

ARENT VAN NIEUKERKEN
Santpoort (Holandia)

MADemoISELLE CORDAY
LOS Y POEZJI PUBLICZNEJ W EPOCE NIEUFNOŚCI

Autor obrazoburczego artykułu o późniejszej poezji Herberta, Mateusz Werner, swoje rozważania spuentował z nieco elegijną refleksją: „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”¹. Treść wiersza *Mademoiselle Corday*² można rzeczywiście sprowadzić do „gołego, dosłownego dyskursu”. Nie ma ani jednego zdania lub zwrotu, który na pierwszy rzut oka wymaga obszerniejszych komentarzy. Jeżeli chodzi o historyczną rolę pięknej żyrondy, to każda encyklopedia dostarcza niezbędnych i w gruncie rzeczy jednoznacznych informacji. Dziewczyna z prowincji była fanatyczką starożytnej cnoty i równocześnie (tak przynajmniej głosi tradycja) piękna. Jej historyczną rolę interpretowano w tym właśnie świetle. Nawet teraz trudno jest ulegać połączeniu tych dwóch przymiotów w jednej osobie. Inna kobieta, odgrywająca ważną rolę w tej krwawej epoce, Madame Fontenay de Cabbarus, kochanka i późniejsza żona Talliena, przyczyniła się do obalenia Robespierre’a i uratowania wielu uwięzionych ofiar terroru. Inspirowała ją przede wszystkim litość. Mogła być bohaterką sentymentalnej powieści w stylu *La nouvelle Héloïse* Rousseau. Mademoiselle Corday zaś była aniołem zagłady

¹ *Rovigo: portret na pożegnanie*, w: *Poznawanie Herberta*, Kraków 1998, s. 238. (Tekst ten ukazał się najpierw w „Tekstach drugich”, 1993, nr 3).

² W: Z. H e r b e r t, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 16.

(Lamartine nazywał ją nawet „aniołem skrytobójstwa”), „szybciej niż spadająca gwiazda – wymierzającym sprawiedliwość”. Wydaje się, że i dziewiętnastowieczna fascynacja jej postacią wynikała nie tylko z tego, że – jak podkreśla Herbert – „cała była z mitycznych czasów”, lecz także z (nie-uświadomionych?) marzeń w stylu Markiza de Sade i Sachera Masocha.

Czy to wszystko, co dotychczas zostało powiedziane, ma w ogóle jakiś związek z utworem Herberta? W jakim kontekście należy ocenić rolę Panny Corday? Na pewno nie chodzi Herbertowi o to, by ustosunkować się do konkretnych historycznych wydarzeń lub ocenić znaczenie francuskiej rewolucji dla naszej współczesności. I uroda bohaterki wydaje się w wierszu Herberta sprawą drugorzędną. Nie ona natchnęła poetę do napisania tej stoickiej ody pochwalnej. *Mademoiselle Corday* jest jeszcze jednym przykładem typu „Księcia Niezłomnego”, często występującego w twórczości Herberta mniej więcej od tomiku *Pan Cogito (Przesłanie Pana Cogito)*. Wiersz ten należy czytać w świetle wierszy poświęconych tej właśnie tematyce.

Bezpośrednim kontekstem wydaje się jednak inny utwór wchodzący w skład *Rovigo*, a mianowicie proza poetycka *Achilles. Pentesilea*³. Wiemy już, że historyczna tradycja doceniała czyn Panny Corday m.in. dzięki jej piękności (można tutaj cytować fragment słynnej ody, którą poświęciła jej inna ofiara jakobińskich rządów terrorystycznych, utalentowany poeta André Chénier: „B e l l e, j e u n e, b r i l l a n t e, a u x b o u r r e a u x a m e n é e, / Tu semblaies t’avancer sur le char d’hymené”⁴ – podkreślenia moje – A.v.N.). Pentesilea jest też piękna, co zostaje zauważona przez jej zabójcę: „zobaczył – w nagłym olśnieniu – że królowa Amazonek jest piękna”. Wydaje się jednak, że, inaczej niż w XVIII wieku, piękno, kiedy zostaje rozpoznane, w epoce nieufności nie budzi automatycznie miłości do cnoty („La vertu seule est libre”)⁵.

Przyjrzyjmy się zachowaniu Achillesa. Kiedy Pentesilea już wyzionęła duszę, „ułożył ją troskliwie na piasku, zdjął ciężki hełm, rozpuścił włosy i delikatnie ułożył ręce na piersi”. Jej śmierć staje się pretekstem do tkliwej elegii. Zmiękczyła bowiem serce okrutnego syna Tetydy, który zapłakał

³ Tamże, s. 56.

⁴ *Poésies*, Paris 1994 (przedruk „wydania krytycznego” z roku 1872), s. 458. („Kiedy Cię, piękną, młodą, olśniewającą, zawieźli do katów, / Wydawało się, że posunęłaś się naprzód na rydwanie Hymena”).

⁵ Tamże („cnota tylko jest wolna”).

„– tak jak ani on sam, ani inni bohaterowie tej wojny nie płakali – głosem cichym i zaklinającym, niskopiennym i bezradnym – kadencją skruchy”. Nieco sentymentalna żałoba Achillesa (w stylu „Jana Jakuba Tkliwego” – *Rodzina Nepenthes*) jest niewątpliwym dowodem jego człowieczeństwa (można porównywać jego postawę z dosłownie nieludzką postawą boga Apollina po zwycięstwie nad Marsjaszem). Wydaje się jednak, że w tym płaczu niekoniecznie dochodzi do głosu to, co w człowieku jest najlepsze. Można się zastanowić, czy wewnętrzna przemiana, jaką Achilles przeszedł, jest trwała, czy nawet szczerą⁶. Herbert ocenia fałszywą uczuciowość jeszcze surowiej niż okrucieństwo. U jej podstaw leży bowiem nowoczesny estetycyzm, sprowadzający ludzkie obcowanie z rzeczywistością do momentu prywatnego przeżycia.

Herbert odcina się ostro od takiego estetyzującego podejścia do rzeczywistości. Achilles, traktując stygnące ciało Pentesilei jako obiekt estetycznej kontemplacji, nie miał odwagi zamknąć jej oczu. Nie dokonał rozliczenia własnych win. Cała jego estetyka sprowadza się bowiem do poruszenia uczuć. „Rozciągnięte samogłoski jego trenu”, padające jak liście „na szyję, piersi, kolana Pentesilei”, nie składają się na intelektualnie spójną wypowiedź. *Tren Achillesa* jest znacznie mniej uczciwy niż *Tren Fortynbrasa*, który może nie działał w dobrej wierze, ale za to na pewno był „oschły”⁷ i rzeczowy. Płacz Achillesa kontrastuje zaś niekorzystnie ze

⁶ Wiersz ten wydaje się na tle późniejszej poezji Herberta powrotem do mitologicznych utworów w rodzaju *Fragmentu* lub *Arijona*. W późniejszej obywatelskiej poezji *Pana Cogito* dominuje na ogół etos heroicznej codzienności. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze strategią „prozaizacji” mitu. W drugim wypadku poeta usiłuje nobilitować sferę powszedniości.

⁷ „Oschłość” jest częstym nastrojem w poezji Czesława Miłosza (pamiętajmy, że on jest prawdopodobnie adresatem *Trenu Fortynbrasa*). *Explicite* ten nastrój występuje w *Traktacie moralnym*: „Zasada musi być surowa, / Niech się nic w próbie nie uchowa, / Wzrok masz jak promień mieć Roentgena / (Nie jest to nazbyt miła scena). / Lepiej, byś miał się wydać oschły, / Byleby ciebie nie obrosły / Mchy tropikalne dusz niemytych, / Straszliwej nocy stalaktyty. / Metodą moją ludzi zlicz-no: / Najściślej arystokratyczną” (Cz. M i ł o s z, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 166). Zachowanie Fortynbrasa wydaje się niemoralną karykaturą postawy zalecanej w tym fragmencie przez Miłoszowskiego autora. Postawa „oschłości” i dystansu, nawet jeżeli zakładamy dobrą wiarę autora w *Traktacie*, byłaby i tak nie do przyjęcia dla Herberta, który jest nie tylko etycznym maksymalistą, lecz też poetą współczucia. Problem polega jednak na tym, że niełatwo jest pogodzić obie te role. W związku z tym Herbert jest wciąż zagrożony rozpaczą. Można zresztą również w jego poezji znaleźć wiele kontekstów, w których autor potępia wszelki sentymentalizm. Ów sentymentalizm kojarzy mu się – podobnie jak w poezji Miłosza – z wilgocią: „Czy Jan Jakub Tkliwy wiedział coś o dzbaneczniku / – powinien wiedzieć roślinę opisał Linneusz

„słynnym okrzykiem” Kondotierów Cyrusa legii cudzoziemskiej w wierszu *Anabaza*, który był błędnie interpretowany przez „sentymentalnych poetów” („znaleźli po prostu morze to znaczy wyjście z lochu”)⁸. Można w pewnym sensie powiedzieć, że grecki heros spadł z epickiej roli bezwzględnego bohatera („przebiegli bezwzględni – tak jest – mordowali”)⁹ do poziomu jednego z „sentymentalnych poetów”. A to właśnie „sentymentalne” utwory przyczyniły się do kolejnego cyklu przemocy (przykładem tego jest rewolucja francuska, której patronem był tkliwy Rousseau.

Pentesilea natomiast pozostała i pośmiertnie wierna epickiemu kodeksowi honorowemu, jak przystało na obrończynię „królestwa bez kresu i miasta z popiołów”: „jej nie zamknięte jeszcze oczy patrzyły z daleka na zwyciężcę z upartą, błękitną – nienawiścią” (obraz ten przypomina na zasadzie kontrastu bardziej tradycyjne porównanie w już cytowanej odzie Chéniera: „Longtemps, sous les dehors d’une allégresse aimable, / Dans ses détours

– / więc dlaczego przemilczał ten skandal Natury / jeden z wielu skandali a może to było / ponad wydolność serca i gruczołów łzowych / tego który w przyrodzie szukał ukojenia” (*Rodzina Nepenthes, Elegia na Odejście*, Wrocław 1992, s. 10). Szczególnie paradoksalne wydaje się to skojarzenie w utworze Chodasiewicza, którego ostrze rzekomo godzi w autora *Traktatu moralnego*: „Mój znajomy z antologii rymujących Słowian / (nie pamiętam jego wierszy lecz pamiętam że była tam wilgoć)” (*Rovigo*, s. 45). Można by przypuszczać, że te kwalifikacje odnoszą się do poezji historycznego Chodasiewicza, gdyby nie to, że wiersze tego niewątpliwie wybitnego poety „srebrnego wieku” rosyjskiej poezji charakteryzuje nieomal klasycystyczna przejrzystość. Wydaje się więc, że Herbert zarzuca tutaj „Chodasiewiczowi” to samo, co autora *Traktatu moralnego* zdenerwowało w postawie niektórych paryskich „intelektualistów”, a mianowicie intelektualną niechlujność („Sceptycyzm mój pojemnie mieści / Pęd ku metodzie, żart dla treści. / Podczas gdy ci irracjonalni / Świat widzą na kształt wielkiej balii, / A każdy grzebie tam w magmie, / No i wybiera to co pragnie” – Miłosz, dz. cyt., s. 164 – „ale jaka była jego entelechia / odpowiemy był hybrydą w której wszystko się telepie / duch i ciało góra z dołem raz marksista raz katolik” – Herbert, tamże). Jest raczej wykluczone, by Herbert miał pretensje do treści *Traktatu moralnego*. Skąd więc ten atak na Miłosza. Chodzi chyba o zarzut braku powagi autora, który w swych bardziej moralistycznych utworach nakłada prawie zawsze maski. Zobaczmy za chwilę, że Herbert chciał w swej późniejszej twórczości stworzyć model poezji pozwalający wypowiadać wartości wprost, we własnym imieniu i w pewnym sensie też w imieniu pewnej zbiorowości.

⁸ Z. Herbert, *Raport z obłąkanego Miasta*, Wrocław 1992, s. 62.

⁹ Tamże. Nad etosem starożytnych bohaterów epickich zastanowił się W. H. Auden w eseju *The Greeks and us (Forewords and Afterwords)*, New York 1953). Wnioski angielskiego poety co do ich zachowania przypominają postawę „obrońców królestwa bez kresu i miasta z popiołu”. Różni się jednak wymowa etyczna tych wzorców. Zajmują się szerzej tą problematyką w swojej książce *Ironiczny konceptyzm – nowoczesna polska poezja metafizyczna* (Kraków 1998, s. 201-213).

profonds ton âme impénétrable / Avait tenu cachés les destins du pervers.
/ Ainsi, dans le secret amassant la tempete, / Rit un beau ciel d'azur, qui
cependant s'apprete / A foudroyer les monts, et soulever les mers")¹⁰. Nie
można wprawdzie odmówić błękitowi niebios, za którym nie kryje się już
żaden Bóg, piękna, ale jest to takie piękno, które nie porusza sfery uczu-
ciowości. W owym pięknie ludzie „nie mają bowiem udziału” („Ona sama
gotowała się do Wiecznych Łowów w niepojętych lasach”). Właśnie tak
przedstawia się sprawa w wierszu *Achilles. Penteseila*. Z błękitnych oczu
królowej Amazonek wyziera zarzut, którego nowoczesny moralizm i estety-
cyzm nie mogą odeprzeć. Śmierć Penteseili z rąk swego oprawcy jest
przykładem tragedii, w której role zostały od dawna i odwiecznie roz-
dzielone. Achilles natomiast nie rozpoznał do końca swojej własnej roli
w tej tragedii. Jego skrucha nie wynika ze świadomości, że zgładził żywą
istotę. Żałuje przede wszystkim okoliczności, że ofiara była piękną kobietą.
Piękno zaś zasługuje na specjalne względy, może dlatego, że wiąże się –
zdaniem „sentymentalnych poetów” – w szczególniejszy sposób z natural-
nym porządkiem świata (ale nie z Prawdą i Dobrem), nadając mu wbrew
cykliczności przemocy sens. W przeciwieństwie do Penteseili i Made-
moiselle Corday, a też „kondottierów Cyrusa”, (*Anabaza*) Achilles nie
pochodzi z „mitycznych czasów” (zdają sobie sprawę, że taka reinterpretacja
jego „mitu” może się wydawać bulwersująca – czyż grecki heros nie przy-
pomina trochę Dantona, który był sprawcą tzw. morderstw wrześniowych,
a później wypowiadał się przeciw terrorowi Robespierre'a). Zatwardziałość
i zawziętość ofiar przemocy są bardziej autentyczne niż fałszywe współ-
czucie zwycięzców (Danton stał się postacią mityczną, kiedy prowadzono
go na kaźń; nie był nią natomiast, kiedy słuchał głosu swego osiemna-
stowiecznego serca). Przemoc jest bowiem nieodzowną częścią ludzkiej
egzystencji, której żadna moralność nie może unieszkodliwić. Każdy
człowiek zadaje i cierpi przemoc. Penteseila i Mademoiselle Corday nie
wyłamują się z tej reguły.

Nie wolno jednak do końca utożsamiać postaw obu Herbertowskich boha-
terek. Penteseila, mimo że została pokonana i straciła życie, ma więcej
wspólnego ze zwyciężką i obojętnym na cierpienie Apollinem z wiersza

¹⁰ C h é n i e r, dz. cyt., s. 457 („Długo, pod powierzchnią miłej pogodności, twoja
nieprzeniknięta dusza w swych zakamarkach ukrywała losy tego zwyrodnialca. Podobnie,
tajemnie zbierając zwiastuny burzy, śmieje się błękit nieba, które niebawem rzuci pioruny
na góry i spiętrzy morze”).

Apollo i Marsjasz aniżeli z Panną Corday (chyba nie ma w tym wypadku istotnego znaczenia, że ona jest ofiarą, podczas gdy Apollo był katem). Mityczne czasy, do których można odnosić chwalebny czyn żyrondystki, różnią się bowiem istotnie od ponadczasowego wymiaru mitycznego, w jakim obracają się Herbertowskie bóstwa i herosi (Gilgamesz, Hektor i Roland). Skarlały i sentymentalny Achilles i Pentesilea są postaciami całkowicie niewspółmiernymi. Panna Corday natomiast należy jako protagonista historii do swojej i naszej epoki. Nie można jej w taki sposób przeciwstawiać Maratowi, jak Apollo przeciwstawiał się Marsjaszowi i Pentesilea Achillesowi. Patronem prozy poetyckiej *Achilles. Pentesilea* mógłby być Rilke, walczący w Duinezyjskich elegiach z przemocą aniołów. Wiersz o Pannie Corday mieści się w zupełnie innych kontekstach. Lamartine, kiedy nazywał ją „aniołem skrytobójstwa” i Herbert, porównując ją ze „spadającą gwiazdą”, posługują się mową, która ma swe korzenie w zasadach starożytnej retoryki, a nie w strukturze mitycznych archetypów. Pochwała cnoty, wygłoszona przez poetę w drugiej części *Mademoiselle Corday*, przywołuje etos poezji renesansowej, barokowej i klasycystycznej. Jej *virtus* jest rozumna. Powołuje się na Sokratejską linię w kulturze śródziemnomorskiej. Nie ma nic wspólnego z próbami podjętymi przez Fryderyka Nietzschego, by zreinterpretować starożytny fundament naszej kultury na podstawie przedintelektualnej bezpośredniości mitu dionizyjskiego. Wiadomo, że Dionizos (i on jest obecny w *Rovigo* – zob. wiersz *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*) jest postacią dwulicową. Urodził się jako syn Zeusa z łona śmiertelnej kobiety. Patronował zaś rytualnemu doświadczeniu, w którym ekstatyczna radość łączy się nierozzerwalnie z bólem i cierpieniem. Owo doświadczenie nie pozostawiało miejsca dla rozumu. Jest niejako czystym uczestnictwem („Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino [...] Spity winem n i c n i e w i e – w i ę c m y t a k ż e n i c n i e w i e m y / Dokąd płynie prądami z pnia bukowego łódź lotna”¹¹ – podkreślenia moje A.v.N.). Otóż w XX wieku, w epoce nieufności i ironii, w czasach, kiedy sokratejski rozum uległ instrumentalizacji, każda bezpośrednia apoteoza rozumnej cnoty zakrawa na skandal. Poezja może albo opiewać Dionizyjską ekstazę czystego uczestnictwa, albo traktować intelekt jako narzędzie podważające zaufanie do rozumnej struktury świata (nie sposób już, jak w czasach św. Tomasza,

¹¹ W: H e r b e r t, *Rovigo*, s. 57.

udowadniać istnienie Boga poprzez kontemplację Jego dzieł). W pierwszym wypadku poezja odwołuje się do sfery archetypów. W drugim wypadku kieruje się ona zdegradowaną wersją rozumu krytycznego. Zadaniem owego rozumu krytycznego, zajmującego się linearnie rozwijającym się obszarem historii, nie jest jednak uzasadnianie racjonalnej struktury naszego świata (wbrew Kantowi i jego kontynuatorom i w odróżnieniu też od Herbertowskiej *virtus*), ale postępujące demaskowanie wszystkich zasad, rozumnych i takich, które opierają się na wierze.

Właśnie dlatego, że Panna Corday była historyczną postacią, nie powinna ona stawać się bohaterką poezji, chyba że traktuje się ją ironicznie. Rozum krytyczny, pojęty w wyżej wyłożonym znaczeniu, zakłada, iż jej czynu bynajmniej nie podyktowała „mocna wiara”, że „obrona wolności jest rzeczą chwalebna”. Motywacja podsunięta przez rozumną cnotę stanowi bowiem, według takiego poglądu, racjonalizację pewnych nieuświadomionych kompleksów, które wydobywa na jaw psychoanaliza. Przyczyny nakłaniające kogoś do działania byłyby wtedy ściśle indywidualnym wyrazem przedracjonalnej sfery (np. podświadomości), których nie można tłumaczyć rozumnie. Rozum przestał bowiem być logosem. Jest tylko analitycznym narzędziem do odbrązowienia (i rozum krytyczny nie może się obejść bez pewnych przesłanek – zakłada więc, że to, co jest „niskie”, czyli wegetatywne, w człowieku, wyprzedza i warunkuje jego wyższą, duchową naturę). Racjonalny, ponadindywidualny dyskurs o podstawowych wartościach okazuje się w takim wypadku przejawem samoobludy lub złej wiary. Tłumi prawdziwą naturę człowieka, który jest na prawdę „państwem demonów”. Mamy tylko jedną wspólną krainę, a mianowicie wegetatywnie uwarunkowaną sferę archetypów. Intelkt odzwierciedla nasze żądze. Jest w najlepszym wypadku funkcją zbiorowej podświadomości. Akceptacja takiego poglądu na ludzką naturę pozbawia sfery publicznej jako przestrzeni wspólnych wartości jej rozumnego fundamentu. Nic dziwnego więc, że poezja publiczna stała się od połowy XIX w. gatunkiem obłożonym *tabu*. Chodzi mi oczywiście o taką jej odmianę, która stara się dowodzić intelektualnych prawd opierających się na platońskiej trójzasadzie, a nie o poezję opiewającą wielkie mity plemienne (np. poezja tyrtejska).

Przypomnijmy przy okazji, że wielki rywal Herberta w walce o poetycki „rząd dusz”, Czesław Miłosz, boryka się z tym samym problemem, czego wyraz stanowi np. wiersz *Zakłęcie*: „Piękny jest ludzki rozum i niezwy-
ciężony [...] On ustanawia w języku powszechne idee / I prowadzi nam
rękę, więc piszemy z wielkiej litery / Prawda i Sprawiedliwość, a z małej

kłamstwo i krzywda. / On ponad to co jest wynosi co być powinno [...] W zarząd oddając nam w s p ó l n e g o s p o d a r s t w o ś w i a t a”¹² (podkreślenia moje, A.v.N.) Trudno sobie wyobrazić, by Herbert nie zgadzał się z takim przesłaniem. Skąd brało się więc oburzenie na Miłosza, któremu jednoznaczny wyraz dał Herbert w wierszu *Chodasiewicz* (gdzie autor *Pana Cogito* najdobitniej sformułował przepaść światopoglądową dzielącą go od starszego kolegi¹³). Otóż *Zakłęcie* sąsiaduje z *Ars Poetica*?, w którym Miłosz zapytuje wprawdzie: „Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów/ które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków”, ale nie udziela na to pytanie odpowiedzi pozwalającej uwolnić człowieka (a zwłaszcza poetę) od jego dwuznacznego statusu rozumnego mieszkańca domu wariatów („A przecie świat jest inny niż nam się wydaje / i my jesteśmy inni niż w naszym bredzeniu [...] Ten pożytek z poezji, że nam przypomina / jak trudno jest pozostać tą samą osobą, / b o d o m n a s z j e s t o t w a r t y, w e d r z w i a c h n i e m a k l u c z a / a n i e w i d z i a l n i g o ś c i e w c h o d z a i w y c h o d z a”¹⁴ – podkreślenia moje A.v.N.). Dla Miłosza rozumna *virtus* nie jest nieomylną instancją stwarzającą wewnętrzną przestrzeń, do której człowiek może się wycofać, kiedy grozi mu utonięcie w nierozumnym żywiole świata wegetatywnego. Odwołanie się do trybunału rozumnej *virtus* nie jest oczywiście łatwe. Wymaga skupienia się intelektu i silnej woli. Ale kiedy te warunki zostały spełnione, człowiek może się – zdaniem Herberta – uchylić od nierozumnej żywiołowości swego wegeta-

¹² Miłosz, dz. cyt., s. 336.

¹³ Bardziej uprzejmie, ale nie bez ironii, charakteryzuje Herbert denerwujące go cechy poetyckiego światopoglądu Miłosza w innym wierszu z *Rovigo* pod nie pozostawiającym żadnych wątpliwości tytułem *Do Czesława Miłosza* (tamże, s. 58): „Aniołowie schodzą z nieba / Alleluja / kiedy stawia / swoje p o c h y ł e / r o z r z e d z o n e w błękitcie / litery” (podkreślenia moje, A.v.N.). Można podejrzewać, że podmiotem tego zdania jest Miłosz jako poeta i człowiek (powiedział przecież sam w *Traktacie moralnym*, że „Zwróciłeś pewnie już uwagę: / Nacisk na sposób życia kładę” (Miłosz, dz. cyt., s. 170). Wymowa podkreślonych przymiotników wydaje się raczej negatywna, kiedy czytamy je w świetle utworu otwierającego *Rovigo*, który poświęcił Herbert swemu duchowemu patronowi, Henrykowi Elzenbergowi. Charakteryzowały go wprawdzie „surowa łagodność” i „delikatna siła” (oksymorony), ale książki, które dzięki temu powstały, są „szczupłe” (tak jak tomiki samego Herberta, a w przeciwieństwie do długich i hermetycznych poematów w rodzaju *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*), „promieniste” i „trwalsze od spiżu”. W niczym nie przypominają one więc kruchych śladów liter na porannym niebie w wierszu o Miłoszu (czy zniknęły one wraz z mgłą?).

¹⁴ Miłosz, dz. cyt., s. 337.

tywnego bytu. Herbertowi się wydaje, że Miłosz nie dopuszcza takiej możliwości: „ale jaka była jego entelechia / odpowiemy był hybrydą w której wszystko się telepie / duch i ciało góra z dołem”¹⁵. Zwróćmy jeszcze uwagę na obecność innych czynników podważających zaufanie do nieomylności rozumu w wierszu *Zakłęcie*. Sam tytuł wydaje się już ironiczny. Wieść o Pięknie i „bardzo młodej Filo-Sofiji” oraz „sprzymierzonej z nią poezji w służbie Dobrego” przynoszą zaś jednorozec i echo, czyli postaci baśniowe. Wiara Miłosza w rozum, „ustanawiający powszechne idee”, wydaje się więc wiarą dosyć rozpaczliwą, w pewnym sensie wbrew lepszej wiedzy (wbrew nihilistycznej wiedzy rozumu krytycznego). Owa lepsza wiedza jest zaś zindywidualizowaną wiedzą o własnych słabościach („Trudno pojąć skąd się bierze ta duma poetów/ jeżeli wstyd im nieraz, że widać ich słabość”¹⁶). Nie ma jednak wątpliwości, że Miłosz kocha szczerze ów słaby i ograniczony rozum. Obosieczna ironia nie godzi w niego, ale unaocznia tylko skomplikowaną naturę człowieka, który jest stworem na pół rozumnym i na pół ofiarą gnostyckiego dajmoniona, mającego niewiele wspólnego z rozumnym dajmonionem Sokratesa. Ów dwuwiersz jest typowym przykładem ironii sytuacyjnej, od której Herbert raczej (ale nie zawsze) stronił. Ironia sytuacyjna (to, co Norwid, ten prekursor poetyckiej wrażliwości cechującej twórczość „ironicznych moralistów” w *Rzeczy o wolności słowa* nazywa „ironią czasów i zdarzeń”¹⁷), jest postrzegana lub

¹⁵ W: *Rovigo*, s. 45.

¹⁶ Tamże, („Ars Poetica?”)

¹⁷ Por. N o r w i d, *Pisma wszystkie* t. III, Warszawa 1971 (oprac. J. W. Gomulicki), s. 598 („Ci błędzą, co mają I r o n i ę / Za zło ludzkiego serca – ta l e w i - c a – m a r z e ń / Niekoniecznie stąd idzie... Jest I r o n i a - z d a r z e ń / I jest I r o n i a - c z a s ó w”). Należy odróżnić ironię Norwidowską od ironii romantycznej w jej Schleglowskim wydaniu. Ta ostatnia jest raczej pewną twórczą dyspozycją poszczególnego podmiotu (poety, artysty), pozwalającą zrywać i łączyć elementy rzeczywistości w „boskiej grze”. W swojej roli manipulatora przeciwieństwami Schleglowski artysta jawi się jako rzecznik, zastępca, narzędzie etc. absolutu, który zgodnie z tendencjami niemieckiego idealizmu ma panteistyczny charakter. „Ironia zdarzeń i czasów” zaś bierze za punkt wyjścia absolutną transcendencję Twórcy i Pana wszechświata i historii, którego drogi pozostają zagadkowe. Wszelkie próby zrozumienia Jego decyzji zakładają nieprzejrzystość, wymiar transcendencji. Można, tak jak Norwid, z a w i e r z y ć Opatrzności, tropiąc (ukryte) ślady i symbole Łaski Bożej w przeszłości i teraźniejszości (ze szczególnym uwzględnieniem sfery życia codziennego, w czym Miłosz, Herbert i Szymborska są jego kontynuatorami), albo z jak najbardziej osobowym (mimo jego absolutnej transcendencji) Bogiem prowadzić dysputę, jak czyni Byron (na odmienną ironii Byrona od ironii romantycznej w wersji braci Schległów wskazuje Włodzimierz Szturc (zob. t e n ż e, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 176). „Ironia zdarzeń i czasów” nie jest więc wyrazem lub

odczuwana dzięki mocy rozumnej *wirtus*, która w zasadzie dostępna jest każdemu człowiekowi. Może ona być wyrazem słabości i skłonności do samookłamywania, ale nigdy nie podważa ideału (i postulatu) autonomii moralnej gatunku ludzkiego.

Otóż Herbert usiłował w *Mademoiselle Corday* napisać odę o rozumnej *wirtus*, przy czym inaczej niż we wspomnianych wierszach Miłosza ironia sytuacyjna powinna uszanować moralną integralność bohaterki. Zamiar ten zawężyła w istotny sposób sferę przeżyć, do której poeta może się odwoływać przy stwarzaniu sytuacji lirycznej. Herbert rezygnuje właściwie z wszelkich prób przedstawienia motywów nakłaniających Pannę Corday do zabójstwa Marata z obawy, by nie padł jakiś cień na ich czystość. Sfera uczuciowa w poezji Herberta była zawsze dość ubogo reprezentowana. Był to na pewno świadomy wybór poety, dyktowany przez jego maksymalistyczny etos. W interesującym nas wierszu doprowadził on tę tendencję jednak do skrajności. Zauważmy jeszcze raz, że pod tym względem *Mademoiselle Corday* stanowi dokładne przeciwieństwo sytuacji w prozie poetyckiej *Achilles. Penthesilea*, w której uczuciowość Achilleasa okazała się jednak nieautentyczna. Mateusz Werner narzekał, że poezja *Rovigo* sprowadza się do „gołego dyskursu”. Rozumiemy teraz lepiej, co mógł mieć na myśli. Herbert złamał wyżej już wspomniany postulat nowoczesnej estetyki, utożsamiający wartość poezji z możliwością przeżywania „sytuacji lirycznej”. Poeta

odbiciem jakiejś najwyższej zasady, leżącej u podstaw bytu. W przeciwieństwie do innej kategorii z *Rzeczy o wolności słowa*, „fałszywego serio”, nie może się „zasklepić” w ogół: „Wszelako – taki ogół, co tak się osklepi, / Nie I r o n i a, nie C y n i z m! wybudują lepiej!... / J e d n a i d r u g i, istną nie będąc przyczyną, / Trwają tyle, ile są społeczności winą, / Lecz któż? nimi cokolwiek zacnego postawi? / Nikt!... choć niemało złego i gorzkiego strawi” (N o r w i d, dz. cyt., s. 600 – podkreślenia moje, A.v.N.). Przykładem negatywnego charakteru zależności od epoki byłaby w wypadku poezji Herberta moralna (moralistyczna?) asceza (to, co Werner nazywał „gołym dyskursem”), rzekomo cechująca poezję *Rovigo*. „Szczeliną” łączącą i jednocześnie oddzielającą (nie ma tutaj gładkiego przejścia) obszar względności i transcendencję żywego Boga jest bowiem „świętość słowa” („Gdzie przeto całe trzeba sklepienie rozpękać, / Gdzie przeto Wolność-słowa musi w PORÓD stękać, / Tam! – to jest, u samego roboty poczęcia – / Pytam się!... który? przymiot swe zachował wzięcia... / Czyli wiedza? czy talent? czy wielka-wymowa? - / Nie! – tam c h a r a k t e r - c z ł e k a, więc znów – ś w i ę t o ś ć s ł o w a!” – tamże). Zwróćmy jeszcze uwagę na szczególne znaczenie, jakie Norwid w kontekście „ironii zdarzeń i czasów” przywiązuje do etycznej kategorii „charakteru-człeka”. Można podejrzewać, że ten fragment *Słowa o wolności słowa* (nie pozbawiony zresztą pewnych niejasności) był ważnym źródłem natchnienia dla poezji Miłosza z okresu *Ocalenia* i *Światła dziennego* (zob. też wyżej przypis 13).

przeciwstawia cnotę Panny Corday obojętności reszty świata w tym „nieodwracalnym dniu”, kiedy „wszystko było normalne. Czytelnik nie tylko nie uczestniczy w życiu psychicznym bohaterki. I uczucia wrogich tłumów są pokazane z zewnątrz. Herbert skupia się na opisie kilku szczegółów, dotyczących np. ubrania Mademoiselle Corday („W sukni sinej jak skała [...] słomkowy kapelusz / dwie wstążki mocno zaciśnięte pod brodą”) i jej postawy („sztywno wyprostowana jechała Panna Corday / odziana – jak sąd nakazał – w suknię ojcobójców”). W podobny sposób traktuje on zachowanie tłumy, który „wyje”, „złorzeczy” i „rzuca w twarz ogryzki”. Otóż zawężenie sytuacji lirycznej (czy jeszcze „lirycznej”) do zewnętrznych akcesoriów likwiduje ironię werbalną, która była jeszcze w tomiku *Pan Cogito* bardzo istotnym elementem Herbertowskiej poezji. Pamiętamy, że punkt dojścia poetyckiego rozwoju Herberta wyraźnie zaniepokoił Mateusza Wernera. Czy słusznie? Przyjrzyjmy się w związku z tym jeszcze raz afiliacjom tego wiersza z innymi utworami poety.

Widzieliśmy, że Panna Corday „jechała sztywno wyprostowana”. Wspomniałem już, że trzeba ten wiersz czytać w kontekście innych utworów o „Księżkach Niezłomnych”, których charakteryzuje „postawa wyprostowana”. Kontekstem, który się w związku z tym natychmiast narzuca, jest wiersz *Pan Cogito o cnotie*. Upersonifikowana cnota („ta płacziwa stara panna”) chodzi „w okropnym kapeluszu Armii Zbawienia”¹⁸. Wokół Panny Corday słychać „turkot miasta Bębny Rewolucji” (jakże złowrogi jest werbel bębnowy w poezji Herberta – Fortynbras chciał, żeby ów werbel towarzyszył pogrzebowi Hamleta; wcześniej już, w *Pieśni o bębnie*, grały one „odświętny marsz żałobny marsz”¹⁹). W *Pan Cogito o cnotie* huczy wokół wyalienowanej bohaterki „wspaniałe życie/ rumiane jak rzeźnia o poranku”. Jedyna różnica między obiema bohaterkami polega na tym, że Panna Corday jest – może wbrew woli, ale na taką trafiła epokę – postacią o posągowych rozmiarach. Wszystko w niej kojarzy się z twardością granitu, pozwalającą zachować moralną samowystarczalność, którą usiłowali osiągnąć adepci filozofii stoickiej. Zupełnie inaczej wygląda sytuacja w *Pan Cogito o cnotie*. Upostaciowana cnota nie tylko nie jest ładna, ale na domiar złego jeszcze „płacziwa”. Na pewno nie należą się jej pomniki lub obeliski. Wręcz przeciwnie, „prawie ją można pochować / w srebrnej szkatułce / niewinnych pamiątek”. Panna Corday wydaje się ponadczasowa

¹⁸ W: *Raport z oblężonego Miasta*, s. 36.

¹⁹ T e n Ź e, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 89.

w swym dumnym osamotnieniu, kiedy „pośród wyjących tłumów rzucanych w twarz ogryzków / jechała na stracenie w duszny dzień przez Paryż / pośród złorzeczeń ale jakby w koronie / na krótko obciętych włosach”. „Płaczliwa stara panna w okropnym kapeluszu Armii Zbawienia” została zepchnięta na margines prawdziwego życia. Nie „wymierza sprawiedliwości” („szybciej niż spadająca gwiazda”), ale tylko napomina, wciąż powtarzając „wielkie – Nie”. Jest postacią anachroniczną. Nie należy jednak do czasów mitycznych, lecz do historii, do tych dziejów, które przeszły bezpowrotnie, do czasu zaprzeszczonego, do dziejów, które zostały opisane w naiwnych, bezkrytycznych żywotach świętych. Panna Corday natomiast „po nocach czytała Plutarcha / książki brano na serio”. Żywoty Plutarcha były w drugiej połowie XVIII wieku wciąż jeszcze aktualnym wątkiem w kulturze śródziemnomorskiej.

Wiadomo oczywiście, że owo przeciwstawienie Panny Corday i upersonifikowanej cnoty z wiersza *Pan Cogito o cnotcie* jest nieporozumieniem. W istocie mamy tutaj do czynienia z jedną bohaterką, która jest pokazywana w różnych perspektywach. W *Mademoiselle Corday* podmiot mówiący pokrywa się z autorem wirtualnym, który wydaje się bardzo podobny do samego Herberta, tego Herberta, którego znamy z wywiadów i innych niepoetyckich wypowiedzi pochodzących z ostatniego dziesięciolecia jego życia. W *Pan Cogito o cnotcie* obraz autora ukrywa się natomiast za kilkoma maskami (sytuacja liryczna w tym wierszu została bardzo wnikliwie przeanalizowana przez Stanisława Barańczaka w artykule pt. *Cnota, nadzieja i ironia*). Ostatecznie okazuje się, że „wiersz, wzięty w całości swych znaczeń, / jest / apologią cnoty”²⁰. Prawidłowa lektura utworu prowadzi do wniosku, że autor afirmuje – wbrew pozorom – prawdę, iż cnota w sensie rozumnej *virtus* stanowi ponadczasową wartość, która w naszej epoce nieufności wprawdzie straciła swą aktualność. Okoliczność ta nie godzi jednak w cnotę. Stanowi ona raczej dowód dekadencji współczesności. Ironia werbalna zaś jest tylko mniej lub bardziej skutecznym środkiem perswazyjnym. Jej rola kończy się w chwili, kiedy odbiorca po rozpoznaniu kolejnych warstw utworu (prymitywny podmiot, którego racje przytacza Pan Cogito, preparując je w taki sposób, że wychodzi na jaw ich niespójność; sam Pan Cogito, który ma wszystkie zalety i wady zachodniego intelektualisty; autor wirtualny) „odbiorca obcuje z najpełniejszym jak dotąd

²⁰ B a r a ń c z a k, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990, s. 84.

‘obrazem autora’, takim, w którym Herbert jawi się nie tylko jako autor swego dzieła, lecz również jako poeta o określonym pozaliterackim zasobie doświadczeń²¹. Ostatecznym gwarantem spójności utworu jest więc znów Herbert jako postać pozaliteracka, historyczna. Ambiwalencje, utrudniające odbiór wiersza *Pan Cogito o nocio*, nie stwarzają postmodernistycznej galerii lustrzanej, pod tym warunkiem, żebyśmy zaakceptowali pogląd, że gospodarzem wiersza nie jest wirtualny autor jako pewna instancja funkcjonalna, ale obraz „rzeczywistego autora”. Przesłanie wiersza nie różni się wtedy istotnie od „gołego dyskursu”, na który składa się utwór o Pannie Corday. Istnieje jednak zawsze ryzyko, że niedostatecznie przygotowany czytelnik myli ironię werbalną z ironią sytuacyjną i traktuje wiersz jako usprawiedliwienie skrajnego indywidualizmu i permissywnizmu typowego dla zachodniego społeczeństwa konsumpcyjnego. Takie wpadki interpretacyjne zdarzały się np. niektórym holenderskim krytykom literackim. Skądinąd wybitny poeta holenderski Bernlef traktuje logikę Pana Cogito jako „piękny wynalazek. Z każdym ‘tak’ sąsiaduje jakieś ‘nie’. Kiedy pojawia się ‘nie’, towarzyszy mu natychmiast jakieś ‘tak’. Piszę (Bernlef włożył na chwilę maskę Pana Cogito – A.v.N.) z plecami zwróconymi do lustra, w którym ‘ja’ i ‘nie’ toczą zażarty bój”²². Bernlef podkreśla tutaj dialektykę

²¹ Tamże.

²² Z. H e r b e r t, *Meneer Cogito Gedichten*, Amsterdam 1990, s. 85. Innym, bardzo drastycznym przykładem takiej wpadki jest krótka uwaga angielskiego poety i krytyka Donalda Daviego o *Trenie Fortynbrasa*, „dedykowanym M.C” (w oryginalne „dedicated ‘for C.M.’” – sic; D. D a v i e, *Slavic Excursions*, Manchester 1990, s. 294 – esej pt. *Ironies out of Poland: Zbigniew Herbert*), wierszu, który zdaniem krytyka przyczynił się istotnie do popularności Herberta w Anglii. Davie uważa, że utwór „dopuszcza interpretację, wprawdzie podporządkowaną innym znaczeniom, że Miłosz jest Hamletem, podczas gdy Herbert jest jego bardzo ograniczonym, ale za to skuteczniejszym następcą Fortynbrasem” (tamże). Trzeba jednak przyznać, że nawet opinia słabo przygotowanego krytyka z zagranicy (Davie nie zna polskiego) może czasem rzucić nowe światło na interpretację Herberta. Davie postuluje, że tomik *Raport z oblężonego Miasta* pokazuje nam „bardzo rzadki widok poety, który w środku swej kariery rozbiera jedną poetycką osobowość i zastępuje ją inną, przewyższającą pierwszą” (tamże, s. 290). Newralgicznym punktem tej przemiany okazuje się funkcja ironii (werbalnej). Wcześniejsza, wyraźnie ironiczna poezja Herberta była – zdaniem Daviego – szczególnie bliska Brytyjczykom (ale nie Amerykanom), ponieważ „postawa ironiczna jest sposobem zachowania swej godności w sytuacji niemocy” (tamże, Davie twierdzi, trochę niefortunnie, że los Polaków po Jałcie i ich podporządkowaniu ZSSR nie różnił się tak bardzo od sytuacji Brytyjczyków przeżywających „po-imperialny zmierzch”). Nie chodzi tutaj zresztą o politykę. Istotne jest coś innego. Ironia werbalna wydaje się Daviemu zbyt łatwym chwytem, stosowanym przez nie tylko politycznie, ale też intelektualnie słabych. W związku z tym uważa on, że „Herbert nie mógłby nigdy być lub

zostać wielkim poetą (*major poet*), gdyby pozostał wyrafinowanym ironistą” (tamże, s. 299). W *Raporcie z oblężonego Miasta* poeta zastąpił, zdaniem Daviego, ironię werbalną ironią sytuacyjną (*Cosmic Irony*). Angielski krytyk nie precyzuje jednak wpływu tej przemiany na status Herbertowskich protagonistów. Zastanówmy się, na czym mogłaby ona polegać? Najbardziej reprezentatywnym utworem późniejszego okresu poetyckiego rozwoju Herberta jest oczywiście wiersz *Raport z oblężonego Miasta*, w którym protagonista nie tylko spełnia „poślednią rolę kronikarza”, ale jest też członkiem zbiorowości, czyli jednym z wielu („Zbyt stary żeby nosić broń i walczyć jak inni”). W zgodzie z „demokratyzującymi” tendencjami charakterystycznymi dla poezji po-modernistycznej cechują go więc właściwości takie, jak „nie-wyjatkowość” i „zwyczajność”, a zarazem uderza w tym utworze pewien zupełnie niewczesny patos. Zwłaszcza tej ostatniej właściwości brakuje w poezji zachodnich kolegów Herberta. Wydaje się ona też sprzeczna z Herbertowską ironią (werbalną), której demaskatorskie właściwości wydobywają zwyczajność protagonistów tej poezji. Sprzeczność nie jest jednak równoznaczna z niespójnością. Otóż świat poetycki Herberta (pod tym względem nie różni się on od innych „ironicznych moralistów”) nie jest samowystarczalną strukturą. Więcej, właśnie obecność rysów i szczelin stanowi o estetycznej wartości jego twórczości. Otóż można wielką popularność poezji Herberta nie tylko w Polsce, ale też na Zachodzie – moim zdaniem – wytłumaczyć tylko w świetle wewnętrznych pęknięć, które się pojawiają przy wszelkich próbach zsumowania jego twórczości (nie oznacza to jednak, że trzeba zaniechać takich prób; ważna jest tylko świadomość, że nie mogą one przynieść ostatecznych wyników; całokształt twórczości pisarza, o ile nie redukujemy jej do materialnej strony tekstów, jest kategorią graniczną, która wciąż nam się wymyka; jego usytuowanie na granicy nieuwarunkowanego nie umniejsza jego realności – jest to realność niespełnionego, nie dającego się spełnić IDEAŁU, która stanowi, podobnie jak Norwidowska Palmyra w *Rzeczy o wolności słowa*, „ruinę” doskonałego pierwowzoru). Postarajmy się w największym skrócie zarysować te pęknięcia w twórczości Herberta, które zachodni czytelnik usiłuje „unieszkodliwić” w całokształcie bardzo różnym od krajowych interpretacji jego poezji. Otóż wcześniejszy Herbert był wyraźnym ironistą, relatywizującym fałszywe wartości. Ten aspekt postawy autorskiej nadaje wiarygodność późniejszej roli Herbertowskich bohaterów (z którymi solidaryzuje się zazwyczaj autor) jako przedstawicieli pewnej zbiorowości (narodu, społeczeństwa). Protagonista *Raportu z oblężonego Miasta* utożsamia się w dużej mierze z jej racjami, ale nie jest bezkrytycznym rzecznikiem swojego „plemienia”. Zagraniczny czytelnik, śledzący poetycki rozwój Herberta (pamiętajmy, że najważniejsze utwory poety zostały przełożone na większość europejskich języków), stara się ustalić ciągłość między obosieczną ironią *Powrotu prokonsula* i *Trenu Fortynbrasa* a nieomal wieszczą tonacją *Raportu z oblężonego Miasta*. Bohater tego ostatniego wiersza jest rzecznikiem swojego narodu. Nie jest wyobcowany jak liczni kontynuatorzy wzorca „poety przeklętego”, ale jest jednym z wielu, który nie wywyższa się nad wspólnotę. Będąc jednak jednym z wielu, nie staje się on poetą „ludowym”, przykrawającym tajemnice poetyckiego rzemiosła do potrzeb i intelektualnych możliwości „masowego” odbiorcy. Wręcz przeciwnie, społeczny lub narodowy wymiar jego poezji stanowi „uwięźnienie” subtelnych ironii charakteryzujących jego wcześniejszą twórczość. Taki poeta-rzecznik-swego-narodu-subtelny-ironista-jeden-z-wielu musiał tyleż wywołać zazdrość swych zachodnich kolegów (poetów konfesyjnych będących spadkobiercami wzorca poety przeklętego (Silvia Plath, John Berryman), ironicznych piewców „codzienności” (Philip Larkin/), ileż budzić zachwyt zachodnich czytelników, odwykłych od poezji, która rozważa doniosłe zagadnienia metafizyczne, afirmuje najwyższe wartości etyczne, a równocześnie nie zdradza Piękna. Nie ulega

afirmacji i negacji, traktując ją jako *continuum* (czyli naśladuje tych myślicieli, których Herbert nazywa w innym wierszu z *Rovigo* „dialektycznymi szalbierzami wyznawcami nicości”), całkowicie zaniedbuje zaś rozstrzygającą dla wymowy poezji Herberta chwilę decyzji, czyli moment odrzucenia fałszywych wartości i wcielenia antycznej trójzasady Piękna, Prawdy i Dobra.

Wydaje się więc, że specyficznie Herbertowskie konteksty, zarówno literackie, należące do dzieła, jak i biograficzne, są dla oceny utworu znacznie ważniejsze niż historyczne wiadomości o Pannie Corday. Otóż wymowa tego wiersza świadczy bardzo wyraźnie o kierunku rozwojowym

oczywiście wątpliwości, że taki wyidealizowany obraz poety niewiele ma wspólnego z wizerunkiem Herberta, który w swej karierze poetyckiej musiał dokonać wielu trudnych wyborów twórczych. Nie jest wykluczone, że poznanie pęknięć w jego twórczości (które odzwierciedlają tendencje dezintegracyjne w naszej zachodniej kulturze) może przedłużyć jego pobyt w literackim czyścicu (podobnie jak w wypadku Eliota). Chciałbym w tym miejscu jeszcze zwrócić uwagę na jeden konkretny przykład pęknięcia w *Raporcie z oblężonego Miasta*. Połączenie wieszczej roli z wzorcem poety jako jednego z wielu może doprowadzić do ostatecznego osamotnienia protagonisty. Możliwość utożsamiania się poety ze społeczeństwem polega bowiem na ich wspólnej odpowiedzialności za Miasto jako Civitas (Dei?), siedzibę wartości. Co stanie się jednak kiedy Miasto padnie (nie brakuje bowiem tchórzów lub zwykłych zdrajców, a alianci są niepewni). Otóż „jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden/ on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania/ on będzie Miasto”. Sytuacja tego wygnańca nie różni się istotnie od losu Panny Corday, kiedy „jechała na stracenie w duszny dzień przez Paryż”. Jest to znów bardzo typowy przykład tego, co w niniejszym artykule nazywam za Norwidem „ironia zdarzeń i czasów” (zob. wyżej przypis 17). Nie zgadzam się więc z opinią Barańczaka, że „w wypadku poezji Herberta mamy do czynienia prawie zawsze z jednym z dwu fundamentalnych sensów tego słowa (ironia): z postawą ‘bycia ironicznym’, a nie ‘z widzeniem rzeczywistości jako ironicznej’, inaczej mówiąc, z tak zwaną Ironią werbalną a nie Ironią Sytuacyjną” (S. B a r a ń c z a k, *Uciekinier z utopii*, Wrocław 1994, s. 156). Autor tej fundamentalnej rozprawy o poezji Herberta wyraźnie nie docenia znaczenia ironii sytuacyjnej dla niej, kiedy ogranicza to zjawisko do pewnego retorycznego chwytu („ostrzeżenie wprost, wypowiedziane własnym głosem autora” – tamże). Osobiście uważam, że ironia sytuacyjna sięga korzeni Herbertowskiego światoodczucia. Zgadzam się natomiast z innym zastrzeżeniem Barańczaka. Konfrontacja, leżąca u podstaw widzenia przez Herberta rzeczywistości jako ironicznej, „jest rezultatem raczej obiektywnie istniejącej sytuacji niż autorskiej kreacji” (tamże). Trzeba by jeszcze dodać, że jako jej pierwowzór jawi się nie ironia romantyczna, usiłująca zasypać przepaść między jednostką a Absolutem przez mniej lub bardziej kapryśne naśladowanie boskiego aktu stwórczego, a właśnie Norwidowska „Ironia Czasów i Zdarzeń”. Moralna autonomia Herbertowskiego autora nie ma kreacyjnego charakteru. Granice czasoprzestrzenne i warunki kulturowe są czymś danym. Autor nie stara się przekraczać ich. Podstawowym problemem Herberta jest pytanie o możliwość zachowania moralnej autonomii przez jednostkę (Norwid powiedziałby „osobę”), która, będąc świadoma swej słabości, akceptuje swą ograniczoność i przemijalność. Stąd jego niechęć wobec wszelkich utopijnych eksperymentów.

poetyckiego moralizmu Herberta. Poeta starał się wypracować sytuacje pozwalające wypowiadać „wielkie słowa” (pamiętajmy, że Norwid napisał wiersz pod tym tytułem), słowa ocalające jednostki i narody (oczywiście nie w sensie uratowania ich fizycznej egzystencji – chodzi o stworzenie kontekstów, w jakich życie człowieka lub los narodu otrzymuje pewne metafizyczne uzasadnienie), słowa wreszcie umożliwiające przekraczanie wąskiego horyzontu ulotnej chwili i dotarcie do sfery ponadczasowych wartości w taki sposób, żeby wartości te zostały wcielone. Krótko mówiąc, Herbert chciał być tradycyjnym poetą w epoce uważającej tradycję nie za źródło natchnienia, lecz traktującej ją w najlepszym wypadku jako twórczą przeszkodę, którą należy przezwyciężyć. Widzieliśmy już, że ironia sytuacyjna w poezji Herberta nie dotyka moralnej integralności jej bohaterów. Aby bronić czystości ich racji, stosuje poeta raczej ironię werbalną, i to nie z upodobania do wieloznaczności jako specyficznie „poetyckiej” wartości, ale ze względów samoobronnych. Jako moralista jest Herbert, czy chce czy nie, poetą publicznym. Żyje jednak w epoce, w której ten gatunek został obłożony *tabu*. Otóż sam fakt, że Herbert musiał w swej apologii Piękna, Prawdy i Dobra sięgnąć do ironii werbalnej, jest już – w świetle światopoglądu poety – przykładem ironii sytuacyjnej. Gdyby wypowiadał te wartości wprost, naraziłby się na śmieszność, co osłabiłoby skuteczność perswazyjną jego poezji (przypomnijmy sobie przy okazji, że według platońskiej i też arystotelesowskiej tradycji filozoficznej „Prawda” nasuwa się nieuprzedzonym umysłom samorzutnie, jakby zniewalając je swą koniecznością – wniosek może być tylko jeden: brakuje w naszej epoce takich nieuprzedzonych umysłów). U podstaw tak chwalonej (też przez Mateusza Wernera) ironii Herbertowskiej leży poczucie osamotnienia i może nawet rozpacz. Ironia ta stanowi tylko pewien zabieg edukacyjny, ustępstwo wobec ludzkiej ułomności, swoistą propedeutykę, która przygotowuje czytelnika do tego, by odbierać pochwałę rozumnej *virtus* bez zapośredniczeń. Nie jest jednak poetyckim ideałem Herberta ani jego ostatnim słowem w sprawie moralnego zadania poezji.

Otóż już w *Raporcie z oblężonego Miasta* Herbert uznał, że bardziej wnikliwi czytelnicy dojrzewali do takiej świadomości, by mogli zrozumieć sens poezji łączącej piękno z dydaktyką, poezji zrywającej z symbolistycznym i postmodernistycznym przesądem, iż naczelną poetycką wartością jest wieloznaczność. Nie chodzi oczywiście o wieloznaczność jako środek retoryczny, ale o jej domniemany status jako metafizyczną zasadę (anty-zasadę) bytu. Ontologia Herberta opiera się bowiem na tautologiach

(*idem per idem*), a nie na współodczuwaniach („sympatiach”) symbolizmu ani na heglowskim ruchu myśli. Poeta zdaje sobie jednak doskonale sprawę z tego, że koncepcja poezji jako pochwały rozumnej *virtus* nie może obecnie liczyć na powszechną akceptację. Właśnie ona stanowi w naszej epoce największą prowokację. Wydaje się bowiem, że tradycyjna koncepcja literatury, zakładająca ciągłość, i awangarda zmieniły miejsca. Nie chodzi mi tutaj o podawanie w wątpliwość bezspornych osiągnięć artystycznych polskiej i europejskiej awangardy, ale o paradoksalną okoliczność, że awangardowy postulat sprowadzający rozwój literatury do czystego ruchu, do *révolution permanente*, do przekraczania wszystkich granic i łamania wszystkich reguł, po stworzeniu własnej tradycji (unikając zresztą tego słowa) uległ inercji. Problem został już wcześniej sformułowany (w tomie *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*) przez Czesława Miłosza. „Najwyższym protestem było zachowanie miary” (*Ryba*)²³. „Czyste i dostojne słowa były zakazane / Pod tak surową karą, że kto jedno z nich śmiał wymówić / Już sam uważał się za zgubionego” (*Zadanie*)²⁴. Nie wolno w „publicznej spowiedzi” wyjawiać „oszustw, własnych i mojej epoki”²⁵. Wymagałoby to bowiem jako dopełnienia ponadindywidualnej etyki wskrzeszenia jednoznacznego języka poetyckiego i przywrócenia poetyki „normatywnej” w tradycyjnym (chciałoby się powiedzieć „klasycystycznym”) znaczeniu tego terminu. Skąd jednak zaczerpnąć materiał do stworzenia takiego języka? Miłosz starał się rozwiązać to „zadanie” w typowo modernistycznym (może wbrew intencjom autora) poemacie *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* (zasady konstrukcyjne tego utworu stanowią hybrydę *Ziemi jałowej* i *Czterech kwartetów*, łączą awangardową fragmentaryczność z tradycyjną metafizyką obecności). Hybrydyczna poetyka tego poematu, mającego charakter „dzieła w toku” (inne możliwe określenie gatunkowe, „sylwa współczesna” zaproponował swego czasu Ryszard Nycz) nie zadowoliłaby Herberta. Pamiętamy, że zarzucił Miłoszowi w *Chodasiewiczu* skłonność do intelektualnej niechlujności. Oskarżenie to godzi do pewnego stopnia też w poetycką formę, jaką Miłosz nadawał swemu światu-odczuciu („Pisał wiersze Chodasiewicz raz przepiękne a raz złe / te ostatnie także mogą się podobać / jest w nich wszystko co być musi – melancholia / patos liryzm doświadczenie groza / czasem wielki płomień z niego bucha

²³ Miłosz, dz. cyt., s. 347.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

/ nad wieloma jednak ciąży duch sztambucha”²⁶. Forma ta, poszukująca pełni, w niczym nie przypomina niemal ascetycznej powściągliwości wypowiedzi Pana Cogito. Nie jest ona jednak bynajmniej anachroniczna. Wywodzi się bowiem z dwóch spośród trzech głównych linii europejskiego modernizmu, łącząc ich zalety. Pierwszą z tych linii jest nurt, któremu patronują Whitman i Rimbaud. Reprezentantami drugiej zaś linii byli Laforgue i T. S. Eliot (trzecia linia „poezji czystej” powoływała się na Mallarmégo i Valéry’ego). Wspólną cechą tych dwóch nurtów stanowi odrzucenie wszystkich tendencji neoklasycystycznych, traktujących dyskurs poetycki jako rzemiosło, czyli sztuki retoryki „stosowanej”. Poezja Miłosza nigdy nie spada do „gołego dyskursu”, gdyż jej poetyckość nie jest czymś naddanym. Owa poetyckość w sensie dyskursu nie kłóci się z metafizycznym fundamentem Miłoszowskiej poezji. Poezja to właśnie mówienie o podstawach bycia. Roi się w tych wierszach od napięć i wieloznaczności (ironia, melancholia, patos, liryzm, doświadczenie, groza), które w ostatecznym rachunku odzwierciedlają egzystencjalne rozdarcie autora. Miłosz jest ostatnim wielkim modernistą i właśnie modernizm wciąż kształtuje oczekiwania czytelników co do (wieloznacznej, ironicznej) natury poezji.

Zwróciłem już uwagę, że ironiczny charakter wielu utworów Herberta nie jest celem samym w sobie. Nie stanowi naturalnego wyrazu jego światoodczucia, ale spełnia rolę propedeutyki przygotowującej odbiorcę do bezpośredniej (niemal „odruchowej”, opiera się ona bowiem na „potędze smaku”) akceptacji tradycyjnych wartości. Byłoby przesadą zawężać rolę Herbertowskiej poezji do moralistyki, ale nie ulega wątpliwości, że poeta chętnie – i jakby przekornie, właśnie na znak protestu – występował w roli moralisty-mentora. „Czyste i dostojne słowa” wypowiedziane przez Herberta mają zazwyczaj wymowę etyczną. Otóż Miłosz sformułował zadanie, przed którym stoi współczesny poeta-wyznawca tradycyjnych wartości i tradycyjnego ładu, w kilku krótkich wierszach (*Ryba, Zadanie*), które sprowadzają się w istocie (podobnie jak niektóre późne utwory Herberta) do „gołego dyskursu”. Te wiersze sąsiadują jednak z poematem brzemienym modernistyczną wieloznacznością (opozycja między „gołym dyskursem” a wieloznacznością powtarza się w obrębie samego poematu „Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada”). Atrakcyjność artystyczna poezji Miłosza zasadza się właśnie na zderzeniu tych wykluczających się pierwiastków. Wynikające

²⁶ Rovigo, s. 45-46.

z tego konfliktu napięcie odzwierciedla rozterki metafizyczne poety. Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja w późniejszej poezji Herberta. *Goły dyskurs* jest świadomym punktem dojścia. Trzeba ją traktować jako wyzwanie rzucone w twarz nowoczesności (której radykalizację stanowi postmodernizm). Wywalczenie prawa do mówienia „gołym dyskursem” udowadnia, że artystyczna i etyczna anachroniczność poezji o „publicznych” wartościach, obowiązujących nas wszystkich, nie przesądza jej przyszłej aktualności. Właśnie taka poezja jest naprawdę awangardowa. Ona będzie (albo raczej „powinna być”) poezją Jutra.

Nie przesłania to jednak faktu, że wiersze w rodzaju *Mademoiselle Corday* nie mogą zachwycać współczesnego czytelnika jako propozycja artystyczna. Fakt ten trzeba jednak z całą pokorą przyjąć. Stanowi on wyraz ironii sytuacyjnej (czyli norwidowskiej „ironii czasów i zdarzeń”), która jest nieodstępną towarzyszką naszego historycznie uwarunkowanego życia. W epoce nieufności poezja stała się po prostu anachroniczna. Taki los przypadł jej w udziale. Nie powinna ona – zdaniem Herberta – zdradzić własnej (ponadczasowej) istoty i dać się porwać biegowi czasu. Jakże może być „zadanie” (tak brzmi tytuł przed chwilą wspomnianego wiersza Miłosza) poezji, która stroni od ironii werbalnej z obawy, byśmy nie pomylili jej z ironią sytuacyjną naruszającą integralność autora jako moralnie odpowiedzialnego podmiotu (tak dzieje się w *Ars poetica*)? Czy można w ogóle bez ironii mówić o tym, że poezja ma jakieś zadanie. Widzieliśmy przecież, że Miłosz tego nie potrafił. Rzeczywiście, nie ma w tej chwili ochrony przed „ironią czasów i zdarzeń”, podważającą zaufanie do wszelkiej poezji. Odpowiedź na to pytanie jest jednak prostsza, niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Można bowiem z r e k o n s t r u o w a ć p r z e s z ł e s y t u a c j e, w których poezja (albo szerzej literatura – „książki brano na serio”) wykonała najwyższe zadanie wcielenia Piękna, Prawdy i Dobra, a przeciwstawiać owe sytuacje obecnemu losowi poezji. Tak właśnie się dzieje w *Mademoiselle Corday*. Pamięć minionej świetności tradycji poezji publicznej spełnia przy tym nie tylko rolę konsolacyjną. Zachęca poetę i czytelnika do tego, by na miarę sił przyczyniać się do wcielenia Piękna, Prawdy i Dobra *hic et nunc*. Zarówno autor, jak i odbiorca mają jednak pełną świadomość, że obecnie taka poezja nie może stwarzać arcydzieł porównywalnych z dziełami Rilkego, Eliota i „kilku innych dostojnych szamanów, którzy znali sekret / zaklęcia słów formy odpornej na działanie czasu bez czego / nie ma frazy godnej pamiętania”. Biorąc „na chude barki

[...] sprawy publiczne”²⁷, chcąc podkreślić swe przywiązanie do najważniejszych wartości, Herbert pogodził się w wielu utworach *Rovigo* z tym, że jego słowa poświadczają zależność poezji publicznej od epoki, w jakiej powstawała. Kontrast zaś między ułomnością słów świadczących obecnie o Prawdzie i Dobru (w przeciwieństwie do pięknych frazesów? magicznych zaklęć? dostojnych słów?, którymi modernistyczni szamani opiewali Piękno – Piękno to było jednak często okrutne, obojętne i oderwane od Prawdy i Dobra) wywyższa owe wartości jeszcze bardziej. Na nieufność zasługuje tylko język. „Goły dyskurs” zaś, „mowa jako piasek”²⁸, nie omami nikogo. Nie jest to jednak ostatnie słowo. Kiedyś, przed kryzysem słowa, przypadającym na okres symbolizmu, poezja była zarówno dostojna, jak i prawdziwa. Czy ulega Herbert tutaj pokusom utopii regresyjnej? „ja tego nie wiem – mój Drogi – dlatego/ przesyłam tobie nocą te sowie zagadki/ uścisk serdeczny/ ukłon mego cienia”²⁹.

MADEMOISELLE CORDAY

THE VICISSITUDES OF PUBLIC POETRY IN THE EPOCH OF DISTRUST

S u m m a r y

Starting with defining the place of *Panna Corday* in Herbert's work the article is first of all a consideration of the situation of poetry treating of moral values and wanting to be recognised as „public” in the era of relativism. Such poetry, representing the authority of „bare discourse”, in the face of the growing cultural „verbalism” resorts to „irony”. The author stresses the educational sense of Herbert's irony preparing the reader for accepting „the appraisal of the rational virtue”, which attitude – in the author's opinion – is the „greatest provocation”. Relating Herbert's work to the current of Polish moralistic poetry from Norwid to Miłosz, he draws the reader's attention to the paradoxical fact that its seemingly outdated status in the epoch of changing literary fashions has a chance to become an avant-garde one.

Translated by Tadeusz Karłowicz

²⁷ *Do Ryszarda Krynickiego* – list, w: *Raport z oblężonego Miasta*, s. 31.

²⁸ Narzekając na „goły, dosłowny dyskurs”, powtórzył Mateusz Werner w gruncie rzeczy (autoironiczną) diagnozę, którą Herbert (jak najbardziej „osobisty” autor listu do Krynickiego) poezji swego pokolenia postawił jeszcze w *Raporcie z oblężonego Miasta*.

²⁹ *Raport z oblężonego Miasta*, s. 31.