Mateusz Werner

"Rovigo" : portret na pożegnanie

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (21), 35-51

1993

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Mateusz Werner

„Rovigo": portret na pożegnanie

Mogłoby się wydawać, że to raczej *Elegii na odejście*[1] powinno przysługiwać miano tomu pożegnalnego (już sam tytuł sugeruje taką interpretację) — ta książka jest przecież wprowadzoną w praktykę artystycznego życia ideą „Potęgi smaku", jest melancholijnym, ale dumnym akordem, po którym powinna rozbrzmiewać już tylko cisza. Zamilknięcie Herberta po wydaniu *Elegii...* byłoby naturalną konsekwencją całej drogi myślowej tego poety. Stoją za tym przynajmniej dwie przyczyny. Pierwsza to dobitnie wyartykułowane w *Elegii...* katastroficzne rozpoznanie współczesnej kultury, w którym pole rzeczywistości porażonej przekleństwem „nicości" zostało znacznie rozszerzone — dotychczas obejmowało ono tylko historię totalitaryzmów. *Elegia...* kończy się znamiennie:

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy
roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra
taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości
[.....]
zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

[1] Wszystkie cytaty za: Z. Herbert *Elegia na odejście*, Wrocław 1992.

i że będzie
ciemno

Żyjemy dziś zatem w czasach ciemności, w apokaliptycznym „czasie Wielkiej Bestii" (*Śmierć Lwa*), w czasie, w którym odchodzą rzeczy — materialne, trwałe świadectwa Bytu (*Bajka o gwoździu*). Nie ma wprawdzie mowy o odchodzeniu bogów, za to wyraźnie czytamy o odchodzeniu poetów i poezji:

myślę
ze ściśniętym sercem
jak potoczą się losy
poezji tradycyjnej

czy odejdzie
za cieniem cesarza

znikliwa
nieważka
[*Wóz*]

Ten nowy sposób postrzegania świata (Herbertowi po drodze tutaj z Różewiczem, zobaczymy jednak, że wyciągnie inne wnioski) został wymuszony na poecie przez samą rzeczywistość — nową, bo na nowo wyłaniającą się w toku historycznych przemian. Herbert dostrzega także zmianę swojej własnej roli — roli poety. W *Elegii...* daje znak egzegetom swojej twórczości, że ma pełną świadomość wyczerpania idiomu poetyckiego, którego pielęgnacji i ulepszaniu poświęcił całe artystyczne życie. W tomie tym zawarta jest gorzka wiedza o tym, że stało się coś, co Herbert umiał przewidzieć w *Raporcie z oblężonego miasta*, w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego — list*: poetę pochłonęła „czarna piana gazet", jego poezję zniszczyła historia. Zwycięstwo idei, które głosiła, było klęską sposobu jej bycia — nikt nie czyta odezw „do broni", gdy batalia wygrana. Dlatego *Elegia...* może być rozumiana jako tom pożegnalny i ostatni — Herbert żegna się w nim z dawnym idiomem swej poezji, dawnymi problemami, ale to pożegnanie wypowiedziane jest nadal w tym samym idiomie. Głos poety dźwięczy jak dawniej: mocno i dostojnie. Wiersze z tego tomu są smutne, ale nie ma w nich rozpaczy, nie ma nawet żalu. Wybór, jakiego dokonał poeta, był świadomym wyborem — w wierszu *Tarnina* pisze, że los tego, kto „ma odwagę zacząć", jest znany:

tak tarnino
parę taktów
w pustej sali
a potem potargane nuty
leżą wśród kałuż i rudych chwastów
by nikt nie wspominał

To przecież echo *Przesłania Pana Cogito*, wzmocnione jeszcze jednym elementem: prócz sławy poeta poświęca w walce także swoją sztukę. Ale przecież robi to i nie żałuje swego poświęcenia. Co więcej: za fundamentalizmem moralnym Herberta nie kryje się w *Elegii...* żadna nerwowość, poeta jest absolutnie przekonany o słuszności racji, które za nim stoją. Bez żadnych wahań dąży do ideału postawy artysty, który tworząc nie traci nigdy z oczu moralnego wymiaru swych dokonań:

gdy nadejdzie godzina
mógł przystać bez szemrania

na próbę kłamstwa i prawdy
na próbę ognia i wody
[*Pana Cogito przygody z muzyką*]

Ta potrzeba służenia moralnemu imperatywowi jest w *Elegii...* artykułowana bardzo silnie i — podobnie jak w poprzednich tomach — Herbert często podkreśla własną nieudolność, wewnętrzne skażenie, które utrudniają, a nawet uniemożliwiają sprostanie surowym wzorom narzuconym przez duchową tradycję i zbudowaną na niej hierarchię wartości. W tym sensie *Elegia...* jest kontynuacją wątków poezji Herberta, które swą kulminację znalazły w tomach *Pan Cogito* i *Raport z oblężonego miasta*. Wiemy już jednak, że ta kontynuacja nie mogła mieć dalszego ciągu, że stanowiła ostatnie ogniwo. Gdyby Herbert milczał, *Elegia...* byłaby testamentem doskonałym... ale odezwał się! Powstało *Rovigo*[2] — jakże inne od *Elegii...* — pożegnalnej, lecz przecież wciąż błyszczącej apollińskim światłem poprzednich tomów. I właśnie przez to, że tak inne — *Rovigo* ukazało definitywny k o n i e c tej poezji Herberta, do której przywykliśmy, a której zmierzch tak delikatnie zapowiadała *Elegia... Rovigo* — pełne złości, zniecierpliwienia, prywatnych porachunków i prywatnych pożegnań — z przyjaciółmi i wrogami. *Rovigo* — poezja bez woalu ironii, bez pogodnej wzgardy, książka

[2] Wszystkie cytaty za: Z. Herbert *Rovigo*, Wrocław 1992.

innego (ale czy nowego?) Herberta. To już nie zagadkowy książę poetów na wysokościach swego majestatu destylujący liryczne tropy. To żywy człowiek, odkryty przed nami w namiętnym porywie szczerości. Szczerości bolesnej, bo nie zawsze łatwej do zaakceptowania przez innych — twarz wykrzywioną grymasem ż y w y c h odczuć trudniej znieść niż alabastrową maskę stoicyzmu, w której poetę przywykliśmy oglądać. Wprawdzie takiego d i o n i z y j s k i e g o Herberta znaliśmy już wcześniej dzięki kilku udzielonym przez niego wywiadom, m. in. Jackowi Trznadlowi w *Hańbie domowej*, jednak powtarzaliśmy sobie wówczas, że to przecież nie poezja, a tylko okolicznościowe wypowiedzi, naznaczone doraźnością swej publicystycznej funkcji.

Rovigo nie stanowi przełomu, jest raczej aneksem, glosą do dzieła, którego idiom wyczerpał się w *Elegii...*. Przy wszystkich swoich innościach jest to przecież poezja zbudowana w świecie wartości tego samego artysty. Rzecz w tym, że zbudowana jest i n a c z e j. I to właśnie budzi największą ciekawość. Czyżby dopiero teraz Herbert ukazał nam prawdziwe oblicze? Czyżby on — bojownik prawdy — do tej pory kłamał, udawał przed nami? By odpowiedzieć na te pytania, trzeba najpierw zobaczyć, na czym polega owa wyjątkowość i „inność" *Rovigo*.

Stanisław Barańczak w *Uciekinierze z utopii* bardzo trafnie stwierdził, iż właściwie cała twórczość Herberta (oczywiście do momentu wydania książki, czyli do roku 1984)[3] opiera się na motywie wierności i zdrady. Wierności tradycji i jej duchowym wartościom, i jednocześnie niemożności osiągnięcia wytyczonego celu, wobec własnego „barbarzyństwa" i kulturowego „wydziedziczenia" własnej świadomości. Ten motyw jest bardzo silny jeszcze w *Elegii...* (mówi o tym choćby dramatyczne zakończenie tytułowego wiersza). W *Rovigo* uderza brak owego samooskarżenia poety o „zdradę" świata tradycyjnych wartości, spowodowaną jego ludzką niedoskonałością i duchowym kalectwem — piętnem marnego czasu, w jakim żyje. W *Rovigo* poeta staje się nieomylnym sędzią, autorytetem, jedynym prawodawcą. Rzecz szalenie znamienna: *Elegia...* zaczyna się wierszem *Dęby* — dramatycznym dokumentem kapitulacji umysłu ludzkiego wobec „przeklętych problemów":

lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych

[3] S. Barańczak *Uciekinier z Utopii*, Londyn 1984.

który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sen tęsknotą słabych ułudą zawiedzionych

Tyle pytań — o dęby —
tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz

Te pytania to prawie Różewicz — też od nich zaczynał i w *Płaskorzeźbie* odpowiedział na wszystkie — TAK (z wyjątkiem pytania o „konieczność"). Herbert nie odpowiada, ale... deklaruje swój niepokój. I choć nie ma w *Elegii...* miejsca na rozterki dotyczące wyborów moralnych (*Tarnina*, *Msza za uwięzionych*, *Pana Cogito przygody z muzyką*), to jednak dziarskość światopoglądowa miesza się w tej książce z miękkim tonem spleenu, melancholii podszytej katastrofizmem (zdumiewa zwłaszcza wiersz *Rodzina Nepenthes* — gorzkie szyderstwo z Rousseau i drastyczna diagnoza świata przesiąkniętego złem). A w *Rovigo*?
Rovigo otwiera wiersz, który można określić jako wyznanie wiary autora, odkrycie kart, którymi przez lata grał z publicznością. Ten wiersz, *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, to obnażenie fundamentów, na których Herbert wybudował swą poezją własną hierarchię wartości. Jest w nim charakterystyczne zdanie:

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał — mój Mistrzu Henryku
[.....]

Byłbym do końca życia śmiesznym chłopcem
Który szuka
Zdyszanym małomównym zawstydzonym własnym istnieniem
Chłopcem który nie wie

Ponieważ Herbert spotkał się z Elzenbergiem (mieszkając w Toruniu w 1949 roku uczestniczył w prywatnych zajęciach prowadzonych przez filozofa), to — jak możemy się domyślać— uważa się za „mężczyznę, który wie". Człowiek, który „wie" — nie zadaje pytań. „Sofiści i ci, którzy myślą młotem" stają się dla niego „dialektycznymi szalbierzami i wyznawcami nicości". Tak może mówić tylko ten, kto posiadł prawdę. Wówczas pozostaje mu działalność zaiste inkwizytorska — z wyżyn swej jedynej prawdy będzie rozstrzygał kto jest, a kto nie jest „wyznawcą nicości". Z tego punktu widzenia podmiot wypowiadający swe tragiczne (i bardzo Nietzscheańskie) wątpliwości w wierszu *Dęby* — zasługuje na potępienie.

Prawie każdy wiersz z *Rovigo* jest komuś dedykowany. Herbert nigdy nie stronił od tej formy dialogu z czytelnikiem, ale tym razem natężenie tego zjawiska musi zastanawiać: na 26 wierszy aż 16 nosi w sobie mniej lub bardziej wyraźne odniesienie personalne. Skojarzenie z testamentem nasuwa się samo: te wiersze mają nam pozostać w uszach i sercach. Są kropką nad „i", manifestem *ex post*. W wierszu dedykowanym Ryszardowi Przybylskiemu, zatytułowanym *Książka*, Herbert powraca do beznadziejności zadania, przed którym stanął — on, męczennik własnego posłannictwa, ten, który ma dać świadectwo prawdzie, artysta–zakonnik zgłębiający tajniki Księgi — metafory Logosu objawiającego jedyną i świętą rzeczywistość. W cytowanym wierszu *Do Henryka Elzenberga* czytamy jednak pocieszające słowa: „Ale Prawo Tablice Zakon — trwa". To przekonanie o niezmienności moralnych nakazów, ich ponadczasowym wymiarze, transcendentnym wobec ludzkiej doczesności (choć to właśnie ludzie tacy jak Elzenberg są ich twórcami), było zawsze obecne w twórczości Herberta; świadomość, że wzniosły imperatyw będzie trwał wiecznie i niezmiennie, na przekór zbrodniczym systemom, rojeniom nihilistów i ludzkiemu plugastwu — była dla poety zawsze źródłem duchowego pokrzepienia. Pokrzepiony tą świadomością przystępował na nowo do swej pracy Syzyfa. Wolał bowiem pracować, nawet choćby i z wiedzą o beznadziejności podjętego wysiłku, niż tylko narzekać na ową beznadziejność. Widać tu zasadniczą różnicę pomiędzy wyborem Herberta i Różewicza. Ten ostatni, gdy zdał sobie sprawę, że światem nie rządzą prawdy czarno-białe, uznał z rozpaczą, że w takim razie wszystkie prawdy są szare. Odtąd zajął się obwieszczaniem światu swego straszliwego odkrycia. Herbert, mimo że Różewiczowskie doświadczenie nie jest mu obce, poświęcił się pracy naiwnej i beznadziejnej (skazanej wobec dziejowych konieczności na nieuchronną klęskę): ocalania w sobie umiejętności oddzielania Białego od Czarnego, umiejętności niezgody na moralną szarość. Cała jego twórczość ma w sobie ukryte to właśnie dążenie. W wierszu *Książka* wkrada się jednak nowy ton:

Myślę z rozpaczą że nie jestem ani zdolny ani dość cierpliwy
bracia moi są bieglejsi w sztuce
słyszę ich drwiny nad głową widzę szydercze spojrzenia

Ta konfrontacja heroicznej niezłomności własnej postawy z grupą jakichś niedookreślonych „braci", czyli innych poetów, albo ludzi po prostu, którzy uporczywą pryncypialność artysty kwitują szyderczym śmiechem

— jest w *Rovigo* ogólnym planem sytuacyjnym, na tle którego rozgrywa się cale misterium poetyckiego świadectwa, jakie daje nam autor. Prześladuje go ten śmiech, nie daje spokoju. „Dawny" Herbert puściłby go mimo uszu: nie wolno poniżać się do polemizowania z nicością. Teraz jednak decyduje się podjąć wyzwanie. Dlaczego? Przeczucie nieuchronnego końca, przekonanie, że t e r a z, gdy prawdziwe dzieło znalazło swój epilog w *Elegii...*, można sobie pozwolić na „małe odstępstwo" od reguł, a może po prostu pofolgowanie napiętym emocjom? Wszystko możliwe. Pewne jest tylko jedno: „zniżenie się" do takiej polemiki wymusza na poecie zmianę języka, przestawienie się ze stylu „wysokiego" na „niski". Na tym między innymi polega właśnie szokująca odmienność *Rovigo*. Herbert, jak bohater Kafkowski, stanął przed szyderczo uśmiechniętym trybunałem i broni się pisząc wiersze–argumenty. Czasem obrona siebie jest atakiem na innych, ale Herbert wierzy, że robiąc to broni jednocześnie całej sfery wartości „Zakonu i Prawa". Ta walka prowadzona jest nie tylko we własnym imieniu — także tych, którzy dziś już nie mogą mówić. Zobaczmy, jak wygląda ta batalia.
Uderza w *Rovigo* obfitość poetyckich życiorysów. Życie człowieka ma jako świadectwo większe znaczenie niż słowne deklaracje. W *Wierszu o cnocie* (z tomu *Raport z oblężonego Miasta*) napisał Herbert, że cnota jest śmieszna „jak żywoty świętych". Żywoty świętych śmieszą jednak „prawdziwych mężczyzn, atletów władzy, despotów", nie śmieszą samego Herberta, bo on wie, że pod ich naiwną fabułą kryje się wielka tęsknota człowieka za możliwością realizowania tutaj, na ziemi — ideału dobra. W *Rovigo* jednym z argumentów w batalii o wartości uczynił Herbert swoje własne życie. Bohater wiersza *Życiorys* — leżący w szpitalu i „umierający na starość" — opowiada:

więc nie było to życie
życie całą gębą

Jak mogłem wytłumaczyć żonie a także innym
że wszystkie moje siły
wytężałem żeby nie zrobić głupstwa nie ulegać podszeptom
nie bratać się z silniejszym

A więc można. Trzeba tylko — jak bohater wiersza — odważyć się na „normalne życie w stopniu referenta". Odważyć się, bo w tej zwyczajności jest przecież heroizm. Skromność zaprawiona nutką ironii nie może zatrzeć wymowy podstawowego faktu: ten człowiek „był wierny". Mimo

wszystko. Jak George Orwell, którego „żywot" Herbert umieścił przed wierszem *Życiorys:*

[...] Na szczęście nie ma jego fotografii
ze szpitala. Łóżko. Biała flaga ręcznika
przy krwawiących ustach. On jednak nigdy się nie podda.

I idzie jak wahadło cierpliwy cierpiący
na pewne spotkanie
[*Album Orwella*]

Orwell, jak ironicznie zauważa Herbert, także „nie najlepiej urządził sobie życie". Należał do tej „garstki prawych i rozumnych" (z *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*), do której autor *Rovigo* zaliczyłby także — prócz siebie i Elzenberga — bohaterkę kolejnego „żywota", mademoiselle Corday, żyrondystkę, zabójczynię Marata („atlety władzy, despoty"), która „po nocach czytała Plutarcha", a wtedy „książki brano na serio". W tej szczupłej grupce znaleźliby się także bezimienni bohaterowie ostatniej wojny światowej z wiersza *Wilki* i najwierniejsi przyjaciele Pana Cogito, którzy „są jak chór":

na tle tego chóru
Pan Cogito
nuci
swoją arię
pożegnalną
[*Pan Cogito na zadany temat: Przyjaciele odchodzą*]

Galeria postaci i bezimiennych widm, „Wysokich Cieni" — ma zaświadczyć, że autor *Rovigo* nie produkuje samych słów, że za tymi słowami kryje się prawda godna wysłuchania, „prawda żywa" — jakby powiedzieli romantycy, bo poparta życiem, także jego własnym życiem, o którym napisał w wierszu *Do Piotra Vujičića*, że było „wspaniałe", bo pełne cierpienia.

Bardzo znamienne, że Herbert umieścił w *Rovigo* swój wiersz z 1954 roku *Pacyfik III*, który swego czasu (w 1987 r.) został wykorzystany przez Zdzisława Łapińskiego jako dowód rzekomego konformizmu autora, który „pisał wierszem pamflet na amerykańskich podżegaczy wojennych, wychwalał zorganizowany przez Sowietów Kongres Pokoju i przeprowadzał samokrytykę".[4] Łapiński wydobył ten wiersz po to, by

[4] Z. Łapiński *Nagrobek*, w: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988, s. 98.

odmówić Herbertowi prawa do sądzenia konformizmu innych — skoro sam się ubabrał. A wszystko przez ów sławetny wywiad udzielony Jackowi Trznadlowi do *Hańby domowej*, w którym Herbert, nie przebierając specjalnie w słowach, oskarżył pokolenie „pryszczatych" o zwyczajne tchórzostwo i karierowiczowstwo. „To nie Hegel kąsał, a Beria i Stalin" — zmieniając w ten sposób formułę ukutego przez Miłosza w *Zniewolonym umyśle* terminu „ukąszenie heglowskie", Herbert popełnił towarzyski nietakt, przekroczył granice wyznaczone przez niepisany, ale obowiązujący powszechnie pakt o nieagresji. Wyciągnięty przez Łapińskiego rzekomo kompromitujący wiersz *Pacyfik III* miał odebrać Herbertowi głos. Zbigniew Mentzel w błyskotliwej polemice *Czy Herbert był socrealistą?*[5] bardzo łatwo obalił zarzuty Łapińskiego, stwierdzając zresztą, że najlepszą obroną Herberta jest przytoczenie rzeczonego utworu w całości (Łapiński w swoim szkicu nie posłużył się żadnym cytatem). Tego samego zdania był chyba Herbert, skoro zdecydował się na druk wiersza w *Rovigo*. To kolejny argument, to znak dla czytelnika: jestem niewinny, nie wstydzę się przeszłości. A to oznacza z kolei: mam prawo sądzić innych — za niewierność, za „bratanie się z silniejszym", bo własnym życiem dowiodłem, że można było tego nie robić. Oskarżony zamienia się w sędziego, ale „sądzić" to przecież także „głosić pogląd", głosić swoją prawdę. Dla Herberta to drugie znaczenie jest równie ważne, bo jak pisze w wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego*:

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy — groza

aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila

Bohater liryczny *Rovigo*, depozytariusz prawdy „garstki prawych i rozumnych", jest jednocześnie jej apostołem wśród garstki, która go słucha. W wierszu *Do Yechudy Amichaja* pisze o sobie, że jest księciem (zapewne żartobliwa aluzja do wybrania Herberta „Księciem Poetów" na Studenckim Festiwalu Kultury w Gdańsku w 1961 roku) — wprawdzie bez ziemi, ale „z ludem, który mu ufa". Czuje się za niego odpowiedzialny. Chce tym ludziom coś po sobie zostawić — by nie tracili nadziei i odwagi. *Rovigo* ma być swoistym egzorcyzmem, pociechą w najgorszych momen-

[5] „Puls" nr 41 (1989), s. 23.

tach, lekarstwem na duchową słabość. Prawda o świecie budzi grozę, ale znając ją nie ma się obawy przed „chwilą ostateczną". Ten eschatologiczny plan zapełnia się metaforycznym obrazem: „ohydne bloki mieszkalne z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu" „zbliżają się nieuchronnie aby zdobyć twoją i moją katedrę". Bloki mieszkalne *versus* katedry Herberta i Zagajewskiego... Herbert napisał, że „garstce która nas słucha należy się piękno a l e t a k ż e p r a w d a" (podkreślenie — M. W.), a zatem nie utożsamił tych pojęć ze sobą, jak Keats w swej słynnej formule. Ale przecież owe „bloki mieszkalne", których niszczący pochód jest „nieuchronny", a więc wyznaczony przez dziejową konieczność (z którą jednak walczy, w przeciwieństwie do „logicznego" Różewicza) — są „ohydne". Herbert używa w swoim języku wartości, określeń estetycznych — jak starożytni. Piękno jest dobre i prawdziwe. Tadeusz Różewicz w *Płaskorzeźbie* w taki oto sposób przywołał wspomnianą formułę Keatsa:

piękno jest prawdą
prawda jest pięknem
[. . . . .]
trzeba przyznać
że Keats miał odwagę
ale lepiej gdyby tego
nie powiedział
[*Coś takiego*]

Herbert uważa, że trzeba to mówić. „Bądź odważny gdy rozum zawodzi, bądź odważny, w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy". Trzeba mieć odwagę, by walczyć z „koniecznością", narażając się przy tym na „szyderczy śmiech". Dla Różewicza formuła Keatsa czy postawa Herberta (który przecież także uznał „konieczność" za fakt istniejący) — musi być pogwałceniem praw zdrowego rozsądku: i tak wszyscy widzimy, jak „jest naprawdę". Herbert jednak na przekór życiowej algebrze trwa przy swoim. Pomagają mu w tym ręce jego przodków:

Co chcą powiedzieć ręce moich przodków
oliwkowe ręce z zaświatów
pewnie bym się nie poddał
więc pracują we mnie jak w cieście
z którego ma być ciemny chleb
[*Ręce moich przodków*]

Przodkowie Herberta, między innymi ów „kapitan Edward Herbert",

któremu autor dedykował wiersz *Guziki* (i który, jak możemy się domyślać, zginął w Katyniu) — są kolejnymi świadkami dowodzącymi wiarygodności artysty, poświadczającymi jego prawo do wydawania kategorycznych sądów. „Ciemnym chlebem", który wyrósł z poetyckiego ciasta, jest — rzecz jasna — samo *Rovigo*. A my, czytelnicy, wierny lud Herberta — swą lekturą przystępujemy do komunii.
Autor *Rovigo* nie poprzestaje jednak na zwykłej katechezie. Rzuca anatemy. Wprawdzie opisując przyjaciół, z którymi się rozstał, stwierdza, że choć

inni
wybrali mapy
szybkiej nawigacji
wybrali bezpieczne porty

i

[...] zanik trwałych uczuć
surowa historia
konieczność jasnych wyborów
decydowały
o rozwodach przyjaźni)

to jednak

Pan Cogito
nie sarka
nie narzeka
nie wini nikogo
[*Pan Cogito na zadany temat...*]

— ale mimo tych zapewnień nie możemy jednak dać wiary w pobłażliwość Pana Cogito dla tych eks-przyjaciół. Naszą nieufność uprawomocnia ostatni fragment tej sekwencji wiersza:

zrobiło się trochę
pustawo

Ale za to jaśniej

Trzeba jednak przyznać, że to jeszcze nie anatema, a połajanka zaledwie. Prawdziwa żółć rozlewa się dopiero w skandalizującym *Chodasiewiczu*, którego pierwodruk ukazał się w „Czasie Krakowskim" (wiosna 1991) i od razu wywołał duże poruszenie, bowiem jest w istocie poetyckim

paszkwilem wymierzonym w nie byle kogo, bo w samego Czesława Miłosza. I chociaż nazwisko Miłosza nie pada w wierszu ani razu (w przeciwieństwie do wiersza *Do Czesława Miłosza* z tego samego tomu), to jednak trudno mieć wątpliwości co do intencji autora, który pseudonimując obiekt swego ataku zrobił jednak wiele, byśmy nie dali się zwieść nader nieprzekonującym pozorom. Herbert pisze rzekomo o swym znajomym „z antologii rymujących Słowian" — Władysławie Chodasiewiczu. Ten urodzony w Rosji (28 maja 1886 roku) poeta symbolistyczny nie mógł być „znajomym" Herberta, gdyż zmarł w Paryżu (a nie w „jakimś stanie Oregonie" — jak podaje Herbert) już 14 lipca 1939 roku. Nie pisał też nigdy ani o Swedenborgu, ani o Heglu (nie znalazłem tych nazwisk w żadnej z dostępnych mi monografii o Chodasiewiczu). Nie pisał też żadnej „prozy o dzieciństwie" — zajmował się natomiast Puszkinem i Dzierżawinem. Nie pisał także o żadnym krewnym, który był „baronem lub kimś koło tego". Wszystkie te tropy wiodą nas do kogoś innego — do Czesława Miłosza, rzeczywiście znajomego Herberta, rzeczywiście mieszkającego w USA, rzeczywiście „godzącego Swedenborga z Heglem" (w *Ziemi Ulro* chociażby), rzeczywiście piszącego o dzieciństwie w *Dolinie Issy* i rzeczywiście w wielu miejscach poświęcającego wiele uwagi swemu krewnemu arystokracie, Oskarowi Miłoszowi, który, jak zgryźliwie zauważa Herbert, miał „fumy" i „skłonność do zadumy", a prócz tego „tworzył po francusku, żył w Paryżu, miał kochanki". Oczywiście, dla zachowania pozorów Herbert umieścił kilka szczegółów istotnie dotyczących samego Chodasiewicza. Ów był synem Polaka i ochrzczonej Żydówki, mieszkającym do 1922 roku w Rosji i piszącym po rosyjsku, co sprawiało, że — jak napisał Herbert — faktycznie był „pół Rosjaninem — pół Polakiem" (jego częściowo żydowskie pochodzenie sprawiło zapewne, iż interesował się poezją jidysz, którą zresztą tłumaczył). W okresie rewolucji przyjaźnił się z Aleksandrem Błokiem i Maksymem Gorkim, a po wyjeździe do Francji, gdzie pracował w redakcjach wielu pism kulturalnych wydawanych przez emigrację rosyjską — zawarł znajomość z Dymitrem Mereżkowskim i jego żoną Zinaidą Gippius. To miał zapewne na myśli Herbert pisząc o nim „raz marksista raz katolik". Trudno natomiast odnieść się do innej insynuacji: „chłop i baba" — czyżby Chodasiewicz był homoseksualistą? Wiadomo, że miał żonę — Ninę Berberową, ale to, oczywiście, niczego jeszcze nie dowodzi. Można jednak te trzy sprawy, trzy pary przeciwieństw zlokalizowanych w jednej osobowości — odnieść do

Czesława Miłosza. Poetyka insynuacji polega, jak wiadomo, na stworzeniu niejasnej, wieloznacznej atmosfery podejrzeń wokół danego obiektu, nigdy zaś nie używa rzeczowych argumentów wprost. Takiej poetyki trzyma się w tym wierszu Herbert. Konsekwentnie plącząc ze sobą fakty, jednocześnie odsuwa od siebie odpowiedzialność za słowo. To rzecz zupełnie nowa w twórczości autora *Pana Cogito*.

Miłosz — „marksista i katolik"? — rzeczywiście, gdy spojrzeć na jego twórczość — od artykułów drukowanych w pierwszych latach PRL-u w krakowskim „Odrodzeniu" i „Kuźnicy" do *Ziemi Ulro*... Miłosz — „pół Rosjanin a pół Polak"? — gdy Rosjanina zamienimy na Litwina, albo „kresowiaka", gdy dodamy niechęć do Polski ze szlacheckiego zaścianka, Polski obskuranckiej, ksenofobicznej, endeckiej — widoczną zwłaszcza dziś, po wydrukowaniu *Roku myśliwego* i *Szukając ojczyzny*... Miłosz — „chłop i baba"?...

Zaraz, zaraz — gdzie my jesteśmy? Cuchnie tu pomyjami! Ale... to przecież nie nasza wina, przywiódł nas tutaj autor *Chodasiewicza* — Zbigniew Herbert. Być może popełniliśmy jakiś błąd w odczytaniu tego wiersza, być może zgrzeszyliśmy nadmiarem polonistycznej drobiazgowości w śledzeniu poszczególnych wątków. Możliwe przecież, że Herbert nikogo konkretnego nie miał na myśli i stworzył jedynie jakiś fantomatyczny obraz poety–emigranta–Słowianina, którego intelektualną i życiową biografię ulepił z kilku postaci, w jakimś stopniu go uosabiających. Może. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Gdyby Herbert rzeczywiście chciał taki utwór napisać — napisałby go chyba inaczej. Wróćmy jednak do *Chodasiewicza*. Cóż takiego zarzuca się w nim Miłoszowi? Skąd ów nieelegancki ton?

To zdumiewające, ale w *Chodasiewiczu* obecne jest lekceważenie, więcej: pogarda, nie tylko dla samej poezji Miłosza (ostatecznie to można by zrozumieć, w końcu gusta są różne), ale w ogóle dla jego umysłowości. A więc nie tylko: „Pisał wiersze Chodasiewicz raz przepiękne a raz złe / te ostatnie także mogą się podobać" albo: „Chodasiewicz pisał także prozą — żal się Boże" ale także „sam nie wiedział kim był — Chodasiewicz / i przez wszechświat od narodzin aż do zgonu / na wzburzonej fali płynął na kształt glonu" i „był jak student który czyta w kółko parę książek niedokładnie". Lekceważącym machnięciem ręki podsumowuje się całe życie człowieka. I to takiego człowieka, o którym w innym miejscu mówi się w ten sposób: „Miłosz jest moim mistrzem. Gdyby nie on, byłbym niczym. Pisałbym ckliwe wierszydła. Miłosz stworzył nowy,

filozoficzny ton — to rewolucja w polskiej poezji (z wywiadu Herberta dla „Newsweeka" z 19 sierpnia 1991 roku)[6]. Doprawdy dziwna to koincydencja wypowiedzi. To jednak nie wszystko.

Przedmiotem ataku w *Chodasiewiczu* staje się nie tylko twórczość Miłosza, ale także jego postawa życiowa. Prócz małostkowych przycinków typu: „swego czasu nawet sławny a za sławą umiał się uwijać" obecne są także poważniejsze oskarżenia: „był z natury emigrantem tak jak ktoś / rodzi się powiedzmy draniem świętym lub artystą", i dalej: „żyć bez sankcji obowiązków każdy przyzna / że na barkach ciąży nam ojczyzna / mroczne dzieje atawizmy rozpacz / znacznie lepiej w lustrach żyć bez trwogi".

Miłosz jest w oczach autora *Chodasiewicza* jednym z tych przyjaciół, którzy „odchodzą", bo „wybrali mapy / szybkiej nawigacji / wybrali bezpieczne porty" — a więc uciekli od odpowiedzialności, zdradzili. W cytowanym wywiadzie dla „Newsweeka" Herbert powiedział: „Czesław jest moim przyjacielem i często się ostro kłócimy — nie o kobiety czy pieniądze, ale o sposób widzenia świata". Trudno doprawdy ocenić, czy *Chodasiewicz* mieści się jeszcze w ramach „ostrej", ale wciąż „przyjacielskiej" kłótni. W końcu: „przyjaciele odchodzą".

Ten nieprzyjemnie ostry „antyemigracyjny" ton, skierowany w dodatku do człowieka, który, jak chyba mało kto, poczuwa się do odpowiedzialności za „gospodarstwo" polskiego języka — dziwi tym bardziej, że przecież sam Herbert przez ostatnie dziesięć lat częściej mieszkał w Paryżu niż w Warszawie... No tak — ktoś powie — ale napisał chociaż *Pan Cogito — powrót*...

Ciekawe, że akurat wiersze poświęcone w *Rovigo* Miłoszowi wyznaczają swym stylem dwie skrajne formuły lirycznej wypowiedzi zawarte w całym tomie. *Chodasiewicz* to biegun trywialności — okolicznościowej, przyziemnej, pełnej niewyrafinowanych złośliwości. Drugi wiersz, którego tytuł jest już otwartą apostrofą — *Do Czesława Miłosza*, wyznacza biegun poetyckiej nieokreśloności, równie rzadkiej w twórczości Herberta, jak ów pierwszy — trywialny. Dziwi w tym wierszu punkt widzenia, z którego opisany jest Miłosz, jako — tym razem — niezłomny moralista, którego postawa wynikać może (bardzo delikatna i chyba ironiczna aluzja) z kantowskiego imperatywu: „Nad Zatoką San Francisco — światła gwiazd" albo etyki chrześcijańskiej: „Aniołowie schodzą z nieba".

---

[6] Cytuję za: „Forum" 1991 nr 35.

Najdziwniejsze jest to, że Herbert występuje tutaj w roli adwokata diabła i pokpiwa z zakłamania tej moralizatorskiej postawy Miłosza. Bo choć nie wiadomo, która z części świata podzielonego przez poranną mgłę jest „lepsza ważniejsza, a która jest gorsza" to jednak „nawet szeptem pomyśleć nie wolno, że obie są jednakowe". Wiemy już, że Herbert jest „mężczyzną, który wie" jaka część świata jest „lepsza ważniejsza". Miłosz byłby zatem „chłopcem, który nie wie", a mimo to udaje moralistę, podszywa się. W *Chodasiewiczu* pisze o nim Herbert, że „był hybrydą w której wszystko się telepie / duch i ciało góra z dołem". Zatem Miłosz, naznaczony dwoistością swojej „entelechii", nie może się zdecydować, brakuje mu koniecznej pewności, a mimo to „nawet szeptem pomyśleć nie wolno że obie są jednakowe". Nie wolno, bo „tak" odpowiedziałby tylko zbuntowany Różewicz. Druga część wiersza jest wyraźnie ironiczna:

Aniołowie schodzą z nieba
Alleluja
kiedy stawia
swoje pochyłe
rozrzedzone w błękicie
litery

Anioły najwyraźniej fetują nie tego kogo należałoby fetować. No cóż, Miłosz nieźle się ze swoimi heretyckimi wątpliwościami zakonspirował... *Rovigo* to książka napisana przez poetę sfrustrowanego. Wprawdzie nie ma w niej przełomu myślowego dyktowanego tą frustracją (co prawdopodobnie pchnęłoby Herberta gdzieś w okolice, w których błąka się dziś Różewicz), i w tym sensie *Rovigo* stanowi jedynie suplement do poprzednich tomów, ale determinacja, z którą Herbert pozostaje „przy swoim", objawia się w tym tomie pewną nutą histerii (czego nie było w *Elegii...*). Świadczą o tym najlepiej wypełnione żółcią wersy *Chodasiewicza*. Histeria to objaw zagubienia, niemożności racjonalnego wybrnięcia z danej sytuacji. Oczywiście, zagubienie i niepewność można tuszować sztucznym podniesieniem głosu, można „nadrabiać miną". *Rovigo* jest, jak się zdaje, właśnie takim obronnym gestem, który jednak ujawnia bezbronność autora.

Skąd wzięło się u tak cenionego, nierzadko wielbionego poety owo przykre odczucie zagubienia? Odpowiedź tkwi w tytułowym wierszu całego tomu: *Rovigo*. Utwór ten jest przejmującym aktem samoświado-

mości artysty, który spostrzega, iż jego twórczej obserwacji (a więc także możności opisu) umknęła potężna sfera rzeczywistości — zwykłej, banalnej, jak miasto Rovigo zza okien pociągu („było / arcydziełem przeciętności proste ulice nieładne domy").

A przecież było to miasto z krwi i kamienia — takie jak inne
miasto w którym ktoś wczoraj umarł ktoś oszalał
ktoś całą noc beznadziejnie kaszlał

Herbert — kronikarz oblężonego Miasta, który podjął decyzję, by swą poezją pisać swoisty „raport" z jego obrony — nie mógł przyglądać się zwykłej rzeczywistości. Miał na głowie „ważniejsze sprawy". Pochłonął go Lewiatan historii. Jakiemu miastu potrzebny jest dziś kronikarz, jeśli wszędzie tętni już tylko zwyczajność? Opadł bitewny kurz, umilkł szczęk broni, trupy pochowano, a śmiercionośne żelastwo ustawiono w muzealnych gablotach. Może i tam jest miejsce dla kronikarza? No dobrze, ale który z żywych artystów zgodzi się dobrowolnie na rolę historycznego eksponatu? *Rovigo* jest krzykiem protestu. Tym rozpaczliwszym, im lepiej wiemy, że wtedy — gdy lała się prawdziwa krew, znacznie łatwiej było opisywać, językiem wypranym z podejrzanych aluzji, niewinne scenki rodzajowe codziennej rzeczywistości, która, doprawdy, różowa była „jak rzeźnia o poranku".

Już od *Elegii...* widać nowego przeciwnika pod murami Miasta — zwiastunem jego przybycia jest „odchodzenie przedmiotów". W *Rovigo* zostaje nazwany po imieniu (choć metaforycznie): „ohydne bloki mieszkalne z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu" — to obrzydliwa bylejakość współczesności i dzisiejszej kultury. Już nie despotyzm, totalitaryzm, a więc historia pojęta jako „monotonna procesja i nierówna walka / zbirów na czele ogłupiałych tłumów / przeciw garstce prawych i rozumnych" (*Elegia...*), ale historia zwykła, codzienna — bez wielkich wydarzeń, za to równie ważna i równie przygnębiająca jak tamta. Z tym potworem borykał się Różewicz, jemu też uległ. Czy Herbert podejmie walkę? Czy te drobne sygnały, które można znaleźć w *Rovigo*, to zapowiedź nowej krucjaty? Wiersz *Rovigo* i jego smutek, nie pozwalają niestety na zbyt optymistyczne prognozy.

Nie wszystko jednak w *Rovigo* naznaczone jest przeklętym piętnem frustracji. Można autora podziwiać za umiejętności i odwagę jakich wymagała zmiana poetyki — pięć wierszy w tym tomie jest wyraźnie poddanych prozodyjnemu rygorowi, obecne są w nich także rymy. To

zupełna nowość. Nie bardzo jednak wierzę, by stanowiło to zapowiedź jakiegoś nowego nurtu w jego poezji. I nie tylko dlatego, że Herbert jako „klasyk" winien żywić nieufność do poezji budowanej na rymie, a nie iloczasie. Jego rymowanki: *Chodasiewicz*, *Homilia*, *Mitteleuropa* to z zamierzenia utwory *minorum gentium* — naznaczone doraźnością celu, który miał osiągnąć. Dwa wiersze „poważne": *Guziki* i *Wilki* (charakterystyczne, że zostały umieszczone w *Rovigo* obok siebie) łączy wspólny punkt odniesienia — wojna i wojsko. Rytmiczny, „marszowy" tok wypowiedzi, wojenny kontekst i „patriotyczna" wymowa tych wierszy narzuca przypuszczenie, iż to temat nadał obu utworom podobny kształt poetycki (zupełnie udany, moim zdaniem). Nie świadczy to jednak o żadnym „przełomie" w poetyce Herberta. Zniknął natomiast w *Rovigo* prawie zupełnie inny, dotychczas konstytutywny dla liryki autora *Struny światła* element — ironia, sławna Herbertowska ironia. W *Rovigo* jest tylko sarkazm, a kiedy i on znika, pojawia się to, co dla poezji najgroźniejsze — goły, dosłowny dyskurs, czcza deklamacja. I to jest wielka poetycka klęska.

Od redakcji: *Niniejszy szkic jest fragmentem dotąd nie publikowanego tekstu zatytułowanego „Trzy portrety trumienne: Różewicz, Herbert, Miłosz".*