's work is nonexistent without the books, knowledge and awareness constituting the poetic subject's identity, or without history and memory. Similarly, from the point of view of aesthetics, Herbert's man does not exist without religion. His journey can therefore be considered a sacrifice of both his own body and its sensual dispositions oriented towards learning about the world as complex legacy of numerous centuries, with its permanent representations, and as juxtaposed with the stereotypical, the average and the daily.