

Elżbieta Konończuk

Uniwersytet w Białymstoku

ZBIGNIEWA HERBERTA PODRÓŻE DO PRZESZŁOŚCI

Biografia i twórczość Zbigniewa Herberta wpisują się w formułę podróży, podróży organizującej życie i podróży organizującej pisanie. Eseje zebrane w tomach *Barbarzyńca w ogrodzie*, *Martwa natura*, *Labirynt* są zapisem podróży do miejsc, w których obecne są ślady przeszłości. Celem wypraw Herberta są zatem miejsca ważne dla kultury europejskiej, miejsca, w których poddaje interpretacji krajobrazy, zabytki, dzieła sztuki, aby przez nie zrozumieć przeszłość odwiedzanych miejsc. Bezpośredni kontakt ze śladami przeszłości – pozostawionymi lub przechowywanymi zawsze w jakimś miejscu – wymaga przemieszczania się w przestrzeni. Historyk-podróżnik w przestrzeni zatem szuka dostępu do przeszłości i to przestrzeń otwiera przed nim wyprawy w głąb czasu. Parafrazując Karla Schlägela – definiującego historię ludzkości jako wysiłek pokonywania, opanowywania i przyswajania przestrzeni¹ – można powiedzieć, że poznawanie przeszłości także wymaga pokonywania, opanowywania i przyswajania przestrzeni.

Szukając formuły w celu określenia relacji z podróży, które proponuje Herbert – artysta i historyk – warto przywołać metodologiczne uwagi Małgorzaty Czermińskiej, łączącej cel podróży ze schematem narracyjnym, realizowanym w jej opisie². W swoich podróżniczych esejach Herbert prowadzi narrację historyczną, którą można określić także jako historiograficzną, gdyż celem autora jest nie tylko rekonstrukcja obrazu przeszłości, ale też refleksja nad sposobem przedstawiania rzeczywistości minionej.

¹ K. Schlägel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 9.

² M. Czermińska, *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, [w:] *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 126-138.

W istocie więc podróżniczo-historyczne eseje Herberta stawiają pytanie o możliwość dostępu do przeszłości.

Podróż jako metafora poznawania przeszłości ma swoje zarówno potoczne, jak i historiograficzne uzasadnienie. W potocznym rozumieniu bowiem wszelkie poznanie ma charakter przekraczania granic ku nieznanemu, a więc także poznanie przeszłości – leżącej poza granicami naszego zmysłowego poznania – wymaga przekroczenia granic czasu tak, jak przekracza się granice w przestrzeni. Proces poznawania – także wydarzeń minionych – jako wyprawa w nieznaną może być zatem wyrażony przez metaforę bycia w podróży. Metafora ta uprzestrzenia przeszłość, wyobrażaną dzięki niej jako obcy kraj, zwiedzany i podziwiany, którego egzotyczne atrakcje przyciągają turystów. Przedmiot oddalony w czasie, podobnie jak ten oddalony w przestrzeni, bywa zazwyczaj szczególnie waloryzowany przez poznającego.

Aby pokonać dystans – przestrzenny i czasowy – trzeba udać się w podróż i przekroczyć granice, te w przestrzeni i te w czasie. Badacz przeszłości jest właśnie takim podróżnikiem, podążającym po śladach, które przeszłość pozostawiła, a które zdeponowane w muzeach czy archiwach czekają na odkrycie. Historyk-podróżnik w „przestrzeni czyta czas”, odnajduje oraz interpretuje źródła i pozostałości, często jako pierwszy rozpoznaje ślady przeszłości, aby ułatwić poznanie tym, którzy przyjdą po nim i zechcą przemierzyć odkrytą przez niego trasę. Natomiast historyk-turysta – w dobie fascynacji przeszłością, przejawiającą się w poszukiwaniu zmysłowego z nią kontaktu – podąża po rozpoznanych i opisanych drogach, wysłuchuje opowieści przewodnika o tajemniczych, minionych wydarzeniach, przemierza obce kraje w poszukiwaniu pamiątek historycznych, traktując historię jak towar³.

Potoczna metafora podróży w przeszłość realizuje się w tak zwanej turystyce historycznej, zorientowanej na zwiedzanie miejsc znanych z ważnych w przeszłości wydarzeń. Natomiast historiograficzna metafora podróży w przeszłość odnosi się do postępowania badawczego, którego celem jest poznanie rzeczywistości minionej jako przedmiotu refleksji naukowej. Przykładem potwierdzającym metaforyczne rozumienie pracy historyka jako wyprawy w przeszłość jest refleksja Michela de Certeau – kontynuującego myśl Julesa Micheleta – który postrzega kondycję historyka jako zuchwałego podróżnika przemierzającego wieki, aby dotrzeć do tych, którzy byli przed nim. Teoretyk historiografii wyobraża zatem historyka przez figurę piechura odwiedzającego

³ O przeszłości jako towarze w kulturze konsumenckiej oraz o „turystyce historycznej” pisze A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 43-52. O przeszłości utowarowionej oraz turystyce historycznej pisałam w artykule interpretującym powieść J. Bocheńskiego *Tyberiusz Cezar*. Zob. E. Konończuk, *Historia w ofercie turystycznej. Opowieść Jacka Bocheńskiego o Tyberiuszu*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 29-47. Zob. też też, *Historia jako spektakl zmysłów*, [w:] *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 34-51.

zmarłych⁴. Poznanie przeszłości często bywa rozumiane jako forma pokonywania dystansu wobec przedmiotu poznania oraz obcości, jaką ten przedmiot budzi. Philippe Ariès swoje zainteresowanie historią tłumaczy właśnie zadziwieniem, jakie wywołuje inność zjawisk minionych, wynikająca z oddalenia⁵. Zatem rolą historyków, jak też twórców powieści historycznych, jest pokonywanie dystansu między współczesnością a dawnością, przywoływanie przeszłości, chwywanie jej w żywym i barwnym obrazie, a przez to jej przybliżenie, co pobudza wyobraźnię miłośników dawnych epok, a jednocześnie pozwala lepiej poznać teraźniejszość. Poczucie obcości i oddalenia, jako czynniki warunkujące poznanie, są także tematem refleksji Fernanda Braudela, nazywającego możliwość dotarcia do oddalonej w czasie rzeczywistości podróżą do obcego kraju⁶. Jean Hankiss natomiast posługuje się tą metaforą, aby nazwać sytuację percepcji powieści historycznej, dzięki której – jak twierdzi – czytelnik w mgnieniu oka może odbyć podróż do innej epoki⁷.

Jak dowodzą przytoczone przykłady, podróż jest wyrazistą i intensywnie obecną metaforą poznawania przeszłości oraz nawiązywania z nią kontaktu. Można więc mówić o metaforze podróży jako o metaforze epistemologicznej i historiograficznej. Jej istotę dobrze oddaje koncept, wokół którego organizuje swoje rozważania nad pamięcią i historią David Lowenthal w książce *Przeszłość to obcy kraj*. Koncept ten ilustruje cytat:

Pamięć, historia i relikty stale odnawiają naszą świadomość przeszłości. Jakże jednak możemy być pewni, że odzwierciedlają to, co się wydarzyło? Przeszłość odeszła; nie sposób sprawdzić jej zgodności z tym, co obecnie widziane, przypomniane, czytane. Żadna wypowiedź o przeszłości nie może być potwierdzona przez sprawdzenie domniemanych faktów. [...] Przeszłość jest poza naszym zasięgiem, w przeciwieństwie do miejsc oddalonych w przestrzeni, które możemy odwiedzić, jeśli podejmiemy taki wysiłek⁸.

Wspomniane metafory niosą wyobrażenie przeszłości jako miejsca obcego, oddalonego w przestrzeni i czasie, do którego można dotrzeć, udając się w podróż. Podróż może być zatem rozumiana jako metafora działań podjętych w celu dotarcia do przeszłości, działań różnorodnych, takich jak zwiedzanie zabytków architektury, odwiedziny w muzeum, praca w archiwum, lektura książek historycznych czy kontemplacja dzieł sztuki.

⁴ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Édition Gallimard, Paris 1975, s. 13-14.

⁵ P. Ariès, *Czas historii*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Gdańsk 1996, s. 221.

⁶ F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1999, s. 63.

⁷ J. Hankiss, *Problèmes du roman historique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 2, z. 2 (3), s. 16.

⁸ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press 1985, s. 187.

U źródeł podróży jako metafory docierania do przeszłości leżą *Dzieje* Herodota, które według Stephena Greenblatta zwracają uwagę na rolę podróży w procesie rozumienia świata⁹. Podróż zarówno jako praktyka przekraczania granic, a także jako wyraz marzenia o ucieczce od kulturowych ograniczeń, daje możliwość rozszerzenia wiedzy o innych, niedostępnych obszarach. Stephen Greenblatt podkreśla, że podróże Herodota są nie tylko manifestacją prawa do osobistego doświadczenia i autorytetu naczynego świadka, są także wyrazem przekonania, że wiedza historyczna warunkowana jest realnym przemieszczaniem się w przestrzeni. Historia przedstawiona jako zasób wiedzy zdobytej w toku podróżowania odsyła nie tyle do sytuacji autobiograficznej, ile jest – według autora *Poetyki kulturowej* – świadectwem wyboru szczególnego rodzaju dyskursu, w którym przez sytuację podróży wyrażona zostaje sytuacja poznawania przeszłości.

Formą podróży w przeszłość jest także realizowana w literaturze postawa autobiograficzna, będąca w istocie zapisem wędrówek w głąb własnej biografii. Taką właśnie wyprawę przekraczającą granice czasu przedstawia Tadeusz Konwicki, który w wyobraźni pisarskiej odbywa podróż w głąb historii. Zatem w *Bohini*, w swojej literackiej podróży w przeszłość, „przedziera się przez zaułki czasu”¹⁰ i zauważa:

Dawno wybierałem się w tę podróż, choć nie jest ona dla mnie trudna, bo ja w tych ostatnich dziesięcioleciach dziewiętnastego wieku tam bywałem, żyłem owym czasem, oddychałem jego powietrzem. [...] A po drodze zobaczyłem innych wędrowców, co tak jak ja wracają w głąb historii [...]”¹¹.

Podróż jako możliwość przekroczenia granic w czasie włączam w obszar metafor, które Jerzy Topolski nazywa metaforami „dostępu” do przeszłości, a więc takimi, które umożliwiają przekroczenie progu między teraźniejszością a przeszłością i znalezienie się w innym świecie, tak, jakby był on oglądany przez okno¹². Wyobrażenie przekroczenia progu, a więc pokonania dystansu czasowego – tak, jak pokonywana jest odległości między miejscami – daje właśnie podróż, rozumiana jako proces poznawania i rozumienia przeszłości. We wszystkich tych metaforach podróży użytych do opisanie postępowania historiograficznego przeszłość jest uprzestrzenniana, wizualizowana na wzór miejsca, do którego można się udać.

⁹ S. Greenblatt, *Pośrednik*, przeł. K. Karpinowicz, M. Łukowska, [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków 2006, s. 203-206.

¹⁰ T. Konwicki, *Bohini*, Warszawa 1987, s. 6.

¹¹ Tamże, s. 104.

¹² Jerzy Topolski formułuje taką metaforę w odniesieniu do źródeł historycznych. Zastrzega oczywiście, że nie stoi na stanowisku naiwnego myślenia historiograficznego, że źródła zapewniają dostęp do przeszłej rzeczywistości. Por. J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości?*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997, s. 60.

*

Zbigniew Herbert wyrusza w podróż do źródeł kultury europejskiej. Jego wyprawa do przeszłości – jak do obcego kraju – oprócz tego, że jest atrakcją turystyczną, jest także próbą pokonania obcości między światem poznawanym a teraźniejszością poznającego. Jego wyprawa do przeszłości przebiega po śladach, którymi są teksty kultury, pozostawione przez poprzedników jako wezwanie (i wyzwanie) do odczytania i interpretacji. Zadaniem interpretatora-podróżnika jest tłumaczenie tych tekstów, czynienie ich zrozumiałymi, aktualizowanie ich, a tym samym potwierdzanie ich wiecznej obecności w kulturze. Interpretacja tekstów z przeszłości jest więc w istocie oswajaniem tej przeszłości.

Podróże Herberta, te realne, odbywane w przestrzeni geograficznej, i te do przeszłości, odbywane w wyobraźni, są wędrówkami po „ogrodzie sztuki”, a sprawozdaniem z tych wędrówek są eseje. Herbert pisze je z perspektywy podróżnika, historyka i interpretatora dzieł sztuki, a więc z perspektywy hermeneuty. Zadaniem hermeneuty bowiem, jako interpretatora tekstów z przeszłości, jest przekraczanie dystansu między dziełem a odbiorcą, a więc w postawę hermeneuty wpisane są postawy podróżnika i historyka. Hermeneuta przez interpretację zabytków przeszłości, a często ich fragmentów, chce zrozumieć tych, którzy byli przed nim, chce doświadczyć ich obecności. Rozumienie tekstów dawnych jest w istocie pokonaniem efektu obcości, który dzieli teraźniejszość od przeszłości. Rozumienie pokonuje dystans, a tym samym pozwala doświadczyć rzeczywistości minionej tak, jakby była doświadczana w bezpośrednim kontakcie.

Wyraz takiemu doświadczeniu daje Herbert w eseju *Labirynt nad morzem*:

Obcując z dziełami przeszłości, chcemy mieć pewność, że są autentyczne, że nikt ich nie poprawiał, nikt nie wtrącił się, żeby je upiększyć, udoskonalić, czynić bardziej zrozumiałymi. Pragniemy sami, bez pomocy pośredników, przerzucić most nad przepaścią czasu, między nami a ludźmi i bogami sprzed tysiącleci. Nie będąc uduchowionym ponad miarę, poszukiwałem zawsze materialnych śladów, aby nawiązać porozumienie i przymierze. Dlatego nieodmiennie wzruszały mnie koleiny na rzymskich drogach, starte przez pielgrzymów stopnie katedry, znak muratora na kamieniu¹³.

Fragment ten dowodzi wiary poety w możliwość doświadczenia przeszłości niejako w bezpośrednim doznaniu. W esejach Herberta powracają zapisy takich „spotkań” z dziełami przeszłości, podczas których doświadcza on uczucia zacierania się granic przeszłości i teraźniejszości. Doświadczenie takie – będące rezultatem „spotkania” z dziełem sztuki lub materialnym fragmentem przeszłości – można opisać jako

¹³ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, [w:] tegoż, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 29.

„doznanie historyczne”, jak określa Frank Ankersmit natchnienie prowadzące do bezpośredniego kontaktu z przeszłością¹⁴. Takie doświadczenie historyczne – często inspirowane dziełami sztuki – daje wrażenie autentycznego wglądu w przeszłość, jak przez szklenicę, która łączy rzeczywistość minioną z rzeczywistością obecną. Sytuację, w której historyk ma wrażenie odczuwania przeszłości na kształt odczuwania życia, w którym jest obecny, Topolski nazywa „mikroskopowym wejrzeniem w przeszłość”¹⁵.

Doświadczenie „wglądu w przeszłość” jest także udziałem Herberta, który obcując z dziełami sztuki – zabytkami przeszłości – doznaje wrażenia, jak pisze, „przerzucania mostu nad przepaścią czasu”, czy też „spojrzenia w przepaść historii”. Herbert poszukuje autentycznego kontaktu z minioną rzeczywistością i ma nadzieję, że jest to możliwe przez dotarcie do pierwotnego sensu tekstów z przeszłości. Tak rozumiane zadanie hermeneutyki Hans-Georg Gadamer nazywa rekonstrukcją. Rekonstrukcja historyczna jest właśnie próbą przywrócenia tekstowi, dziełu sztuki – na drodze interpretacji – oryginalnego sensu. Wynika to z potrzeby ochrony znaczenia dzieła przed niezrozumieniem, nieporozumieniem i przed fałszywą aktualizacją¹⁶.

Przykładem takiej fałszywej aktualizacji jest przywołana w *Labiryncie nad morzem* rekonstrukcja pałacu Knossos, któremu przez Arthura Evansa zostało nadane znaczenie siedziby Królów Kreteńskich, natomiast Hans Georg Wunderlich nadał mu znaczenie pałacu zmarłych, cmentarza. Podobnie freski w muzeum w Heraklionie budzą niepokój Herberta, gdyż podczas rekonstrukcji ich znaczenie ulegało przemianie. Arthur Evans w twórczej rekonstrukcji rozpoznaje we fragmentach fresku zbieracza szafranu, natomiast wiele lat później Nikolaos Platon rozpoznaje małpę. Pierwszy znawca sztuki kretańskiej nadaje freskowi tytuł *Chłopak zbierający szafran*, natomiast drugi – *Małpa w ogrodzie pałacowym*. Stąd refleksja:

Z Księcia wśród lilii albo z Króla-kapłana zachował się kawałek łydki, torsu,
ramienia i pióropusza. Wszystko inne było rekonstrukcją, domysłem, fantazją.
To tak, jakby ktoś pomiędzy odnalezione ułamki starożytnego poematu wpisał
słowa własne¹⁷.

Archeolodzy, rekonstruktorzy-artycyści, interpretatorzy to pośrednicy w odczytywaniu sensu dzieła, pośrednicy, którzy tekst zniszczony, niekompletny scalają, ratują

¹⁴ F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, przeł. E. Domańska, [w:] *Historia: o jeden świat...*, s. 26-27.

¹⁵ J. Topolski, dz. cyt., s. 56-59.

¹⁶ G. Gadamer zauważa, że sztuka – przekazana nam przez przeszłość – została wyrwana z pierwotnego kontekstu i dlatego rozumienie jej sensów może mieć charakter rekonstrukcji lub integracji. Rekonstrukcja zakłada dotarcie do pierwotnego sensu, natomiast integracja jest rozumieniem sensu dzieła z uwzględnieniem perspektywy interpretatora. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 174-178.

¹⁷ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, s. 11.

przed zniszczeniem, ale też często upiększają i fałszywie aktualizują. Oni stoją też często na przeszkodzie prawdziwemu doświadczeniu przeszłości. Rekonstruktorzy z fantazją tworzą bowiem nowy tekst, „wpisując – jak mówi Herbert metaforycznie – pomiędzy słowa starożytnego poematu słowa własne”, a tym samym zamykają drogę do oryginalnego sensu, który być może, przez fałszywe rekonstrukcje, zostanie na zawsze zagubiony.

Przedstawione przez Herberta próby rekonstrukcji tekstów z przeszłości potwierdzają Gadamerowską teorię interpretacji, mówiącą, że rekonstrukcja znaczenia dzieł sztuki – wyrwanych bezpowrotnie z ich pierwotnego świata – jest niemożliwa. Jest rekonstrukcją martwego sensu. Służy ona natomiast – co podkreśla zarówno Gadamer, jak i Herbert – celom turystycznym i jest przykładem komercjalizacji przeszłości.

Celem podróży Herberta jest rozumienie tekstów dawnych, ale rozumienie, które nie ma charakteru rekonstrukcji historycznej. Herbertowi bliska jest bowiem taka postawa wobec przeszłości, która w interpretacji integruje przeszłość z terażniejszością. Integracja jako zadanie hermeneutyki zakłada, że znaczenie tekstu nie jest gotowe, ale kształtuje się w interpretacji, w dialogu z interpretatorem.

Przykładem takiego doświadczenia, w którym stapiają się historyczne horyzonty dzieła sztuki i interpretatora, jest doświadczenie Akropolu:

Akropol był cudem rzeczywistym. Nie wodził zmysłów na pokuszenie, nie obiecywał, że będzie czymś więcej niż jest. Spełniał się cały, był równy samemu sobie.

Powtarzałem sobie tedy niezdarną formułę: on jest i ja jestem, a ogromna przestrzeń czasu, dzieląca daty naszych urodzin, kurczyła się, nikła. Byliśmy współcześni¹⁸.

Celem wyprawy na Akropol nie jest zatem odkrywanie oryginalnego sensu dzieła, jakie było udziałem jego pierwszych odbiorców. Celem jest odczytanie współczesnego sensu dawnych tekstów, odpowiedź na ich wezwanie i podjęcie z nimi dialogu.

Szczególne doświadczenie historyczne towarzyszy spotkaniu Herberta z niezwykłym zabytkiem przeszłości, jakim jest sarkofag z Hagii Triady. Herbert porażony pięknem i tajemnicą sarkofagu proponuje interpretację pełną zachwytu i uniesienia. Dzieło, którego nie tknęły ręce konserwatorów, które obroniło się przed hałaśliwymi i przemądrzałymi interpretatorami, uchroniło swoją tajemnicę. Dla Herberta kontakt z autentycznym tekstem z przeszłości, nieuatrakcyjnym przez pośredników-rekonstruktorów, jest momentem „mikroskopowego” wglądu w przeszłość, momentem, w którym sarkofag staje się przedmiotem przeżycia estetycznego, swoistego misterium. Formą ekspresji tego przeżycia Herbert czyni opis, opis fenomenologiczny, który jest rekonstruowaniem i uobecnianiem w słowach przedmiotu. Takie nadawanie

¹⁸ Tenże, *Akropol*, [w:] tegoż, *Labirynt nad morzem*, s. 129.

językowego kształtu tekstowi z przeszłości jest aktywnym uczestnictwem w jego sensie, jest pokonywaniem dystansu czasowego. Interpretacja sarkofagu przez Herberta oddaje taką sytuację interpretatora, w której doświadczenie estetyczne staje się źródłem doświadczenia historycznego. Tu dzieło sztuki, w swoim oryginalnym kształcie, przerzuciło most nad przepaścią czasu.

Zapis niezwykłych doświadczeń wędrowania po przeszłości daje Herbert w *Martwej naturze z wędzidłem*. Szkic zatytułowany *Delta*, otwierający wspomniany zbiór esejów z podróży po Holandii, pisarz zaczyna od uwagi, że „idealny podróżnik to ten, kto potrafi wejść w kontakt z przyrodą, ludźmi, ich historią – a także sztuką”¹⁹. W podróż po dawnej Holandii wyrusza pisarz z sal muzealnych, w których obrazy otwierają drogę do dawnych krajobrazów i ludzi. Jest to zapis marszruty po muzeach, gdzie w obrazach zamknięta jest przeszłość i wnikliwemu interpretatorowi pozwala zajrzeć w swoje przestrzenie. Obraz jak okno otwiera się na przeszłość i dociekliwemu obserwatorowi zdradza jej tajemnice.

Idealny podróżnik potrafi wejść w kontakt z ludźmi, a Herbert jako podróżnik, przekraczający dzięki sztuce granice czasu, potrafi wejść w kontakt z ludźmi z przeszłości. Pomaga mu w tym Gerard Terborch, „niezrównany portrecista”, bohater eseju *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*. Wśród wielu spotkań, jakie w salach muzealnych były udziałem Herberta z postaciami z obrazów Terborcha, na uwagę zasługuje spotkanie z Heleną van der Schalke, „rezolutną trzyletnią dziewczynką”, która – jak pisze Herbert – „zjawia się tutaj na moment – patrzy na nas z ciekawością i niepokojem – ucieknie zaraz ku swoim niepojętym, dziecinny światom”²⁰. Innym obrazem, także „czytany” przez Herberta metodą unarracyjnienia i fabularyzacji, jest *Lekcja*. Dwie wyłaniające się z ciemnego tła głowy pisarz włącza w fabularną sytuację lekcji, jaką udziela synowi zatroskana o jego przyszłość matka. Wymyślona anegdota, wynika z potrzeby zajrzenia w przeszłość, podpatrzenia scenki obyczajowej z dawnej epoki, podpatrzenia jej przez obraz jak przez okno.

Esaj interpretujący *Martwą naturę z wędzidłem*, obraz Torentiusa, rozpoczyna się opisem pierwszego wrażenia, poruszenia, które dało początek spotkaniu Herberta i z obrazem, i z malarzem:

Od razu pojąłem, choć trudno byłoby to racjonalnie wytłumaczyć, iż stało się coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł. Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie. Obraz zapisał się w pamięci na długie lata – wyraźny, natarczywy

¹⁹ Tenże, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 8.

²⁰ Tamże, s. 78.

– a przecież nie był to wizerunek twarzy o pałającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura²¹.

Jest to zapis takiego doświadczenia estetycznego, takiego kontaktu z tekstem kultury, który Gadamer nazywa „zagadnięciem”²². Tak określa bowiem sytuację, w której dzieło wzywa odbiorcę do odpowiedzi, zagarnia do rozmowy i pyta. W ten właśnie sposób buduje się sytuacja rozumienia. Na wezwanie dobiegające z malowidła, wezwanie zapośredniczone przez przedmioty, Herbert odpowiada zgłębianiem wiedzy o malarzu, przedzieraniem się przez otaczającą go tajemniczą dyskrecję, czy nawet znową milczenia historyków sztuki. Z fragmentarycznych źródeł, na przykład materiałów archiwalnych, tworzy fabularną opowieść o wątkach społecznych, obyczajowych i politycznych. Z jego detektywistycznych dociekań wyłania się fabuła godna powieści awanturniczej czy szelmowskiej.

Zrekonstruowany przez Herberta obraz rzeczywistości minionej, fragmentu dawnego świata, zasługuje na miano mikronarracji, dającej „mikroskopowy” – jak powiedziałby Topolski – wgląd w przeszłość, w codzienność sprzed wieków.

Innym przykładem interpretacji historycznej, którą podejmuje podróżnik zgłębiający przeszłość niemalże z perspektywy detektywa, jest esej *Tulipanów gorzki zapach*. W nim próbuje Herbert zrozumieć tajemnicę holenderskiego szalu zwanego tulipano-manią. Pisarz zauroczony obrazem Ambrosiusa Bosschaerta *Bukiet na tle sklepionego okna* rekonstruuje kontekst powstania obrazu. Jest to literacka rekonstrukcja historii tulipanowego szaleństwa, wielowątkowa opowieść o botanicznym obłędzie, oparta na dekretach regulujących handel cebulkami, na literackich świadectwach epoki, anegdotach, dowcipach funkcjonujących w pamięci zbiorowej.

Oba wspomniane eseje, *Tulipanów gorzki zapach* oraz *Martwa natura z wędzidłem*, są przykładem takiego postępowania interpretacyjnego, które Teresa Walas nazywa strategią śledztwa, a które wynika z przeświadczenia, że dzieło maskuje sensy, tając je przed odbiorcą. Zadaniem interpretatora jest zatem ujawnienie sensów w toku śledztwa²³. Herbert, łącząc postawę detektywa z postawą podróżnika, wskazuje na rolę obu tych postaw w odsłanianiu tajemnic przeszłości. Tym samym wskazuje na epistemologiczny charakter obu metafor, podróży i śledztwa.

W wyniku dochodzenia ujawnia tajemnice związane z genezą obrazów, demaskując ukryte w nich sensy. Zapis śledztwa tropiącego sensy staje się opowieścią rekonstruującą pierwotny kontekst. Tak więc obrazy, które zgodnie ze swoją naturą wskazują na fragment przeszłości, Herbert obudowuje narracją, tworząc mikrohistorie. W ten

²¹ Tamże, s. 89.

²² Por. P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 300-313.

²³ T. Walas, *Interpretacja jako wartość*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3, s. 25.

sposób unarracyjnia przeszłość, a jednocześnie daje wyraz swojemu doświadczeniu przeszłości.

Pisarz jest zafascynowany mikrośladami przeszłości, koleinami na rzymskich drogach, startymi przez pielgrzymów stopniami katedry, znakiem muratora na kamieniu. Te materialne pozostałości to bezpośrednie źródła, które są realnymi fragmentami przeszłości. One niejako czynią szczelinę w czasie, przez którą Herbert próbuje zagłębiać w minioną rzeczywistość. Pozwalają dotknąć przeszłości i ożywić wyobraźnię, która przez te szczeliny odbywa podróż w czasie, wędrując w przeszłość, ku minionym światom. Takie źródła, które można zobaczyć, dotknąć, mają – jak pisze Topolski – oprócz wartości poznawczej, także wartość nieepistemologiczną, wartość emocjonalną. W swoich esejach Herbert pielęgnuje takie właśnie bezpośrednie doświadczenia przeszłości. Dowodem tego jest esej zatytułowany *Kamień z katedry*.

Esaj ten jest przykładem mistrzowskiego postępowania hermeneutycznego, w którym interpretator, wychodząc od części, drobnego fragmentu katedry gotyckiej, czyli kamienia ze znakiem muratora, dochodzi – drogą żmudnych dociekań – do rozumienia katedry jako ekspresji duchowości epoki. Herbert, „zagadnięty” przez znak na omszałym bloku piaskowca w katedrze w Chartres, podejmuje wyzwanie historiograficzne i z perspektywy – jak stwierdza – buchaltera opisuje proces powstawania gotyckich katedr wyprowadzony z dokumentów archiwalnych, kosztorysów, rycin, miniatur. Opowiada o pracy robotników budowlanych, kamieniarzy, murarzy, architektów. Opowiada zatem małą historię tych, o których Wielka Historia zapomniała. Odślania w swojej opowieści fragmenty codzienności średniowiecza, sceny z życia szarego człowieka, anonimowego robotnika.

Jest to kolejny przykład interpretacji będącej swoistą wyprawą w przeszłość, wyprawą, której celem jest zrozumienie sensu spotykanych po drodze zabytków przeszłości, a tym samym dialog z tymi, którzy te zabytki pozostawili. Podróż, rozumianą jako metafora dostępu do przeszłości, jako metafora czynności poznawczych, których celem jest zrozumienie minionych światów, dopełnia jeszcze jeden epizod.

Otóż podróż do Paryża, opisaną w *Kamieniu z katedry*, odbył Herbert z *Przewodnikiem po Europie*, z ojcowskiej biblioteki, wydanym we Lwowie w 1909 roku. Przewodnik zawierał informacje sprzed połowy wieku, nieaktualne, ale pobudzające wyobraźnię. Tak więc pisarz, podróżujący w poszukiwaniu dzieł sztuki i śladów dawnych kultur, przemierzał w Paryżu Bulwar Sewastopolski, oszołomiony ruchem ludzi, pojazdów i świateł z przewodnikiem opisującym Paryż z początku wieku. Przewodnik opisujący Paryż z omnibusami ciągniętymi przez trzy konie zachęcał do takich atrakcji turystycznych, jak zwiedzanie kanałów. Poszukiwanie średniowiecznego Paryża w połowie XX wieku z przewodnikiem z początku XX wieku jest szczególnym

doświadczeniem podróżniczym, które daje wrażenie przemieszczania się nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie.

Herbert jest podróżnikiem odkrywającym przeszłość – zwiedzającym ją i poznającym – a jego eseje-sprawozdania z podróży są przewodnikami po przeszłości rozumianej jako „ogród sztuki”. Są zatem zapisem takich sytuacji, w których doświadczenie estetyczne staje się źródłem doświadczenia historycznego.

ZBIGNIEW HERBERT'S TRAVELS IN THE PAST

Summary

Herbert's essays collected in *Barbarzyńca w ogrodzie*, *Martwa natura z wędzidłem* and *Labirynt nad morzem* are interpreted as an effort to know and understand the past as foreign country visited by the writer. Using his imagination Herbert-traveller constructs images of the past.