

Teksty Drugie 2000, 3, s. 148-156



# Ukryty dialog

Aleksander Fiut

# Aleksander FIUT

## Ukryty dialog

W swoich utworach Zbigniew Herbert nader rzadko zwraca się bezpośrednio do konkretnej osoby. A jeśli się już na to decyduje, to wybiera – obok postaci mitologicznych – jedynie bliskich mu zmarłych. Od tej reguły istnieje tylko kilka znamiennych wyjątków. Należą do nich wiersze: *Do Ryszarda Krynickiego – list*, *Widokówka od Adama Zagajewskiego*, *Do Yechudy Amichaja* i *Do Czesława Miłosza*. Dwa pierwsze utwory adresowane zostały i do uczniów w poetyckim rzemiośle, i do sojuszników w tej samej sprawie. *List* jest zwrócony do kogoś, kto walczy z Potworem Pana Cogito, przeciwstawiając „świętą mowę” „czarnej pianie gazet” (P, s. 458)<sup>1</sup>, czyli szlachetną dostojność i etyczny walor poezji miałkiemu kłamstwu komunistycznej propagandy. *Widokówka* staje się pretekstem do medytacji nad losem poety, który staje w obronie ideału piękna przeciwko nacierającym zewsząd brzydocie i zagrożeniom współczesnej cywilizacji, ucieleśnionym w „ohydnych blokach mieszkalnych z Czernobyli Nowej Huty Düsseldorfu” (P, s. 592). Trochę podobnie prośba o zrozumienie, zwrócona do rówieśnika, wybitnego izraelskiego poety i bojownika, staje się wyrazem swego rodzaju sojuszu duchowych przywódców narodowych, walczących o godność ludzką i wolność.

Tymczasem wiersz *Do Czesława Miłosza* wcale tak łatwo nie poddaje się interpretacji. Ponieważ tekst jest krótki, pozwolę sobie go w całości zacytować:

### 1

Nad Zatoką San Francisco – światła gwiazd  
Rankiem mgła która dzieli świat na dwie części  
I nie wiadomo która ważniejsza a która jest gorsza  
Nawet szeptem pomyśleć nie wolno że obie są jednakowe

---

<sup>1/</sup> Wiersze Z. Herberta, tutaj cytowane, pochodzą ze zbioru: *Poezje*, wydanie drugie poszerzone, Warszawa 1998 (cyfra oznacza stronicę).

## Fiut Ukryty dialog

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

Utwór robi wrażenie rzuconej na papier w pośpiechu poetyckiej notatki. Choć, równie dobrze, efekt brulionowości, niedopracowania może być zamierzony i ma na celu wzmocnienie dwuznaczności wypowiedzi. Co pozostawałoby zresztą w zgodzie z próbami wprowadzenia nowej poetyckiej dykcji w dwu ostatnich tomach Herberta<sup>2</sup>. Czymże zatem jest ten wiersz? Hołdem złożonym mistrzowi w poetyckim rzemiośle, „laudacją”, jak twierdzi Łukasiewicz<sup>3</sup>, czy raczej, według słów Janiny Abramowskiej, „sarkastyczną kpinią z gnostycznych fascynacji autora *Hymnu o perle*<sup>4</sup>. Postawione pytania są tym bardziej zasadne, że *Do Czesława Miłosza* sąsiaduje w tomie *Rovigo z Chodasiewiczem*, utworem, którego zjadliwa nastawczość nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Aby te niejasności choć minimalnie rozproszyć, wypada w tym miejscu przypomnieć, że toczony w wierszach dialog obydwu poetów ma długą historię. Tajemnicą pozostaje, jaką lekcję wyniósł Herbert z lektury *Ocalenia*. Niektóre przynajmniej echa tej lektury dają się wyśledzić w jego wczesnej twórczości, ale dopiero niedawno opublikowana korespondencja pozwala lepiej wnikać w owe zależności. W liście napisanym w Wiedniu 17 II 1966 Herbert wyznaje:

Z całej poezji ostatnich dziesiątków lat tylko trzech poeci mają szansę przetrwania: Ty, Leśmian i Czechowicz. Twoją epokową zasługą było to, że pokazałeś, jak można być poetą, skończywszy 25 lat bez rumieńców z okresu pokwitania.

Dodaje, że wiersze Miłosza „łapczywie czyta”, a wśród nich wyróżnia jako najbardziej ulubione: „kilka wierszy z *Trzech zim*, *Świat*, *Głosy biednych ludzi*, *Pieśń o [!] Adrianie Zielińskim*, *Traktat moralny*”. Otwarcie przyznając, że mniej mu się podobają wiersze z tomu *Światło dzienne*, czyni ważną uwagę: „(sam jestem świadom, do czego prowadzi publicystyka), ale te Twoje szarpania stanowią o tym, że będziesz żywy”...<sup>5</sup>. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera *Tren Fortynbrasa*, skrycie poświęcony Miłoszewi (przypomnę, że dla wprowadzenia cenzury w błąd autor odwrócił w dedykacji kolejność inicjałów imienia i nazwiska). W liście z 18

---

2/ Zob. M. Werner „*Rovigo*”: portret na pożegnanie, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.

3/ J. Łukasiewicz *Ostatnie książki Herberta*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 88.

4/ J. Abramowska *Wiersze z aniołami*, tamże, s. 174-175.

5/ Cyt. za: W. Karpiński *Głosy z Beinecke*, „*Zeszyty Literackie*” 1999 nr 66, s. 28.

## Interpretacje

VII 1958 roku Herbert pisał: „Proszę przyjąć *Tren Fortynbrasa* na własność, to znaczy ofiarowuję Panu nie tylko ten rękopis, ale także ś w i ę t ą c h w i l ę p o c z ę c i a”<sup>6</sup>. *Tren* należy do najwszechstronniej zinterpretowanych utworów Herberta, doczekał się wielu, nieraz wybitnych, komentarzy. A przecież badaczom umknęła jedna z najważniejszych międzytekstowych zależności: zasugerowana nie tylko przez dedykację, ale wprost wskazana przez bezpośrednie nawiązanie. Zwrócona do Hamleta tyrada Fortynbrasa:

Wybrałeś część łatwiejszą efektowny sztych  
Lecz czymże jest śmierć bohatera wobec wiecznego czuwania  
Z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle  
Z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

– jest echem fragmentu *Pieśni obywatela* (W I, s. 185-186) Miłosza<sup>7</sup>:

Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnym krześle, z przyciśniętymi oczami,  
Wzdycham i myślę o gwiazdzistym niebie,  
O nieeuklidesowej przestrzeni, o pączkującej amebie,  
O wysokich kopcach termitów

– fragmentu, którego szczególną ważność potwierdza jego powtórzenie w formie zmodyfikowanej w zakończeniu wiersza:

[...]  
Kto sprawił, że mi odebrano  
Młodość i wiek dojrzały, że mi zaprawiono  
Moje najlepsze lata przerażeniem? Któż  
Ach któż jest winien, kto winien, o Boże?

I myśleć mogę tylko o gwiazdzistym niebie,  
O wysokich kopcach termitów.

*Pieśń obywatela* to głos jednego z „biednych ludzi”, dla których wojna jest nade wszystko brutalnym wtajemniczeniem: w identyczność, opartych na przemocy, praw historii i praw przyrody. W powszechność bólu, który na równi przenika świat natury, jak ludzkie dzieje. W nietrwałość ludzkiej potęg i władzy, urządzeń społecznych i hierarchii, pojedynczego życia i losów zbiorowości. Wreszcie: w dominację ślepego instynktu samozachowawczego nad systemem wartości oraz regułami współżycia, obowiązującymi w warunkach normalnych (bohater „han-

---

<sup>6/</sup> Tamże, s. 27.

<sup>7/</sup> Wiersze C. Miłosza, tutaj cytowane, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ze zbioru: *Wiersze*, t. 1-3, Kraków 1993 (tom oznaczono cyfrą rzymską, cyfrą arabską – stronice).

## Fiut Ukryty dialog

dluje wódka i złotem” „Pod marmurowym szczątkiem roztrzaskanych bram”). Z tej perspektywy nieosiągalny wydaje się moment epifanii, sięgania „w serce metalu, w ducha ziemi i ognia, i wody”, odsłonięcie metafizycznego porządku bytu. Ale też abstrakcyjnie wygląda projekt sztuki wyniosłe wyniesionej, na wzór dzieła Goethego, ponad Heraklitejską rzeką „zmiennych światła i nietrwałych cieni”.

U Herberta punkt dojścia rozumowania Miłoszowskiego „obywatela” wydaje się punktem wyjścia refleksji i postawy władcy, który umie sprawnie posługiwać się socjotechniką (wojskowy pogrzeb Hamleta stanowi demonstrację siły i pośrednią zapowiedź czy groźbę terroru), ale też jest pragmatystą, którego czeka „projekt kanalizacji/ dekret w sprawie prostytutek i żebraków” i który pragnie ulepszyć system więzień. Ten dekret ma na celu oczyścić społeczeństwo ze „zbędnych elementów”. W wierszu Miłosza rozpaczliwa wiedza rodzi w bohaterze chęć oderwania się od okrutnej rzeczywistości, zamknięcia oczu i zagłębienia w pustkę wyznaczoną przez czystą abstrakcję (skąd „nieeuklidesowa przestrzeń”) oraz obojętne plenie się przyrody w jej najbardziej elementarnych formach (skąd „kopce termitów” oraz „pączkująca ameba”). Wyniosły dystans zamienia transcendencję w Kantowskie „gwiazdźiste niebo”, pozbawione wszak odniesienia w jednostkowym prawie moralnym, co staje się świadectwem klęski, gorzkim przywilejem i wyrazem duchowym arystokratyzmu przegranego i świadomego swej przegranej. Tymczasem przestrzeń w wierszu Herberta jest nade wszystko przestrzenią społeczną. Mrowisko staje się zatem pogardliwym synonimem ludzkiej społeczności, pracowitej może, dobrze zorganizowanej, ale pozbawionej wyższej świadomości oraz szacunku dla indywidualium. Wysokie krzesło i „zimne jabłko” to oznaki nie tylko umieszczenia na szczycie hierarchii oraz dumnego odosobnienia, ale też – pośredni wyraz degradacji tronu, kiedyś symbolu boskiego pochodzenia władzy królewskiej. Toteż spoglądanie w tarczę zegara wyraża świadomość nieuchronności przemijania oraz kruchości wszelkich przywilejów.

Powstaje zasadnicze pytanie: na ile autorzy identyfikują się z kreowanymi postaciami? U Miłosza sygnałem przynajmniej częściowego utożsamienia są tyleż wyrażone w wierszu przeświadczenia, które stanowią fundament jego światopoglądu, znajdując wyraz w całej jego twórczości, co aluzyjne wskazanie na artystycznym czy wręcz poetyckie powołanie bohatera. *Pieśń obywatela* jest zarówno fragmentem polifonii *Głosów biednych ludzi*, jak też swego rodzaju przeglądem zasadniczych tematów Miłoszowskiej poezji. Dokonywanym w przebraniu rachunkiem sumienia. A jak jest w przypadku Herberta?

*Tren* wywoływał rozmaite komentarze. Jedni, do nich należał Błoński, twierdzili, że jest to „komedia złej wiary”. Wprawdzie Fortynbras, zdaniem uczonego, „wierzy własnym słowom”, ale równocześnie zdradzają go „cyniczna pogarda [...] i bezsilny gniew na trupa, gniew, który na próżno usiłuje ukryć. Żadne interpretacje nie przesłonią w Fortynbrasie zwykłego świntucha, którym zresztą wcale nie był u Szekspira”...<sup>8/</sup> Inni, jak Sławiński, byli zdania, że autor polemizuje z drama-

<sup>8/</sup> J. Błoński *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: *Poznanwanie Herberta*, s. 71-72.

## Interpretacje

tem Szekspira oraz zajmuje jednakowy dystans wobec obydwu wykreowanych punktów widzenia. „Nie opowiada się on za żadną z tych postaw; interesuje go właśnie ich niewspółmierność i nieprzewidywalna obcość. Spoza konfrontacji Fortynbrasa z Hamletem przezierna uniwersalna sytuacja współzawodnictwa dwóch nieprzenikliwych nawzajem dziedzin-doświadczeń”: uwikłanego w wewnętrzne sprzeczności, choć „tęskniącego za ładem moralnym” intelektualisty oraz „człowieka władzy [...] nie biorącego w rachubę moralnego aspektu działania, ujmującego swoje powinności w kategoriach skutecznej techniki rządzenia, przeciwstawiającego moralistycznym złudzeniom – siłę, dyscyplinę i przymus”<sup>9</sup>.

Trudno nie zauważyć, że, przy wszystkich różnicach, „obywatela” i sięgającego po tron księcia upodabnia cynizm zrodzony albo z rozpacz, albo z pogardy. Jest on nade wszystko rezultatem wyabsolutyzowania własnej świadomości, poza którą brak jakiegokolwiek wyższego od niej autorytetu czy metafizycznej sankcji. Znamienne, że „obywatela” zwrot do Boga ma charakter czysto retoryczny. Ale równocześnie – obydwaj bohaterowie swoją świadomość właśnie uznają za swego rodzaju moralne alibi. Słowem, popełniają grzech pychy. Czerpią dwuznaczną satysfakcję z przeraźliwej wiedzy o przygodności ludzkiego istnienia, która wynosi ich ponad „kopce termitów” i ludzkie „mrowisko”. Ale też za ten przywilej płacą monetą samotności. Rozpaczliwej samotności „obywatela” odpowiada wyniosła samotność władcy – czy „zimne”, czy „wysokie” „krzesło” jest miejscem równie nieprzyjawnym. Jednego i drugiego bohatera charakteryzuje nieczułość na cierpienie innych, pogarda dla pojedynczego człowieka, uzurpacja wyjątkowości. Jak gdyby obywatel przedzierzgnął się w tyrana, mając jeszcze nad tym drugim tę przewagę, że doznał bliskości drugiej strony bytu.

Charakterystyczne, że obydwaj autorzy nie udzielają moralnej aprobaty swoim postaciom, ale czynią to poza tekstem utworu. Innymi słowy, przeciwwagę cynizmu wykreowanych bohaterów stanowi solidarność z cierpiącymi i współzucie dla poniżonych – są one jednakże tylko milcząco założone, oczekiwane u czytelnika. Przy czym Miłosz, jak się rzekło, do pewnego przynajmniej stopnia, identyfikuje się z „obywatelem”, na własnym przykładzie dokonując bezlitosnej analizy degradacji człowieczeństwa, deprawacji społecznej oraz desakralizacji wyobraźni, jakie przyniosło wojna i systemy totalitarne. Fortynbras natomiast zdaje się wyrażać postawę całkowicie obcą Herbertowi. Poeta przypomina już raczej Hamleta: bezkompromisowym idealizmem, wiarą w „kryształowe pojęcia” oraz niezmienną ludzką naturę, gotowością złożenia ofiary ze swojego życia za prawdę. Co jednak począć z rysem komicznym tego „rycerza w miękkich pantoflach”? Jego nieumiejętnością życia? Wyborem łatwiejszej, bo przynoszącej spokój i późniejszą sławę, śmierci bohaterskiej – od „wiecznego czuwania”? Czy w tych opiniach wyraża się wyłącznie zawiść Fortynbrasa?

Mówiąc inaczej: co naprawdę oznaczała w latach sześćdziesiątych polemika Herberta z Miłoszem? Czy to, że dylematy moralne wywołane wojną były mimo

---

<sup>9/</sup> J. Sławiński *Tren Fortynbrasa*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 375.

## Fiut Ukryty dialog

wszystko niedosiężnym luksusem, skoro rządzi Polską godni następcy Fortynbrasa? Bo przecie i dla nich obrzydzenie okazywane ludzkiej mierzwie, traktowanie jednostki przedmiotowo, a państwa jak więzienia, stanowi pochodną totalitarnych marzeń o ustroju charakteryzującym się idealną – rasową bądź klasową – czystością. A jeśli tak, to czy w postaci Fortynbrasa nie zawiera się ostrzeżenie? Ze postawa podobna do jego postawy usprawiedliwia *implicite* przemoc oraz uczy egoizmu, zaś wyniosły dystans może być jedynie kłamliwym przebraniem pogardy dla gorszych czy inaczej myślących? A może było to przeciwstawienie postawie wyłączenia, odosobnienia, postulatu etycznej odpowiedzialności? Jeszcze jedna okazja do podkreślenia przez autora *Trenu*, że przy całej świadomości pewnego komizmu, „nieżyciowości” własnej postawy moralnej, będzie jej do końca bronił, wierząc, że ona w przyszłości odniesie zwycięstwo?

Jakkolwiek by było, *Pieśń obywatela* stała się dla Herberta wzorem i modelem takiego użycia cudzego głosu, przeciwstawnego światopoglądu, odmiennej od własnej wrażliwości – by nic nie tracąc ze swej autonomii – pozostały częścią wewnętrznego teatru autora. Patrząc bowiem z obecnej perspektywy, wolno przyjąć, że zarówno Fortynbras, jak Hamlet (taki przynajmniej, jakim go Fortynbras portretuje), to dwie strony osobowości poety, dwie przeciwstawne i równoważne zarazem sfery jego doświadczeń: idealizm zderzony z codziennym, może etycznie naganym, ale przecież życiowo nieuniknionym pragmatyzmem; marzycielstwo spotykające trzeźwy rozsądek; mentalność żołnierza ustępująca mentalności cywila. Trudno też nie zauważyć, że Hamleta, pomimo zasadniczych różnic, upodabnia do Fortynbrasa wyniesienie ponad tłum biernych zjadaczy chleba: W istocie taka sama okazuje się samotność i pycha poprawiaczy świata, co samotność i pycha artysty.

Ponowne poetyckie starcie Miłosza z Herbertem nastąpiło w poemacie *Gucio zaczarowany* (1965). W jego piątej części (W II, s. 137) znajduje się następujący fragment, opisujący postawę pewnego malarza, z którą autor bez wątpienia się utożsamia:

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.

Kiedy słyszał jak mówią: „Tylko przedmiot którego nie ma  
Jest doskonały i czysty”, rumienił się i odwracał głowę.

W przytoczonym cytacie pojawia się czytelne odwołanie do poematu Herberta pt. *Studium przedmiotu*, wydanego w 1961 r. Dokładne przedstawienie meritum sporu przekracza ramy tej wypowiedzi. Ograniczę się zatem do stwierdzenia, że u Herberta przedmiot jest pojmowany, po pierwsze, jak twór umysłu, po wtóre, stanowi miejsce puste znaczeniowo – swego rodzaju ramę, w którą zostają dopiero wpisane rozmaite jego sensory: filozoficzne, estetyczne *etc.* U Miłosza istnienie przedmiotu poza podmiotem potwierdza świadectwo pięciu zmysłów. Jest on ponadto znakiem, w którym poprzez formę kulturową prześwituje treść metafizyczna. Herbert nie powtórzyłby za Miłoszem: „Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz

## Interpretacje

warzywa z położoną w poprzek rudowłosą laską poru” (*Na trąbach i na cytrze*, W II, s. 183). W jego wierszach pojawiają się, owszem, konkretne rośliny, przedmioty użytkowe i dzieła sztuki, ale zamiarem poety nie jest przedstawienie ich jednostkowości i niepowtarzalności. Nie są one także widzialnymi symbolami metafizycznego porządku bytu. Stanowią natomiast miejsce krystalizacji znakotwórczej energii kultury. Niby ciemne lustra, same nieprzeniknione, odbijają ludzkie wady i śmieszności.

Jeśli spojrzeć na szkicowany tutaj w wielkim skrócie dialog obydwu poetów z perspektywy późnej twórczości Herberta, cała jego dotychczasowa poezja wydać się może gromadzeniem argumentów przed decydującym starciem. Bo już nie tyle zbuntowany uczeń zdecydował się przypuścić atak na kiedyś szanowanego i uwielbianego mistrza, ile poeta, który uwolnił się od kłopotliwej zależności, postanowił stanąć w szranki z innym poetą na równych prawach. Zmierzyć się z nim na jego własnym terenie. Jak Słowacki, który postanowił dowieść, że napisanie *Pana Tadeusza* nie wymaga aż tak wielkiego kunsztu. Tym można tłumaczyć wręcz natrętne przywoływanie i reinterpretowanie przez Herberta rozmaitych Miłoszowskich obrazów, wątków czy konkretnych utworów. Na przykład *Pica, pica L.* Jest swego rodzaju repliką *Sroczości*, wiersz *W mieście* wprost nawiązuje do *W mojej ojczyźnie*, cykl „lwowski” to odpowiedź na cykl *Litwa po pięćdziesięciu dwu latach*.

Czym na tym tle jest *Chodasiewicz*? Do pamfletu zbliża go złośliwa intencja, jaka przyświeca zamysłowi skreślenia portretu. Do paszkwilu – wycelowanie negatywnych ocen w konkretną osobę. Zatem paszkwil przebrany za pamflet? Nie do końca, skoro portretowany jest i nie jest tą samą osobą, albo też jest kimś, kto posiada rysy zarówno rosyjskiego poety z przelomu wieku, jak Czesława Miłosza. Bardzo swoiste i, co tu rzec, artystycznie oryginalne wykorzystanie chwytu liryki maski. Tego chwytu, którym Miłosz posługuje się często i z upodobaniem, oraz którego znaczenia i semantycznej nośności Herbert przede wszystkim od niego się nauczył. Wybór formy wypowiedzi nie jest zatem przypadkowy. Nie tylko wzmacnia siłę argumentów, ale też stanowi pośrednio manifestację rewolty czy nawet zdrady: oto uczeń zwraca broń swego mistrza przeciwko niemu.

Skłania to do zadania pytania, kim jest ten ktoś, kto ową maskę przywdział. Można by oczywiście odpowiedzieć najprościej: jedną z autokreacji Zbigniewa Herberta. Cała trudność jednak w tym, że owe autokreacje są w wierszach autora *Pana Cogito* – jak to pokazał przykład *Trenu Fortynbrasa* – chwytne, a nieraz wewnętrznie sprzeczne. Jednolitość nadają im jedynie te wypowiedzi, które formułują etyczny kodeks poety. Tych wszakże jest, jak wiadomo, niewiele. Jaki zatem zespół przekonań daje się pośrednio zrekonstruować na podstawie *Chodasiewicza*? Pod adresem Miłosza pojawiają się w tym wierszu zarzuty: nierównego poziomu artystycznego („Pisał wiersze [...] raz przepiękne a raz złe”, w których znaleźć można „patos liryzm doświadczenie grozę”, „czasem wielki płomień”, ale „nad wieloma ciężą jednak duch sztambucha”, „pisał prozą – żał się Boże”); „uwijania się za sławą”; chwiejności poglądów („raz marksista raz katolik”), braku charakteru („chłop i baba”), niepewności tożsamości („pól Rosjanin a pół Polak”), powierz-



## Fiut Ukryty dialog

chowności wiedzy oraz eklektyczności poglądów („Swedenborga godził z Heglem”), snobizmu („szaraczek drugostolny”, który chwali się lepiej urodzonym krewnym). Najcięższe zarzuty padają na końcu: emigracja jest taką formą egzystencji, która zwalnia od obowiązków: „żyć bez sankcji obowiązków każdy przyzna/ że na barkach ciąży nam ojczyzna/ mroczne dzieje atawizmy rozpacz/ znacznie lepiej w lustrach żyć bez trwogi”.

Rekapitulując: przemawia ktoś, kto rości sobie pretensje do dobrej znajomości literatury; lekce sobie waży rozgłos; uparcie trzyma się własnych zasad, afirmuje postawę męską; jednoznacznie określa swoją przynależność narodową; posiada gruntowną wiedzę; obcy jest mu klasowy snobizm. A nade wszystko – jest prawdziwym patriotą, dzieli ze swoimi współziomkami dole i niedole, dlatego pozostał w kraju, choć znał dobrze pokusy przebywania za granicą.

Byłby to artystyczny autoportret Herberta? Jeśli tak, to niesłychanie zubożony, sprowadzony do najbardziej elementarnych rysów, nieomal karykaturalny. Gdzie tu miejsce na rozległość kulturowych aluzji, wieloznaczność dyskursu, mieniące się różnymi barwami odczucie świata. Jak daleko stąd do metamorfoz Pana Cogito. Jakby kwasy wylane na portretowanego przeżarły samego malarza. Jeśli to jedno z wcieleń Herberta, to niestety, nie najlepsze: rozgoryczonego, miotającego oskarżenia na swoich kolegów, uzurpującego sobie moralne prawo do osądzania innych.

Nie ma tutaj potrzeby odpierania zarzutów stawianych Miłoszowi – jego pisarstwo takiej obrony nie potrzebuje. Warto jednak zwrócić uwagę, że jadowita celność Herbertowskich oskarżeń w znacznej mierze bierze się z tendencyjnego zinterpretowania trafnie przecież rozpoznanych składników artystycznego światopoglądu Miłosa. Co należy podkreślić: w swoich najważniejszych rysach przeciwstawnego wobec światopoglądu Herberta. Do tych rysów należą: poczucie wewnętrznego pęknięcia, biorące początek ze społecznego wyobcowania (inteligent o rodowodzie szlacheckim); świadomość pochodzenia z regionu wielokulturowego i wieloetnicznego (skąd alergiczna wręcz niechęć do nacjonalizmu i szowinizmu): niemożność określenia się w XIX-wiecznych kategoriach przynależności narodowej (poeta jest depozytariuszem języka i kultury polskiej, ale zarazem deklaruje swoje przywiązanie do Litwy, gdzie się urodził); wreszcie potrzeba wykroczenia poza ograniczenia płynące z zamieszkiwania w gorszej części Europy.

Prowincjonalizm zarzucha zatem Miłoszowi ktoś, kto czuł się Europejczykiem? Korzystanie z uroków emigracji – ktoś, kto wiele lat spędził za granicą? Płynność narodowej samoidentyfikacji – ktoś, kto urodził się w wielonarodowym Lwowie? Niezasłużoną sławę – ktoś, kto uznany został za narodowy autorytet? Paradoksalność sytuacji każe stwierdzić, że na postawione na początku pytania nie ma, bo być nie może, jednoznacznej odpowiedzi. Wiersz *Do Czesława Miłosa* jest zarazem laudacją i kpiną. Jego autor ukrył swoje intencje za – co charakterystyczne, niezwykle rzadko stosowaną przez niego – bezosobową formą wypowiedzi, a znaczenia utworu powierzył rozbieżnym kontekstom. Herbert, już pośmiertnie, otrzymał nań odpowiedź. Jest nią – definitywnie zamykający dialog obydwu poetów – wiersz

## Interpretacje

Czesława Miłosza pt. *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Herberta*<sup>10</sup>. W tym utworze została zawarta pochwała Herbertowskiej – i nie tylko Herbertowskiej – poezji, która

Oswobodzona z majaków psychozy,  
Z krzyku ginących tkanek,  
Z męki wbitego na pal  
Wędruje światem  
Wiecznie jasna.

---

<sup>10/</sup> „Kwartalnik Artystyczny” 1999 nr 2, s. 67.