

Miasto Herberta

■ ANNA MAZURKIEWICZ-SZCZYSZEK

Miasto stanowi w twórczości Herberta przestrzeń kultury, w której poeta dokonuje wyboru swojej tradycji. Przestrzeń urbanistyczna – tożsama ze sztuką dawnych mistrzów – staje się szansą na przełamanie dziejowego katastrofizmu i wyrwanie człowieka z alienacyjnego oddziaływania nowoczesnej metropolii.

W tekstach krytycznych i historycznoliterackich poświęconych twórczości autora *Rovigo* pojawiają się sugestie, że Herbert jest poetą miasta. Jacek Łukasiewicz pisze:

Charakterystyczne, ojczyzna była dla Herberta miastem, jak grecka „polis”. Nie był poetą wsi – ani ziemiańskiej, ani chłopskiej¹.

Cytując te słowa, Anna Czabanowska-Wróbel dodaje:

Przy wszystkich różnicach między Herbertem i Zagajewskim istnieje wiele cech wspólnych, z których najbardziej podstawowa to ta, że obaj są poetami miasta w dosłownym, a dopiero potem w symbolicznym znaczeniu².

Z kolei Józef Maria Ruzsar zauważa, iż miasto jest ważnym tematem w twórczości poety, występuje ono w kilku rolach, spośród których do najistotniejszych należy obraz miasta jako *polis*³.

Analiza tropów stylistycznych w dziełach Herberta pokazuje bogactwo przekształceń semantycznym samego wyrazu „miasto”. Najczęściej pojawia się ono w polu znaczeniowym śmierci, pamięci i sztuki. Zarówno poezja, jak i eseistyka wypełnione są antropomorfizacjami, dzięki którym przestrzeń urbanistyczna prezentowana jest jako kate-

goria egzystencjalna (np. *okaleczona ręka katedry – Miasto nagie SP, kominy laboratoria smutku – Nigdy o Tobie HPG*)⁴. Do najbardziej kunsztownych tropów w Herbertowskiej warstwie języka należy metafora, która budowana jest poprzez połączenia wyrazów przynależnych do semantycznego szeregu natura – miasto – człowiek. Wystarczy wspomnieć: *rynny umarłego powietrza* (*Czerwona chmura*, SŚ), czy *żałobne skorupy miasta* (*Trzy wiersze z pamięci*, SŚ). Z rodzajów metafor wybiera poeta bardzo często synekdochę, z której uczynił środek pozwalający czytelnikowi na skonstruowanie pełni obrazu miasta z poszczególnych jego fragmentów.

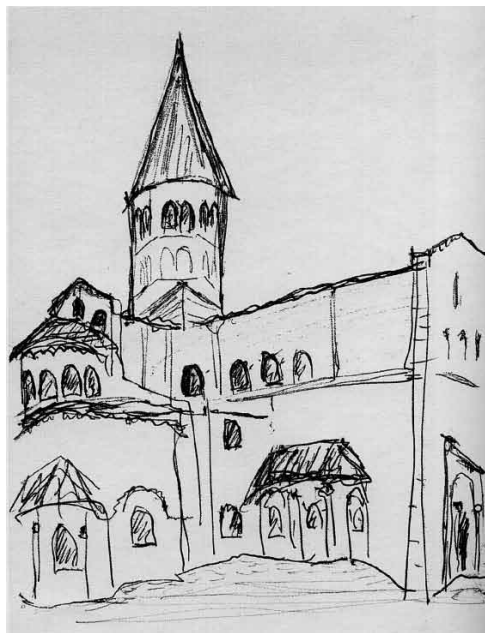
Co znaczy więc nazwanie Herberta „poetą miasta”?

¹ J. Łukasiewicz, *Herbert*. Wrocław 2002, s. 23.

² A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków 2005, s. 179.

³ J. M. Ruzsar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004, s. 49.

⁴ Wyjaśnienie skrótów: SŚ – *Struna światła*, HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, SP – *Studium przedmiotu*, N – *Napis*, PC Pan Cogito, ROM – *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, R – *Rovigo*, EB – *Epilog burzy*, BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*).



Rysunek Herberta do eseju *Kamień z katedry*

Między naturą a kulturą

Miasto w twórczości poety staje się naturalnym środowiskiem człowieka. Przez sformułowanie to rozumie przeniesienie nań funkcji spełnianych przez naturę. „Naturalne” oznacza tu świadomość bycia człowiekiem miasta, który w „ogrodzie kultury” czuje się naprawdę dobrze. Prześledzenie motywów arkadyjskich, przede wszystkim topiki ogrodu (np. w wierszach *Zimowy ogród SŚ* i *Zimowy ogród N*, *Ogród botaniczny HPG*, *W pracowni SP*) i konwencji baśniowych (np. *Guzik HPG*, *Słoń HPG*) pokazuje, iż relacja natura – człowiek spojona jest semantycznie tematem śmierci i okrucieństwa.

Połączenie miasta z naturą poprzez motyw śmierci wpisuje miasto w horyzont katastroficzny, który u poety wyklucza szukanie ocalenia w dziejach i utopię regresywną. Herbert nie wykorzystuje więc beczasowej, sielankowej wizji ogrodów, gdyż mogłaby ona przesłonić pamięć historii.

Natura istnieje poza czasem człowieka, jest ahistoryczna, nie uczestniczy w ludzkich katastrofach. Poszukiwanie w niej pocieszenia nie ma większego sensu, pomimo escha-

tologicznych przeczuć pozostaje fragmentaryczne i niespełnione (np. *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika ROM*). Jednakże naturę i kulturę w myśli Herberta łączy cykliczne pojmowanie czasu, widoczne w subtelnych odwołaniach do mitu wiecznego powrotu, który można pokazać poprzez obecny u Herberta motyw trawy (np. *Ołtarz SŚ*, *Babylon ROM*). Trawa jest symbolem zarówno trwałości, jak i zmiany, porastając ruiny i pobożowiska. Jawi się jako znak pamięci, który powstrzymuje przemijanie, co jest domeną kultury. Trawa przychodzi, kiedy historia się spełnia, nie dotyczy jej prawa, które dotyka ją nietrwałych imperiów, pomników, ludzi i miast. Gdy one ulegną zagładzie:

*wszystko trzeba będzie zaczynać od gorzkiej wiedzy od trawy*⁵

Herbert subtelnie sugeruje możliwość odnowy, inaczej niż Różewicz, który mówi wprost:

*groby nie zarosną trawą
umarli umrą
i nie zmartwychwstaną*⁶.

W twórczości Herberta nie ma więc opozycji między naturą a kulturą. Są to, jak w wierszu *Góra naprzeciw pałacu (N)*, *dwie proste równoległe, które nie przecinają się nawet w nieskończoności*. Ujęcie natura – kultura nie przekłada się więc na przeciwstawienie miasto – wieś, ale w ogóle przestaje być opozycją. Natura i kultura przenikają się i sytuują po tej samej stronie, podczas gdy po drugiej znajduje się historia i rozwój cywilizacyjny.

Herbertowski człowiek rozpięty jest między naturą, do której zbliża go cielesność, a kulturą, światem ducha. Jest zarazem bytem jednostkowym i historycznym. Poeta przeciwstawia ciągłość procesów dziejowych, w których dostrzega pojedyncze istnienia, zarówno wiecznemu czasowi natury, jak i odnawialnemu czasowi kultury. Synonimem kultury jest miasto – obszar dawnych wartości, waloryzowany dodatnio. Ostatni

⁵ Z. Herbert, *Babylon* (ROM).

⁶ T. Różewicz, *Wiedza*, z tomu *Twarz trzecia*, 1968.

tomik przynosi potwierdzenie tej tezy. Wiersz *Pępek* odczytywać należy w kontekście utworu *Matka* (z tomu *Pan Cogito*), w którym początek życia stanowi czas bezpieczny. Kłębek włóczki owijany wokół serdecznego palca chroniących go dłoni rodzicielki to metaforyczne przedstawienie czasu kolistego. Krąg, symboliczne zamknięcie, zostaje jednak przez poetę zniwelowany⁷. Zerwanie więzi z matką⁸, ukazane w spacji antynomiiach doskonałości, w ostrych pochyłościach i wspinaczce ku górze, poetycko prezentuje niemożność uchwycenia jej dłoni, przyrównanych do starego miasta. Dzięki owemu zestawieniu *urbs* Herberta zaczyna się jawić jako przestrzeń uwznioślająca cielesność, jako przestrzeń pierwotna, a przez to najistotniejsza, bo tkwiąca u zarania życia i wyznaczająca początek, określająca tożsamość. Oddzielenie od ukochanego miasta, od dzieciństwa stanowi w twórczości artysty warunek konieczny, z wyraźnie podkreśloną niemożnością powrotu.

Późny wiersz *Pępek* (EB) stanowi podsumowanie procesów znaczeniowych kojarzonych w poezji Herberta ze słowem miasto. *Pępek*⁹ jest jak miasto, jest miejscem wyjątkowym:

*To najbardziej wzruszające miejsce miasta
przez dziewięć miesięcy ślepa luneta na świat
aż ureszcie przybyła w ostatniej chwili straż pożarna
nagle cięcie*

*i już jest osobne skazane na miłość
przedłużenie miłości przyjaźni i służba Conradowi
krzyżak*

*z chleba
słowa marszałka o pieczęci państwie – mieście
wszystko kołuje*

*koło historii miażdży
zostaje on jeden
zwinięty w pępek haft ciała
pępek koniec warkocza*

Wpleciona przez artystę w wyobrażenie miażdżącego koła historii urbanistyczna przestrzeń metaforycznie oderwana zostaje od matki symbolizującej kraj rodzinny. *Pępek*, *przedłużenie miłości*, *miasto ciała* – stanowi więc przede wszystkim obraz pamięci o Ojczyźnie. Jest niezbywalną pamięcią o in-

dywidualnym początku i bliźną, czyli pozostałością po ranie, którą zadała nam wspólnota historycznego losu.

Miasto pisane majuskułą

Miasto pisane wielką literą jest Ojczyzną, przestrzenią duchową wypełnioną złożami aprobowanej tradycji patriotycznej. Odniesienia do greckiej *polis* decydują o maksymalnej uniwersalizacji tejże tradycji, uniwersalizacji artystycznie skutecznej, ponieważ nie niweczy ona konkretności. Zachodzące w całość twórczości metaforyczne utożsamienia Miasta, Polski i Lwowa sprawiają, że pojęciowa ogólność i bytowa indywidualność przenikają się i obdarzają wzajemnymi znaczeniami. Herbert przywołuje ustrojową koncepcję *polis*, aby ukazać świadomość, jaką uzyskuje dana grupa i aby odzwierciedlić poczucie istnienia jako pewnej wspólnoty. *Polis* oznacza więc przestrzeń społeczną¹⁰.

Literacka opowieść artysty o mieście zaczyna się w Nekropolis, *na wspólnym cmentarzu pyłu i kości*¹¹, w przestrzeni wojny. *Stru-*

⁷ Dla Ryszarda Przybylskiego oderwanie od matki, „które nastąpiło w wyniku refleksji, pozbawiło Pana Cogito cech, jakimi matka rozporządzała w sposób naturalny (...). Syn nie wie już, co to jest duchowa i pozarozumowa mądrość, i nie posiada instynktownego wyczucia sprawiedliwości, albowiem nie tkwi w centrum życia. „Matka ludzka Pana Cogito – pisze Ryszard Przybylski – jest przedstawicielką wielkiej Matki tellurycznej i powtarza pierwotny akt poczęcia życia w łonie ziemi. Oddzielenie od niej osoby syna jest repliką oddzielenia ludzkości od matki-natury. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*. w: *Poznawanie Herberta*. Tom I, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 119.

⁸ O utożsamieniu miasta z kobietą pisali: W. Toporow, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 37. W. Chrostowski, *Biblijna wizja miasta*, „Res Publica” 1990, nr 3, s. 2-4.

⁹ W kulturze *pępek* symbolizuje koncentrację myśli na spoczywającym w Bogu centrum świata; *pępek* to środek ziemi, środek wszechświata. Por. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 31, 154, 175.

¹⁰ J.-P. Vernant, *Polis – przestrzeń obywateli*, tłum. J. Szacki, „Res Publica” 1990 z. 3, s. 11-12.

¹¹ L. Mumford, *The City in History*, cyt. za: W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon*, Kraków 1998, s. 62.

na światła podejmuje więc temat miasta – przestrzeni metaforycznie udratyzowanej kwestią językowej niewyraźności.

Zawarty w pierwszym tomiku obraz Warszawy – miasta bez imienia – to portret przestrzeni wojennej, który obrasta szeregiem znaczeń. Najważniejszy wydaje się topos miasta oblężonego, niepokonanego. W obrazie tym istotną rolę pełnią motywy ruin, popiołów i cmentarzy. Miejszem szczególnie związanym z działaniem pamięci i wyobraźni jest w twórczości Herberta ruina. Jest ona symbolem dwoistym – cielesno-duchowym, opartym na dialektyce tego, co zewnętrzne i wewnętrzne. Pełni rolę obrazu analogicznego do stanu człowieka i zamienia się w kontur świata, przez który tenże dostrzega historię i własne życie¹².

W wierszu *O Troi* Warszawa wiąże się z przestrzenią wewnętrzną artysty, przepelnioną niemożnością tworzenia, będącą skutkiem wojennej katastrofy. Herbert pokazuje, iż wraz ze zburzeniem miasta – zburzony zostaje także język. Milczenie, które zapanoowało w owej bezludnej (księżycowej) przestrzeni, dotknęło, metaforycznie „poraziło” człowieka-poetę. Na widok destrukcji przemienił się on w słup soli, zamarł. Zdał sobie bowiem sprawę z faktu, iż mowa poety jest niewystarczająca¹³:

za mało strun
potrzebny chór
lamentów morze
i łoskot gór
kamienny deszcz

Podobnie jak w opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego zatytułowanym *Gruzy* – artysta, spoglądając na ruiny miasta, traci głos. Gdy poeta milczy, przestrzeń miasta ulatuje z pamięci jak piasek przesypywany przez palce, od czasu do czasu próbuje wydobyć się z zapomnienia, prosząc o *nikły znak znad powierzchni*, o byt w świecie *„kształtów oczywistych*.

Raport z oblężonego Miasta wznawia topikę oblężenia, ale wzbogaca ją o topikę nieustannego oporu, o motywy obrony osaczonego miasta. Na wzór stosunku do greckiej



Rysunek Herberta do obrazu *Widok Delft*

polis podkreśla artysta wspólnotę niezłomnych. Reaktualizacja tradycji ustanawia opozycję między dziejami a kulturą i zarazem przynosi etyczną odpowiedź na zło historii. Utożsamienie z Miastem w obliczu kataklizmów historii sprawia, iż człowiek wolny wewnętrznie zostaje ocalony z metaforycznego zamknięcia:

*on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie Miasto.*

Drugim miastem bez imienia jest w twórczości Herberta Lwów. Poetyka nienazwania, przemilczania jest szczególnym eksperymentem z czasem i przestrzenią, potrafi przenieść to, co konkretne, w sferę mitu. Rodzinna przestrzeń urbanistyczna zamienia się więc w symbol ludzkiej egzystencji, sytuacji człowieka będącego ciągle w drodze. Nosi on w sobie wierną pamięć o Lwowie, który, mówiąc metaforycznie, jest wszędzie. Stąd prezentacja, szczególnie w *Rovigo* – jak to nazywał Wojciech Ligęza – miast „przyjezdnych”, do których warto powrócić, miast „podwójnych”, które pełnią funkcję sobowtórów, przypominają miasto ojców, wcielają idealny wzór. Lwów oznacza źródło obfitości, siły, z którego czerpie wygnaniec.

Napełnia on człowieka, orientuje jego wewnętrzną przestrzeń. *Epilog burzy* przynosi miasto w obszar sztuki słowa, to *summa vi-*

¹² G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 124-125.

¹³ Zob. J. Kornhauser, *Struna światła – między ocaleniem a niepokojem*, „Teksty Drugie” 2000 nr 3, s. 23.



Rysunek Herberta

tae, powrót do początku, do przeszłości, to przywołanie autobiograficznych informacji, metoda ocalania szczegółów, wskrzeszania pojedynczych rzeczy i osób widoczna w utworze *Pan Cogito. Lekcja kaligrafii*.

*Tylko raz w życiu
udało się osiągnąć Panu Cogito
wyzyny mistrzostwa
w klasie pierwszej
szkoły podstawowej
świętego Antoniego
siedemdziesiąt lat temu
we Lwowie*

Poetycki alfabet artysty rozpoczyna się od drugiej litery, będącej według Brzozowskiego bardzo osobistą literą bohatera Herbertowskiej poezji¹⁴, od utworu o przenajświętszej babci, od brewiarzy. „B” kojarzy się również z nazwanym po imieniu Lwowem, z przestrzenią tkwiącą u zarania dziejów, z edukacją, z lekcjami kaligrafii. Bezpośrednio łączy się z panią Bombową, nauczycielką pisma – piastunką intelektu Pana Cogito, którą pochłonięty żywioł historii – „wichura dziejów”.

Wichura ta nie odgradziła Pana Cogito od dziedzictwa Lwowa. Skoro zamieszkanie w rodzinnej przestrzeni okazało się niemożliwe, została ona przeniesiona w obszar sztuki. Pani Bombowa, znak Lwowa

*schroniła się w mitologii
i odtąd żyje
i króluje
Panu Cogito
i osieroconej literze
b*

Kreacja Lwowa otwiera tu perspektywę ukazania początku drogi człowieka, który wyrusza w podróż do świata kultury, w której starożytność, mitologia współlistnieją z chrześcijaństwem. Ważnym momentem staje się artystyczna rezygnacja z peryfraz, ze świadomej intencji pozostawiania miasta w sferze tabu. Wypowiedzenie imienia „Lwów” (*Pan Cogito. Lekcja kaligrafii* EB, *Wysoki Zamek* EB) zapewnia mu wieczne trwanie w szeregu *miast rzeczywistych i wyśnionych*¹⁵.

Lwów z wiersza *Wysoki Zamek* przyrównany zostaje dodatkowo do *świecznika leż.* Zabieg ten służy ukazaniu prawdy, iż dawnego Lwowa już nie ma, przeminęła bowiem epoka ogarków i lichtarzy. Równolegle jednak, jak pisze Bachelard, pozostała wiara, iż świat marzeń i snów nie modernizuje się szybko¹⁶, dlatego Lwów pozostanie nieśmiertelny w akcie kreacji. Świecznik w symbolice przywołuje czuwanie, przy płomieniach świec rozmyśla się o życiu i śmierci. Płomień przynosi dar metaforyzowania, wyraża świat ekspresji, twórczego natchnienia. Płomień w każdej chwili może zostać unicestwiony. Herbert w swym dziele umieszcza na świeczniku łyżę. Nie kontempluje już żywiołu życia, lecz rozpoczyna kontemplację śmierci. Poeta

¹⁴ J. Brzozowski, „Epilog burzy”, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, pod red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewskiego, Kraków 2001, s. 295-296.

¹⁵ Sformułowania „miasta rzeczywiste i miasta wyśnione” użył P. Santarcangeli, w: *Księga labiryntu*. tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 303.

¹⁶ G. Bachelard, *Płomień świecy*, tłum. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 12, 17, 33.

obrazem tym pokazuje nadchodzący koniec artystycznej medytacji nad światem, pełnię kreacji Lwowa.

Mieszczańska republika sztuki

Estetyczne poglądy poety, które *expressis verbis* formułuje jego eseistyka, można określić jako mieszczańskie, oczywiście w historycznym rozumieniu słowa mieszczaństwo, mając także na uwadze fakt łączenia przez Herberta estetyki z socjologią sztuki.

W *Barbarzyńcy w ogrodzie* miasto dostaje się we władanie sztuki. Katedra, idea centrum, rozszerza się i promieniuje na całą przestrzeń. Turysta-narrator dostrzega bowiem jej cień na makaronie i nigdy nie traci przytłaczającego poczucia, że

*katedra jest za plecami (...) wypiera wszystkie inne wrażenia*¹⁷.

Pisarz szczególną uwagę obdarza sakralną budowlę, snując przy okazji refleksje o organizacjach, finansowych podstawach owego „przedsięwzięcia” oraz ludziach, którzy nim kierowali. Jak wiadomo, poetę interesują także artystyczne szczegóły, co praca rzemieślnika-artysty i jej ekonomiczne podłoże. W kształtowaniu *przedmiotu dumy i widomego znaku potęgi* (BO, s. 98) uczestniczyło wielu znanych architektów, artystów. Jednakże poetę do rozważań skłaniają bezimienni twórcy, zwykli robotnicy, kamieniarze. To oni, nazywani przez Herberta *anonimowymi żołnierzami krzyżowej wyprawy katedr* (BO, s. 101), stawali się niezbędną, o ile nie najważniejszą, częścią rozległej struktury budowniczej. Wszechobecna katedra, stały rys twórczości Herberta, to połączenie tego, co wzniosłe i duchowe, z tym, co codzienne, materialne. Zatem katedra dla poety jest nie tyle świątynią, co dziełem sztuki, wytworem ludzkiej pracy.

Koncepcja artysty-rzemieślnika, nawiązująca do greckiej koncepcji sztuki, pełny swój wyraz znalazła w esejach holenderskich. Holenderscy mieszczaństwo uczynili sztukę częścią swego codziennego życia:

starali się powiększyć widzialny świat swojej małej ojczyzny, pomnożyć rzeczywistość przez tysiące, dziesiątki tysięcy płócien, na których utrwalano wybrzeża morskie, rozlewiska, wydmy, kanały, rozległe horyzonty i widoki miast. (...)

Przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie. (...)

*Urodzaj talentów, setki pracowni w każdym niemal mieście Republiki, sprawiły, że podaż obrazów była ogromna i przewyższała popyt*¹⁸.

Wyeksponowanie na pierwszy plan ekonomicznego charakteru malarstwa, jego ceny, zamiast skupienia się na problematyce estetycznej – służyło Herbertowi do wyrażania niezbędności i oczywistości sztuki. Eseista pokazał mieszczanina i artystę jako twórcę kultury. Równocześnie nakreślił etos pracowitości i rzetelności¹⁹.

Eseje holenderskie poddają przestrzeń urbanistyczną zabiegom poetycko-semantycznym, które sprawiają, iż holenderskie mieszczaństwo XVII w. jawi się jako pozytywny bohater dziejów i kultury. *Martwa natura z wężidłem* kieruje nas ku mistrzom Holandii, którzy utrwalali rzeczywistość, aby opanować egzystencjalny i metafizyczny niepokój. Herberta interesuje więc to, co przednowoczesne, swoją refleksję zatrzymuje u progu procesów modernizacyjnych, które są początkiem końca, o czym świadczy opis tulipomanii ukazanej w metaforze choroby i zwyrodnienia niematerialnej idei piękna. Portret holenderskiego mieszczaństwa ujawnia Herbertowską afirmację realności, świata codziennych przedmiotów, który utrwała sztuka holenderskich mistrzów martwej natury, co stanowi wzór tak estetyczny, jak etyczny.

¹⁷ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1990, s. 52.

¹⁸ Z. Herbert, *Martwa natura z wężidłem*, Wrocław 1993, s. 27, 14, 31.

¹⁹ M. Adamiec, *Jestem zatem w Holandii...* „Kresy” 1994 nr 1, s. 135.

Anna Mazurkiewicz-Szczyszek – dr, pracownik Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.