

**Siena w literaturze polskiej XX wieku.
Iwaszkiewicz – Miłosz - Herbert**

Helena Markowska

HELENA MARKOWSKA Uniwersytet Warszawski

SIENA W LITERATURZE POLSKIEJ XX WIEKU IWASZKIEWICZ – MIŁOSZ – HERBERT

Wśród literackich ech podróży po Włoszech dzieła zainspirowane pobylem w Sienie nie wysuwają się wprawdzie na pierwszy plan, ale w literaturze polskiej XX wieku poświęcono tokańskiemu miastu co najmniej kilka wyjątkowo interesujących utworów. Wydają się one ciekawe nie tyle jako tekstowe reprezentacje miejsca, ile jako odmienne sposoby wykorzystania skojarzeń kulturowych, które się z nim łączą, w rozważaniach ogólnych. Mówiąc krócej: intryguje, co kryje się dla pisarzy pod hasłem „Siena” i do czego im ono potrzebne. Wiersze *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną* Jarosława Iwaszkiewicza oraz *Siena* Czesława Miłosza, a także esej *Siena* Zbigniewa Herberta¹ warto porównać nie tylko dlatego, że autorzy ci znali się osobiście i dzielili się wzajemnie wrażeniami z włoskich podróży², lecz przede wszystkim ze względu na pokrewieństwo tematyczne tych utworów, związane z takimi opozycjami, jak abstrakcja i materialność, trwanie i ruch, lekkość i ciężar, ideał i rzeczywistość, a koncentrujące się w doświadczeniu sztuki, kultury duchowej i krajobrazu Sieny³.

¹ J. Iwaszkiewicz, *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną*. W: *Liryki*. Wyd. 2, rozsz. Wybór ... Uzupełn. J. Lisowski. Warszawa 1980, s. 130–132. Wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem. Pierwodruk utworu w „Wiadomościach Literackich” (1932, nr 36), potem znalazł się on w tomiku *Inne życie* (1938). – Cz. Miłosz, *Siena*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 149–150. Cytaty pochodzą z tego wydania. Powstała w 1937 roku *Siena* weszła w skład tomu *Ocalenie* (1945). – Z. Herbert, *Siena*. W: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa 2004 (pierwsze wydanie ukazało się w 1962 roku). Cytaty z tej książki lokalizuję za pomocą skrótu H; numer po skrócie oznacza stronę.

² O pobycie Miłosza we Włoszech zob. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011, s. 252: „Nie zachowały się żadne dokumenty mówiące o tym, kiedy pisarz zaczął planować wyprawę do Włoch. Z pewnością namawiał go na nią zafascynowany Sycylią Iwaszkiewicz, on też wytyczył młodszemu koledze dokładną marszrutę [...]”. Zachowała się za to kartka, którą Miłosz wysłał w 1937 roku Iwaszkiewiczowi z Florencji (zob. Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*. Wybór tekstów, układ, red. B. Toruńczyk. Oprac., przypisy R. Papiński. Warszawa 2011, s. 103). Po 22 latach Miłosz udzielił rad przed podróżą włoską Z. Herbertowi (*Il Duomo*. W: *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 51: „Przyjaciel poeta mówi: »Jedziesz do Włoch, nie zapomnij wpaść do Orvieto«”). Także Herbert przesłał Miłoszowi kartki z Włoch (jedną ze Spoleto, a drugą z Orvieto i Sieny – zob. Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*. Red. B. Toruńczyk. Warszawa 2006, s. 15–16).

³ Oprócz omawianych autorów tokańskiemu miastu poświęcił jeden z tekstów G. Herling-Grudziński, ale jego esej *Siena i okolice* (w: *Opowiadania zebrane*. Zebrał, oprac. Z. Kudelski. T. 1. Warszawa 1999) trudniej byłoby ująć za pomocą wyszczególnionych opozycji, dlatego w ni-

Iwaszkiewicz: czerwona ziemia i św. Katarzyna

Siena pojawia się w twórczości Iwaszkiewicza trzykrotnie: w wierszu *Wieczór późnej jesieni* [...], w opowiadaniu *Anna Grazzi* oraz w *Podróżach do Włoch*, których fragmenty można postrzegać jako sformułowany po latach autokomentarz do dwóch poprzednich wizerunków miasta. Przedstawienia te są do siebie w znacznej mierze podobne.

Pierwszy wspólny element stanowi dominujący w reminiscencjach pisarza krajobraz podsienieński, czy – mówiąc ogólnie – tokański. Jego literackie reprezentacje wydają się przetworzeniami jednego obrazu. We wspomnianym przed chwilą utworze poetyckim czytamy:

Jak na żyznej Ukrainie, ciągną białe woły
I ostrym nożem pluga ugór miazdzą płowy,
Znaczą czerwone bruzdy, cierń zdzierają płowy,
Chylą pod szarym jarzmem zdobne w liry głowy.

W *Annie Grazzi* odnajdujemy analogiczny widok, oglądany wprawdzie z San Gimignano (w opowiadaniu – San Quirico), za to przywołany kilkakrotnie:

Na wprost znowu drobne wzgórza tokańskie – tu i ówdzie zorane na czerwono, gdzieniedzie szmaragdowe, w zasadzie szare od oliwek. Niedaleko chłop orał parą białych jak śnieg wołów, które w mlecznych grzywkach miały czerwone pompony⁴.

O ziemi podsienieńskiej mowa jest też w scenie, w której główny bohater oświadcza się Annie: „nieopodal orały białe woły, rozdzierając czerwoną podsienieńską ziemię”⁵. W *Podróżach do Włoch* Iwaszkiewicz wskazuje ten obraz jako kluczowy dla swojego doświadczenia Toskanii: zarówno otwierający spotkanie z ową krainą („Moja znajomość z Toskanią, tak bogata we wrażenia i przeżycia, zaczęła się [...] od pary białych wołów”⁶), jak i trwale związany z nią we wspomnieniu („nie naruszą już tego stereotypu późniejsze obrazy, obrazy zabudowy, obrazy zniszczeń dokonanych, zniknięcie białych wołów, wożenia winogron traktorami, jednym słowem modernizacji”⁷). Pisarz uświadamiał sobie więc istotną rolę, jaką krajobraz odegrał w jego reminiscencjach z Toskanii, również przekształconych literacko. Zauważył i wielokrotnie komentował semantyczną funkcję pejzażu (także inspirowanego realnym) we własnych utworach – o czym wspomina autor monografii tego

niejszym artykule, który nie pretenduje do uwzględnienia wszystkich utworów o Sienie, nie podaje go osobnej analizie.

⁴ J. Iwaszkiewicz, *Anna Grazzi*. W: *Opowiadania*. T. 2. Warszawa 1979, s. 168. *Anna Grazzi* ukazała się po raz pierwszy w tomie *Dwa opowiadania* (1938).

⁵ *Ibidem*, s. 197.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 42. Pierwszy pobyt autora w San Gimignano, opisany w *Podróżach do Włoch* i po części przetworzony literacko w *Annie Grazzi* oraz w *Wieczorze późnej jesieni* [...], miał miejsce w 1931 roku, a drugi, także stanowiący inspirację dla niektórych wątków opowiadania, sześć lat później. Zob. R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012, s. 405–409, 514–515. O wątkach autobiograficznych w opowiadaniu zob. *ibidem*, s. 526.

⁷ Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 52.

zagadnienia, Tomasz Wójcik⁸. Nie dziwi też porównanie krajobrazu toskańskiego do ukraińskiego.

Krajobraz miejsc wczesnej młodości wykazuje obsesyjną trwałość w świadomości Iwaszkiewicza. „Wszędzie” przesładują go widoki i obrazy ukraińskiego pejzażu. Skojarzenia wynurzające się w różnych okolicznościach z podświadomości są osobliwego rodzaju powrotami imaginacyjnymi – przypominają widoki młodości, od których odzwyczyła pisarza kontemplacja innych krajobrazów [...]⁹.

Warto zauważyć, że cechę tę przejął od Iwaszkiewicza bohater *Anny Grazzi* – jego wizyta w San Quirico jest jednocześnie imaginacyjnym powrotem do czasów dzieciństwa, spędzonego w okolicach Białej Cerkwi.

Drugim elementem, który powtarza się w Iwaszkiewiczowskich wyobrażeniach Sieny, jest postać św. Katarzyny. W *Annie Grazzi* pojawia się ona za pośrednictwem fresku Giovanniego Antonia Bazziego¹⁰. Kiedy tytułowa bohaterka umiera w szpitalu, jej zrozpaczony mąż błąka się po Sienie i trafia do kościoła San Domenico, który opisuje następująco:

Po lewej stronie ołtarza widnieje słynne *svenimento* [tj. omdlenie]. Święta, zmęczona modłami, osuwa się na ręce towarzyszek zakonnych, które ją podtrzymują, a górą unosi się mniejszy od naturalnej wielkości Chrystus, tak jak się ukazywał w wizjach świętej i tak jak z nią rozmawiał, zdradzając jej tajemnice wieczności¹¹.

Sieneński fresk pełni w opowiadaniu ważną funkcję, ponieważ twarz św. Katarzyny zostaje porównana do wizerunku konającej Anny:

widziałem omdlewającą świętą i na twarzy jej nie bezmyślny wyraz – jaki przed chwilą widziałem u Anny – ale słodkie zachwycenie i jak gdyby nieziemską pieszczotę, i owo znużenie wielkością duszy i wiecznością duszy, jakie tylko zapewne świętym jest dostępne¹².

Narrator, który dostrzega w twarzy na malowidle „znużenie [...] wiecznością duszy”, dreczy się tym, że nie zdążył zapytać żony, czy wierzy ona w nieśmiertelność. Ekstatyczne omdlenie świętej zostaje także przeciwstawione stanowi „wszystkich cierpiących i chorych, znużonych i omdlewających nie w boskim *svenimento*, ale w ludzkiej ofierze krwi i życia”¹³, co każe ponowić pytanie zadane o wiele wcześniej przez malarza Stanisława: „jakież znaczenie cierpienia?”¹⁴.

W *Podróżach do Włoch* autor wyjaśnia dominującą rolę fresku z kościoła San Domenico w przedstawieniu Sieny ukazanym w opowiadaniu. Podczas kilkakrotnych odwiedzin miasta nie zdołał obejrzeć obrazów zgromadzonych w najsłynniejszych muzeach, było to więc jedyne malowidło, które tam poznał, dlatego tym większe

⁸ T. Wójcik, *Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Paramonografia liryki poety*. Warszawa 1993, s. 39–91.

⁹ *Ibidem*, s. 43. Zob. też s. 111–117.

¹⁰ Giovanni Antonio Bazzi (1477–1549), nazywany Sodomą, namalował freski w kaplicy sieneńskiego kościoła San Domenico w latach około 1525–1526. Zob. L. Syson [i in.], *Renaissance Siena: Art for a City*. London 2007, s. 286–293.

¹¹ Iwaszkiewicz, *Anna Grazzi*, s. 224.

¹² *Ibidem*, s. 225.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 152.

wywarło na nim wrażenie¹⁵. Później Iwaszkiewicz zmienił jednak zdanie co do siły wyrazu dzieła Bazziego:

[...] *Omdlenie świętej Katarzyny*, które opisałem w *Annie Grazzi* i które nieraz powracało w myślach do mnie, gdy byłem od Włoch daleko, teraz wydało mi się jakieś wysilone. Po prostu źle malowane. [...] nie mogłem znaleźć we fresku Sodomy tych wszystkich wartości, które spostrzegłem dawniej¹⁶.

Warto już tutaj wspomnieć, iż druga ocena Iwaszkiewicza przypomina opinie Herberta: „*Omdlenie świętej Katarzyny* ma kompozycję ciężką i pretensjonalną, a piaskowy koloryt obrazu jest mdły” (H 91). Należy jednak zauważyć, że i pierwsza fascynacja autora *Anny Grazzi* nie była zupełnie odosobniona. Malowidło Bazziego cieszyło się w swojej epoce dużym uznaniem, właśnie przez wzgląd na oddanie wyrazu twarzy św. Katarzyny – ten sam element wybija się na pierwszy plan w opowiadaniu Iwaszkiewicza. Giorgio Vasari przytacza i potwierdza opinię sienieńskiego architekta Baldassare Peruzziiego, który powiedział, że „nie widział nigdy przedstawionego lepiej i prawdziwiej stanu omdlenia i wizji, niż pokazał to Jan Antoni [Bazzi]”¹⁷.

Św. Katarzynę z *Wieczoru późnej jesieni* [...] łączymy z bohaterką fresku opuszczone spojrzenie przymkniętych źrenic: „wśród mglistych winnic srebrnym śladem kroczy / Zbyt słodkie przykrywając powiekami oczy”. Cały obraz panny, „co rozświetlona jak lampa od środka”, nie odpowiada jednak przedstawieniu ikonograficznemu z kościoła San Domenico. Św. Katarzyna idzie „poprzez krwawe bruzdy skałeczonyj ziemi”, za nią podąża anioł ze strzałą („wyjętą / Z Sebastiana ran”), niczym ze strzałą miłości Bożej, przebijającą serce mistyków¹⁸, podtrzymuje on też zieloną szatę świętej. Wizerunek ten może być inspirowany obrazem Correggia *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*¹⁹. Widzimy na nim świętą, która ukłękła przez Matką Boską, trzymającą na kolanach małego Jezusa. Dzieciatko zakłada pierścieni na palec św. Katarzyny, za której plecami stoi uśmiechnięty św. Sebastian (nie zaś anioł) z pękiem strzał w ręku²⁰. Tyle tylko, że to akurat przedstawienie, podobnie

¹⁵ Zob. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 54.

¹⁶ *Ibidem*, s. 56–57.

¹⁷ G. Vasari, *Żywoty najstawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przekł., wstęp, objaśn. K. Estreicher. T. 6. Warszawa–Kraków 1987, s. 258.

¹⁸ Przykładem może być św. Teresa z Ávila, wyrzeźbiona przez G. L. Berniniego. Iwaszkiewicz poświęcił jej jeden z wierszy w *Księżde dnia i księżde nocy* (1929). Zob. P. Mitzner, *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarostawa Iwaszkiewicza*. Warszawa 2003, s. 389–390.

¹⁹ Zwraca na to uwagę Mitzner (*op. cit.*, s. 393), ale idzie on tylko tropem J. Kwiatkowskiego (*Poezja Jarostawa Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975), który szczegółowo zestawia obraz Correggia z wierszem Iwaszkiewicza: „Jest to jak gdyby opis momentu bezpośrednio poprzedzającego sytuację uwiecznioną na obrazie [...]” (s. 520); „*Wieczór późnej jesieni* [...] w sposób niezwykle piękny spleta ze sobą, czy przeplata, dwie rzeczywistości: tę z wiersza, którego akcja dzieje się w pobliżu Sieny, i tę z obrazu Correggia, którego wizja-przypomnienie wylania się jak gdyby ze sienieńskiego pejzażu, by potem zniknąć w nim” (s. 521). Kwiatkowski, opisując obraz zgodnie z sugestiami samego Iwaszkiewicza, nie zauważył nieścisłości, o których wspomnę w dalszej części artykułu.

²⁰ O obrazie Correggia pisze Iwaszkiewicz w *Pasjach błędmierskich* (1938). Główny bohater powieści, Tadeusz Zamoyłło, patrząc na to dzieło w Luwrze, rozmyśla o klęsce Schopenhauerowskiej koncepcji sztuki (zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarostawa Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 307). Dostrzega przedstawioną w tle scenę mecznictwa św. Sebastiana – może

jak kilka innych znanych dzieł o tym tytule (m.in. Hansa Memlinga, Parmigianina, Lorenza Lotta), dotyczy św. Katarzyny Aleksandryjskiej, nie Sieneńskiej.

W wierszu przejście św. Katarzyny usypia całą ziemię („Jej krokiem kadzielnica dymów kołysana / Opada, a z nią ziemia zasypia do rana”). Ukazane w początkowych trzech strofach utworu komponenty wizji podsienieńskiej, czyli właśnie ziemia (krajobraz) i święta, odpowiadają dwóm postawom, między którymi rozdarty jest podmiot utworu: „Przenikanie jego [tj. pejzażu] materialnego kształtu na ukrytą »stronę« ujawnia jednocześnie szczególne napięcie pomiędzy światem zmysłowym i »innym«²¹.

Katarzyna reprezentuje świętość i poczucie bliskości Boga – to ta, która „Dzieciatko-Oblubieńca w złotych liściach spotka” oraz „Pańska narzeczona”. Oba stany bohater utworu postrzega jako niedostępne. Mówi: „Jakaż przepaść pomiędzy nią a mną wyrasta”, „Ja nie mogę świętego doprosić się czynu”; jego oczy „odejście boskie cieniem wiecznym mroczy”. Czuje się ubogi („Na próżno ukazują mi aniołów mnóstwo / I złoto – tym straszniejsze jest moje ubóstwo”), chciałby zbliżyć się do Stwórcy, prosi go więc: „Niech wejdę, choć nie święty, pod twój dach wysoki”. Zdaniem Piotra Mitznera, ostatnie przytoczone słowa świadczą o tym, że w *Wieczorze późnej jesieni* [...] „jest już zgoda na własną »nieświętość«²². Wobec dalszego ciągu utworu wydaje się to jednak wątpliwe. „Czyż tylko po to obraz świętych Dziewic wskrzesicie, / Aby mnie ze snu wieków obudzić – cielesnie?”, pyta podmiot utworu, jakby rozczarowany. Ton smutku, a nawet rozpacz, który towarzyszy uświadomieniu sobie przepaści między nim a św. Katarzyną, świadczyłby raczej o tym, że nad wierszowi patronuje zdanie Léona Bloy: „Jeden jest tylko smutek – to nie móc być świętym”²³.

Cecha, której brakuje mówiacemu, a która umożliwiła osiągnięcie świętości Katarzynie Benincasie, to prostota. Aż dwa razy powtarza się wykrzyknienie: „Jakże prosta dziewczyna! Jak łatwo jest święta!” i „Jakże święta, jak prosta, jak piękna dziewczyna!”²⁴. Prostocie „narzeczonej Pańskiej” odpowiada dawna, dziecięca wiara bohatera: „Czyż to jest to kochanie, o Panie, chłopięce, / Po które w dawny wieczór wyciągałem ręce?”, pyta Boga, przeciwstawiając swoje obecne przeżycia („Ciemna żądza [...] / Oczy moje dłońmi przykrywa, / I czuję tętno świata, jak bije mi w skroni”) dawnemu wyobrażeniu.

Wbrew dziecinnej wierze („W miłości błądą gwiazdę wierzący wychodzi / Duch mój”) miłość okazuje się przede wszystkim miłością tego świata. Krajobraz przedstawiony w otwierającym utwór obrazie reprezentuje właśnie ten człon zarysowanej w wierszu opozycji. Świat nie jest wprost przeciwstawiony Bogu, ale wręcz odwrotnie – budzi zachwyt jako jego dzieło („Świat jest piękny. I piękne, Panie, twoje

to sprawiło, że w *Wieczorze późnej jesieni* [...] postać z pierwszego planu przemienia się z Sebastiana w anioła, który trzyma strzałę wyjętą z rany świętego.

²¹ Wójcik, *op. cit.*, s. 85.

²² Mitzner, *op. cit.*, s. 386.

²³ Cyt. jw. Wątek ten występuje też w innych utworach Iwaszkiewicza, np. w *Młynie nad Utratą* (zob. Przybylski, *op. cit.*, s. 270–298) i w *Matce Joannie od Aniołów*.

²⁴ Również taki motyw powraca w twórczości poety – zob. Mitzner, *op. cit.*, s. 38: „prostota (w tym także prostota wiary) będzie dla Iwaszkiewicza do końca pożądanym stanem ducha, zapomnianą zasadą, wedle której można by uporządkować świat i wreszcie nie pytać”.

dzielo”). Wydaje się jednak, że to właśnie uwielbienie dla cielesnego, materialnego istnienia uniemożliwia bohaterowi podążanie drogą św. Katarzyny. Na biegunie przeciwnym ascezie, dążącej do zjednoczenia z absolutem, znajduje się chęć roztopienia się w świetle („Niech się w winie, w kadzidle i w zbożu / Roztopię”, „Chcę [...] / [...] / Stopić się z czarnym niebem, z ziemią żyć w miłości”) lub zbawienia obejmującego całość stworzenia („Weź mnie razem z drzewami, które tutaj rosną”)²⁵. Odczucie piękna rzeczywistości („ziemskie wniebowzięcia”) wzbudza pragnienie życia pełnego, dla którego tylko ona może być oparciem. „Chcę, aby moje trwanie stąd początek wzięło, / Chcę być, chcę trwać, chcę myśleć, chcę cierpieć, chcę tworzyć, / Do wyczerpania czerpać i do pełna dożyć”, mówi bohater. O tym, że wyrażone w przytoczonych słowach życzenia okazują się sprzeczne z drogą zapewnianą zbawienie, świadczą obrazy zarysowane w końcowej części utworu: wspomniane już „odejście boskie”, które mroczy wiecznym cieniem, miecz Boży wyszczerbiony „o serce z granitu”, niezdolne mu się poddać, wreszcie noc spadająca zarówno na świat („czerwoną ziemię”), jak i na bohatera („brązowe ciało”).

Nieziemska świętość Katarzyny zostaje zatem w utworze Iwaszkiewicza przeciwstawiona życiu, które obejmuje ogół dostępnych człowiekowi doświadczeń; jej czystość – cielesności bohatera; jasność jej twarzy – ogarniającym go mrokiem i nocy; lekkość wizji, w której została ujrzana – ciężkiej ziemi i pochylonym głowom orzających wołów. Miłość rodząca się z zachwytu estetycznego kieruje ku tej drugiej serii pojęć, inaczej niż miłość Boża, której emblematem jest niesiona przez anioła strzała. Do poetyckiego przedstawienia opozycji służą dwie związane ze Sieną w twórczości Iwaszkiewicza grupy skojarzeń – gromadzących się wokół krajobrazu tokańskiego i wokół św. Katarzyny.

Miłosz: Italia – Śląsk

Podpis dotyczący miejsca powstania utworu, zamieszczony pod tekstem *Sieny* Miłosza („Italia – Śląsk”), może stanowić dobry punkt wyjścia do interpretacji, ponieważ w najbardziej skrótowej formie oddaje kompozycję wiersza. Podobnie bowiem jak w wypadku utworu Iwaszkiewicza, jest on oparty na przeciwstawieniu, tym razem jednak wszystkie wyobrażenia związane ze Sieną zostają skontrastowane z innym zespołem pojęć, nie zaś przeciwstawione sobie nawzajem. Można zatem powiedzieć, że to, co kojarzył z tokańskim miastem Iwaszkiewicz (miłość do świata biorąca początek w zachwycie estetycznym i duchowość według wzoru św. Katarzyny), Miłosz ukazał jako część tego samego modelu rzeczywistości²⁶.

²⁵ O panteizmie w kontekście stosunku Iwaszkiewicza do pejzażu pisze Wójcik (*op. cit.*, s. 83): „Inna relacja podmiotowości Iwaszkiewicza wobec krajobrazu ujawnia jedno z najważniejszych założeń światopoglądowych jego twórczości: panteizm. [...] Panteistyczne widzenie krajobrazu oznacza w szczególności świadomość jedności własnej egzystencji ze światem przyrodniczym”. Zob. też *ibidem*, s. 213–219. – Mitzner, *op. cit.*, s. 227–248.

²⁶ W innych utworach Iwaszkiewicza pojawia się przeciwstawienie bliższe Miłoszowskiemu: antynomie Północy i Południa, opisaną wyczerpująco przez Wójcika (*op. cit.*, s. 130–159), można skojarzyć z Miłoszowską parą Siena – Śląsk. Szczególnie wart uwagi wydaje się tutaj wiersz [*Nie dla nas winnic modry sok...*] z tomu *Księga dnia i księga nocy*.

Centralną strofę utworu wolno potraktować jako próbę nawiązania dialogu z treściami zawartymi w *Wieczorze późnej jesieni* [...]. Słodycz, przypisana przez starszego poetę świętej, to słodycz, która „od ziemi odpycha”. Właśnie odpycha, a nie np. pozwala wznieść się nad ziemię, ku niebu, co oznacza, że efekt jej działania jest ukazany jako negatywny. Słodycz oraz „niebieski winnic dym”, który przywodzi skojarzenie z Iwaszkiewiczowskim dymem ognisk pasterskich i który wydaje się syntetycznym obrazem nierzeczywistego, eterycznego piękna włoskiego krajobrazu, zostają zanegowane jako właściwy przedmiot ludzkiego pragnienia. Człowiek powinien zwrócić się ku temu, co cielesne, choćby wydawało się to czymś gorszym, „choćby licha / była ta prośba, która głowę skłania, / gdy pragnie krwi, rozkoszy i kochania”. Owa prośba przypomina w treści wykrzyknienie bohatera *Wieczoru późnej jesieni* [...] („Chcę być, chcę trwać, chcę myśleć, chcę cierpieć, chcę tworzyć”), mimo że jest jeszcze wyrazistsza w swoim nakierowaniu na to, co ziemskie, a przede wszystkim ukazana z pełną aprobatą, bez poczucia smutku i możliwego błędu związanego z obroną drogą.

Omawiana zwrotka została ujęta w ramę dwóch zwięzłych, ale niezwykle obrazowych przedstawień – Sieny i Śląska – ilustrujących i popierających zawarte w niej stwierdzenia oraz stanowiących ich poetyckie źródło²⁷. Siena to miasto sztuki. W sztuce przemienia się tam natura, co sugeruje obrazowanie, widzimy bowiem „łodydze podobną wieżę”, krzyże „z żurawim skrzydłem i jaskółczą twarzą”, „kwiat z marmuru”, „złotą żmiję”. W sztukę przeobraża się także ludzkie cierpienie: krew „zastyga w znak”, „krzyże męki na złocie się ważą”. Kluczowe wydaje się słowo „zastyga”, ponieważ Siena to domena niezmienności: „wszystko tutaj trwa”. Nieprzemijający czas symbolizuje wijąca się dokoła złota żmija, wąż polykający własny ogon, znak wieczności. Opozycję dla niego w drugiej części utworu stanowią wagony wiozące węgiel, celowy ruch pociągu, który odpowiada czasowi linearnemu²⁸. Czas ten, w odróżnieniu od czasu sztuki, jest głównie czasem pracy („wielki oddech rozpalonych młotów”, „trudna obrona”) i przez to także, choć w zupełnie innym sensie niż czas sienneński, czasem przetwarzania i pokonywania natury („otwarte wrota boju”)²⁹. Widok Śląska staje się zatem dokładnym przeciwieństwem widoku Sieny, a wiele sformułowań z obu części wiersza odpowiada sobie na zasadzie opo-

²⁷ O „kondensacji lirycznej” i „obrazowości” wierszy Miłosza powstałych między wydaniem *Trzech zim* (1936) a wybuchem drugiej wojny światowej oraz o ich miejscu w jego twórczości pisał pięknie K. Wyka (*Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. W zb.: *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków–Wrocław 1985, s. 25–28; pierwodruk: „Twórczość” 1946, nr 5). Warto zauważyć, że *Siena*, kilkakrotnie przywoływana przez różnych autorów artykułów pomieszczonych w pierwszym tomie *Poznanwania Miłosza*, nie pojawia się ani razu w dwóch kolejnych zbiorach z tej serii.

²⁸ Ostatni wers szóstej strofy, mówiący o wiozących węgiel wagonach, został wyróżniony za pomocą rymu, który tylko w tym jednym miejscu jest niedokładny, oraz rytmu: 10 i 12 zgłosek w wersach piątym i szóstym zamiast 11 i 11. Mamy wrażenie, że w tok mowy podmiotu wdziera się dźwięk jadącego pociągu – także dzięki aliteracji: „wagony, wagony, węgiel w nocy wiozą”. Ruch, ciemność i ciężar skupione w tym wersie sprawiają, że zbiera on niemal wszystkie pojęcia przyporządkowane w utworze Śląskowi.

²⁹ Ruch i trwanie, skontrastowane ze sobą rodzaje odczuwania czasu, powracają w myśleniu Cz. Miłosza. Ważny przykład stanowi jego późniejszy utwór *Notatnik: Brzegi Lemanu* (w: *Wiersze wszystkie*, s. 375–376), gdzie „to, co jest”, zostaje przeciwstawione historycznemu czasowi pamięci

zycji, jak np.: „niebo błękitne nad murami” i „niebo zmienione” czy „niebieski winnic dym” i „pary smuga co wytryska / z blaszanych daszków”. Przeciwnością dla właściwej sztuce estetyzacji cierpienia („krew [...] / [...] zastyga w znak”) staje się rzeczywiste odczucie bólu („wszystko, co siłą swoją serce rani”), a dla wytnięcia w poczuciu harmonii³⁰ („odpoczynek wśród anielskich rzesz”) – spojrzenie nakazujące dalsze zmaganie („kobiet przy bramach wzrok niemiłosierny”).

Siena, symbol harmonii i doskonałości³¹, pełne blasku miasto złota i świątyń, miejsce odpoczynku, może przypominać niebiańską Jerozolimę, świat, który nastać ma po „świecie – ostatecznym”. Przedstawienie Śląska nosi natomiast rysy apokaliptyczne: „wielki oddech rozpalonych młotów”, zmienione niebo, grzmot. Doskonałość okazuje się jednak nieludzka, ponieważ w idealnym mieście jest „o głodzie głucho”, a to właśnie nienasycenie – również duchowe – które „pożera”, jest ludzkim doświadczeniem. Wobec doskonałości, którą uosabia Siena, pragnienie to nie gaśnie, ale staje się niedostrzegalne „jak blask pochodni / [...] drżący pod światłem słonecznym” i nieważne „jak ptaków krzyk o świecie – ostatecznym”.

Światło i ciemność to jedna z ważnych par przeciwieństw organizujących wiersz Miłosza, a także łączących go z Iwaszkiewiczowskim utworem, w którym jasność św. Katarzyny przeciwstawiona była nocy ogarniającej bohatera, w związku zaś z wpisaniem rozważań w czas wieczoru następowało przejście od jasności ku ciemności. W *Sienie* Miłosza tytułowemu miastu przypisane zostało światło: złoto, blask, kolory. Jest ono oglądane w pełni pogodnego dnia („niebo błękitne”). Śląsk stanowi natomiast domenę ciemności („wagony, wagony, węgiel w nocy wiozą”); oglądamy go przed świtem („ranne gwizdy, zamglone cysterny”), kiedy robotnicy podążają do pracy za „gwiazdą” – światłem huty. Nasuwa to jeszcze jedno skojarzenie: Siena jest snem („W tym cała piękność snu”), widok Śląska zaś tym, co dostrzegamy po przebudzeniu, a więc co rzeczywiste, w przeciwieństwie do idealnego, ale nierzeczywistego³².

Nierealność sennej Sieny wiąże się z jeszcze jedną kategorią, która łączy utwory Miłosza i Iwaszkiewicza. Włoskiemu miastu przypisana jest lekkość: jego słodycz odpycha od ziemi. To, co ciężkie, zostaje przemienione: marmur przybiera formę kwiatu, złote krzyże (na szczytach kościołów) mają żurawie skrzydło i jaskółczą twarz. Wreszcie cały obraz Sieny sprowadza się do kolorów (jasność) i kamiennych piór – znaku uskrzydlenia materii. Ich przeciwieństwem jest to, co ludzkie i ziem-

i oczekiwania, przyszłości i przeszłości, ruchu. I podobnie jak w *Sienie* odnalezienie szczęścia w trwaniu, bezwarunkowe zadomowienie w świecie zostaje odrzucone.

³⁰ Harmonia, powiązana w wierszu ze Sieną, uosobiona w postaci chórów anielskich, odzwierciedla się w budowie utworu: w strofach poświęconych Sienie pierwszy i trzeci wers regularnie otwiera taka sama fraza. Odbiegają od tego wzorca jedynie strofy piąta i szósta, zawierające właśnie opis Śląska, który sytuuje się po stronie chaosu.

³¹ Krytyka ułudy uznania doskonałości i przeciwstawienie jej trudu ludzkiego znajdują także wyraz w wierszu Cz. Miłosza *Do Jonathana Swifta* (w: jw., s. 233): „Rzecz ludzka nie jest zakończona. / Kto dziejów doskonałość uzna, / Bezbronną śmiercią niechaj skona”. O walce ze „skazą harmonii” w języku poetyckim Miłosza pisał S. Barańczak (*Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*. W zb.: *Poznawanie Miłosza*, s. 438–443).

³² Zob. Franaszek, *op. cit.*, s. 256: „[...] Włochy postrzegał [Miłosz] niczym zmateralizowany sen, którego jednak my śnić nie możemy”.

skie, „prośba, która głowę skłania”. W wizerunku Śląska odnajdujemy zatem elementy kojarzące się z ciężarem: „żużli głuche na brzegach zwaliska”, wagony wiozące węgiel. Tamtejsze życie jest objęte formułą „niskiego losu”.

Rozstrzygnięcie pomiędzy dwiema ukazanymi rzeczywistościami dokonuje się jednak – paradoksalnie, choć zgodnie z wartościowaniem zaprezentowanym w czwartej strofie – na rzecz owego „niskiego losu”. Cały opis Śląska podporządkowany jest gramatycznie frazie „prosić / trzeba”. Wreszcie Siena przedstawiona zostaje w ostatniej zwrotce jako spadająca „w blask”, co może łączyć się ze spadającą gwiazdą, przeciwstawioną w takim wypadku przewodniej gwieździe huty. Jeśli za Tomaszem Burkiem jedno z istotniejszych napięć w twórczości Miłosza chcielibyśmy widzieć w „zdobywanej ciągle od nowa równowadze między etyką solidarności a dystansem kontemplacji, między biegunami Czynu i Słowa, tworzenia i trwania, Czasu i Bytu [...]”³³, to w będącej wyrazem rozdarcia *Sienie* mamy do czynienia ze zwycięstwem jednego z tych biegunów. Materialne doświadczenie świata triumfuje nad snem, o którym rano się zapomina („nie pamięta / wzrok jej kolorów”). Trwanie zostaje zmyte przez ruch („jakby strząśnięta / rosa w potoki zbiegające z gór”). Widmo, ideał rozplywa się wobec realnego zadania („Cichnie gwar widm, otwarte wrota boju”). To, co oferują nam piękno, sztuka i doskonałość – szczęście i spokój – zostaje definitywnie odrzucone na rzecz tego, co gorzkie, niskie, trudne, ale związane z ludzką aktywnością i ludzkim dążeniem.

Herbert: historia i sztuka

Esej Zbigniewa Herberta z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*, choć operuje językiem zupełnie innego gatunku literackiego niż wiersze Iwaskiewicza i Miłosza i odległy jest od nich o prawie 30 lat, warto rozpatrzyć na tle omówionych utworów. Wpisana w niego postawa, wykreowana w nim wizja rzeczywistości wydają się – być może nieświadomą – odpowiedzią na idee zawarte w tekstach poprzedników. Wiadomo zresztą, że oba liryki były znane Herbertowi – w samym tekście *Sieny* cytuje fragment *Wieczoru późnej jesieni* [...] ³⁴, a w jednym z listów pisanych z Włoch do Miłosza przywołuje frazę z wiersza swojego adresata: „niebieski winnic dym”³⁵. Już to przywołanie stanowi jednak przewartościowanie cytowanego określenia i zaznacza inną od Miłoszowskiej postawę. „Niebieski winnic dym” budzi entuzjazm Herberta³⁶. Takie też nastawienie zostanie zaznaczone w *Sienie*, w której piękno sztuki i natury okaże się niesprzeczne z żywiołem życia.

Sama konstrukcja eseju podkreśla przeplatanie się tych dwóch sfer. Przyjęty

³³ T. Burek, *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*. W zb.: *Poznanie Miłosza*, s. 265.

³⁴ Są to cztery kolejne wersy począwszy od fragmentu: „Dymy ognisk pasterskich” (H 68), a więc opis krajobrazu.

³⁵ Zob. Herbert, Miłosz, *op. cit.*, s. 15: „jestem oto we Włoszech, to znaczy na kolanach przy źródle. Jest tu nieprzytomnie pięknie i chodzę cały spuchnięty ze szczęścia. [...] Wino płynie szeroko, pomieszane z muzyką i niebieskim winnic dymem”.

³⁶ O stosunku do Włoch w twórczości Herberta zob. K. Jaworska, *Włochy w geograficzno-kulturowych antynomiach Zbigniewa Herberta*. W zb.: *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*. Red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk. T. 2. Białystok 2002.

przez Herberta porządek opowiadania, podążający za kolejnymi dniami pobytu w Sienie, pociąga za sobą naprzemienną fragmentów, które dotyczą oglądanych zabytków oraz współczesnego życia miasta. Jak stwierdza Anna Mazurkiewicz-Szczyszek:

„Nie należy pominąć faktu, iż miasto w eseju Herberta ściśle powiązane jest z czasem. Historię Sieny ukazuje podróżnik w rytmie pór dnia. Wpisuje urbanistyczną przestrzeń w schemat dnia i nocy, w symbolikę cykliczności³⁷.”

Wieczorna *passegiata* mieszkańców, rozmowy w trattoriach, opisy potraw i pór dnia to nie tylko przejścia pomiędzy rozważaniami na temat historii i sztuki, ale przede wszystkim znak, że teraźniejszość przenika się z przeszłością w tej samej przestrzeni. „Ulice w Sienie są wąskie i bez chodników, a pewien kronikarz z niewątpliwą przesadą pisał, że jeźdźcy zawadzają ostrogami o mury”, zauważa eseista (H 83), jak gdyby ulicami miasta wciąż podróżowali konni rycerze. Opowiadając historię Sieny, przybliży ją Herbert chwili obecnej poprzez użycie *praesens historicum* oraz porównań do znanych czytelnikowi zjawisk („Podesta – najwyższy urzędnik państwa (coś tak jak król w monarchii konstytucyjnej, a więc raczej godność niż urząd)” (H 64–65)); najczęściej mają one walor uogólniający („W istocie nazwy partii średniowiecznych są tak samo mylące, jak nazwy partii współczesnych” (H 64); „od kiedy powstało słowo »lud«, zawsze znajdowali się tacy, co to wprawdzie z niego nie pochodzili, ale uważali, że najlepiej potrafią formułować jego istotne interesy i aspiracje” (H 64)). Kończy zaś cały *passus* opisem, który pokazuje, że rzeczywistość materialna³⁸ stanowi łącznik pomiędzy „teraz” a „kiedyś”:

Tego wszystkiego z życia nie widać. Ale ratusz jest taki sam jak wtedy, gdy urzędowali tam Noveschi; ta sama biało-czarna katedra, kościoły, dzwonnice, pałace jak wielkie ciemne kamienie, w powodzi spiętrzonych domów, sieć wąskich ulic, oplatających trzy wzgórza i zagęszczających się wokół Il Campo jak zmarszczki wokół oka. [H 68]

Nie bez powodu to opowieść o historii miasta niemal otwiera szkic o Sienie, a dopiero w kolejnych fragmentach rozpoczyna się narracja dotycząca sztuki sienieńskiej. Jeśli Herbert projektuje dla swojego czytelnika taki porządek poznawania miasta, to dlatego, że „Sztuka w Sienie, chociaż rzadko odzwierciedlała aktualną rzeczywistość, była mocno związana z życiem społecznym” (H 89). Można odnieść wrażenie, iż sformułowanie to powinno się rozszerzyć poza sztukę sienieńską. Twórczość artystyczna – zdaje się mówić Herbert – nie jest oderwana od życia, ale wpływa wprost z niego. Dlatego opisom dzieł towarzyszą opowieści o życiu malarzy:

³⁷ A. Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonoń. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin 2008, s. 142.

³⁸ Konkretnie należy do najważniejszych kategorii w twórczości Herberta, ma „znaczenie nie tylko ontologiczne, lecz również estetyczne i moralne, nie jest zatem rozumiany jedynie jako rzecz materialna: kamień, drzewo, zwierzę; posiada sens estetyczny jako rezultat poznawczego spotkania z uobecnionym w materii pięknem, może też być rozumiany jako postawa moralna cechująca się dążeniem do prawdy, uczciwością i wiernością konkretnym i jasnym zasadom kodeksu etycznego” (P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*. Bydgoszcz 1996, s. 11). Opozycję do konkretnu stanowi w tym wypadku abstrakcja – zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa 2001, s. 76–83.

Duccia, Sassetty, Bazziego. „Dopiero dzisiaj dowiedziałem się, kim był naprawdę Duccio [...]”, pisze Herbert (H 72), co oznacza, że poznał obrazy tego artysty³⁹. Jako wytwór społeczeństwa sztuka daje wgląd w jego funkcjonowanie – np. pałace sienneńskie „i bez żadnych komentarzy historycznych pozwalają się domyślić, czym była społeczna pozycja potężnych rodzin [...]” (H 84), portrety przechowują prawdę historyczną (jak fresk przedstawiający Guidoriccia da Fogliano: „Nawet gdyby kroniki milczały o okrucieństwach kondotierów, ten portret byłby wiarygodnym dokumentem” (H 70)) i pamięć o charakterze osoby (jak podobizna Eneasza Piccolominięgo: „Portrety przekazują ujmujące rysy tego potomka sienneńskiej arystokracji, który w młodości kochał przyrodę, Wergiliusza i kobiety” (H 79)), możliwe do odтворzenia dzięki „wysilkowi wiernej wyobraźni”⁴⁰.

Za sprawą takiej koncepcji sztuki Siena, miasto artystów, staje się symbolicznym miejscem wskazującym na ciągłość cywilizacji. Widać to już w samym układzie urbanistycznym tego „najbardziej średniowiecznego z miast”:

Siena jest miastem trudnym. Słusznie porównywano ją do twórców przyrody – meduzy albo gwiazdy. Plan ulic nie ma nic wspólnego z „nowoczesną” monotonią i tyranią kąta prostego. [H 61]

Jak zauważa Mazurkiewicz-Szczyszek:

Ukazane w nim [tj. w eseju] miasto zostaje ściśle zespolone z naturą [...]. Przestrzeń błądzenia, labirynt rozumiany pozytywnie, nie wzbudza w narratorze lęku. Jest waloryzowana wyraźnie dodatnio [...]⁴¹.

Naturalny rozwój Sieny sprawia, że jej kształt charakteryzuje się także naturalnością, daleką od racjonalistycznej i tyranizującej abstrakcji. Abstrakcję w myśleniu reprezentują w tekście historycy sztuki: „Puryści estetyczni aż skrecają się z oburzenia na widok planu sienneńskiego Duomo” (H 79). Tymczasem konkretne dzieło wymyka się teorii, szykuje niespodzianki („Spojrzenie z nawy bocznej odkrywa zaskakującą grę przenikających się planów i perspektyw [...]” (H 79)), nie powstaje od razu zgodnie z wytycznymi stylu, ale rozwija się wraz z nim („Na obronę sienneńskiego Il Doumo można przytoczyć wiele argumentów. Najistotniejszy wydaje się fakt, że fasada powstała w ciągu wieków [...]” (H 78)). Dlatego teoretycy nie cieszą się dobrą opinią Herberta i wiele w tekście złośliwych wycieczek przeciwko nim (np. portret Guidoriccia jest „tak bardzo różny od *Maesty*, że różnicę tę zauważyli nawet historycy sztuki” (H 70)). Jak pisze Piotr Siemaszko:

Dla Herberta poznanie naukowe, skrajnie racjonalistyczne, analityczne jest zdecydowanie niewystarczające, co więcej, często wypacza i fałszuje autentyczne znaczenie badanego przedmiotu, jest więc swego rodzaju naukową iluzją, teoretyczną spekulacją kompletnie pozbawioną odniesień do rzeczywistości [...]⁴².

³⁹ Zob. H. Seweryniak, *Duccio Herberta. Esej o Sienie*. W zb.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Cz. 2. Lublin 2006.

⁴⁰ Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*. W: *„Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione*. Oprac., układ, koment. B. Toruńczyk. Współpr. H. Citko. Warszawa 2008, s. 9.

⁴¹ Mazurkiewicz-Szczyszek, *op. cit.*, s. 140.

⁴² Siemaszko, *op. cit.*, s. 21. Zob. też *ibidem*, s. 27 (przypis 11), 77–98. – M. Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*. Łódź 2008, s. 40–45.

Naturalny rozwój wydaje się elementem niezbędnym do zaistnienia tradycji. Malarze sienieńscy reprezentują według eseisty pełne zrozumienia wykorzystanie dawnych wzorów:

Szkoła sienieńska dała potomnym przykład, jak rozwijać talent indywidualny, nie przekreślając przeszłości. Spełniła to, o czym pisze Eliot, analizując pojęcie tradycji [...]. [H 92]⁴³

Dlatego sienieński mistrz Duccio postawiony został wyżej niż florentyńczyk Giotto: „Mądry Duccio nie złamał sztuki greckiej, jak Giotto, ale nagiął ją do swoich czasów jak gałąź” (H 86)⁴⁴. Zaprezentowany stosunek do tradycji w malarstwie Herbert rozciąga też na twórczość literacką: „Mówię o malarstwie, ale myślę także o poezji” (H 92). Sztuka sienieńska jest zatem dla poety przykładem bliskiego mu jako twórcy stosunku do tradycji:

Siena jako miasto sztuki staje się dla pisarza przestrzenią tradycji rozumianej jako dynamiczny proces. [...] *Urbs* to ucieleśnienie ciągłości kultury, łączny dorobek szeregu pokoleń⁴⁵.

Podobnie jak w wierszu Miłosza, miasto jest skojarzone z kategorią trwania, ale opozycja pomiędzy stałością sztuki a ruchem życia zostaje tutaj zniesiona. Jeśli nawet czas historii współczesnej okazuje się zagrożeniem dla tego, co stanowi nośnik piękna:

Wszystko w porządku. Mury ratusza, ostro wrysowane w noc, trwają i wieża jest piękna, tak jak wczoraj. Można iść spać. Nad ziemią rosną wybuchy, ale być może zrobimy jeszcze kilka obrotów dookoła słońca z ocalałą katedrą, pałacem, obrazem. [H 83]

– to istnieje jednak także historia cywilizacji, historia umieszczana po stronie sztuki, która nie trwa w wiecznym beczasie, ale jest ściśle powiązana z dziejami państwa i społeczeństwa. Sztuka jako wytwór pracy i owoc ludzkiego życia znajduje się nie po stronie abstrakcji, waloryzowanej równie negatywnie jak w wierszu Miłosza, lecz po stronie konkretności i materialności.

Tekst Herberta, który wybiera Sienę (jako średniowieczną komunę miejską, państwo o zamkniętej historii, obraz w miniaturze każdego społeczeństwa w całych jego dziejach) do opowieści o ścisłym związku między historią a sztuką, sytuuje się w wyraźnej opozycji do utworu Miłosza, który swoim wierszem zdaje się ilustrować

⁴³ W ocenie, którą Herbert wystawia sienieńskiemu malarstwu, motyw ten pojawia się kilkakrotnie. W szkicu czytamy ponadto: „Zarzuca się szkole sienieńskiej (jakby to był zarzut), że zbyt długo pozostawała pod wpływem Bizancjum [...]” (H 85); „Zwykło się mówić, że Sassetta i jego sienieńscy koledzy zapóźnieni byli i nie rozumieli renesansu. Tymczasem wkraczali oni w nowy świat odrodzenia, nie łamiąc tradycji gotyckiej, tak jak Duccio był gotycki, nie łamiąc tradycji bizantyńskiej” (H 90). Zob. Siemaszko, *op. cit.*, s. 57–58.

⁴⁴ Zob. Siemaszko, *op. cit.*, s. 19: „Herbert poszukuje w kulturze trwałości i zauważa go [!] w dialogu kultur, stylów, konwencji, w kontynuacji dokonań, które nawarstwiając się tworzą nieustannie nowe jakości i bronią się w ten sposób przed przemijalnością” (komentarz ten dotyczy całego zbioru esejów).

⁴⁵ Mazurkiewicz-Szczyszek, *op. cit.*, s. 143. Te same wartości reprezentuje zresztą w malarstwie włoskim trecenta i quattrocenta nie tylko Siena – zob. Berkan-Jabłońska, *op. cit.*, s. 82–91.

stare przeciwstawienie sztuki i życia, czy – mówiąc precyzyjniej – *vita contemplativa* oraz *vita activa*. „Tyrania kąta prostego”, zagrożenie abstrakcją sytuowane są przez autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* po stronie uroszczeń rozumu ludzkiego; sztuka – poznana w swojej materialności – może być na nie lekarstwem. To, co materialne, cielesne, jest wartościowane dodatkowo przez obydwu poetów. Inaczej w wierszu Iwaszkiewicza, w którym i życie, i sztuka („chcę żyć [...], „chcę tworzyć”), choć pożądane, wydają się potępione z perspektywy ideału, co powoduje rozdarcie wewnętrzne podmiotu, zawieszoności między biegunami ascezy i panteizmu.

Lektura tych trzech utworów pozwala sformułować jeszcze jeden – może najważniejszy – wniosek. Doświadczenie Sieny jest w nich doświadczeniem piękna. Nie przypadkiem bohaterowie *Anny Grazzi* stawiają, jako równoważne, dwa pytania bez odpowiedzi: o sens piękna i o sens cierpienia – oba te zjawiska rozpatrywane we wzajemnym kontekście mogą wydawać się skandalem. Podobnie jak doświadczenie cierpienia, spotkanie z pięknem – krajobrazu, miasta, sztuki – nie pozostawia obojętnym, zmusza do reakcji, do zapytania o miejsce tego, co estetycznie doskonałe, w niedoskonałym ludzkim świecie. Omawiane utwory stanowią zaś trzy różne odpowiedzi na to pytanie.

Abstract

HELENA MARKOWSKA University of Warsaw

SIENA IN POLISH 20TH CENTURY LITERATURE IWASZKIEWICZ-MIŁOSZ-HERBERT

The article is an attempt at analysing three images of Siena in Polish 20th c. literature. They are approached not as much as literary representations of the place, but as three various modes of using, in more general reflections, culturally-bound associations connected with this place. Reading Jarosław Iwaszkiewicz, and Czesław Miłosz's poems as well as Zbigniew Herbert's essay lead to formulating the conclusion that for the writers the Italian city served first and foremost as a space of meeting timeless beauty against which the thorny issues of human everyday life significance, imperfection and suffering are voiced. As a result, all the pieces of writing enter into a dialogue focused on such oppositions as abstraction and materiality, duration and movement, lightness and heaviness, ideal and reality.