

Dariusz Czaja

Stacja Rovigo. Przyjazdy, odjazdy

1.

Ta osobliwa książka nie kończy się w muzeum, ale na kolejowej stacji. I, jak się okaże, nie jest to okoliczność drugorzędna.

Podróże do Włoch Jarosława Iwaszkiewicza to dziecko wieku późnego, dojrzałej starości. To owoc powolnego odchodzenia, czasu rozrachunków i finalnych podsumowań. Dzieło pisarza, który już nic nie musi, który nie odczuwa konieczności chowania się za fasadą konwencji, który może pozwolić sobie na szczerość, oczywiście w granicach, w jakich jest ona dostępna w tekście. To dzieło jawnie, niemal bezczelnie, autobiograficzne. Raczej próba syntezy własnego patrzenia, rekonstrukcja prywatnej mapy emocji i przeżyć, niż chronologicznie ułożony katalog wzruszeń. Jej osobliwość polega na tym, że nosi zobowiązujący tytuł: *Podróże do Włoch*.

Włoskie podróże Iwaszkiewicza są ostentacyjnie odwrócone plecami do gatunkowego wzorca. Autor jest najzupełniej tego świadom. Wiedząc doskonale, że snuje swoją opowieść na tekstach innych, nie chce dopisywać do tego wielowarstwowego palimpsestu własnego głosu, ale decyduje się na projekt esencjalny: sporządza panoramiczny skrót swoich wielokrotnych peregrynacji do Włoch. Jego pięćdziesięcioletnia perspektywa, z której ogarnia włoskie podróże – obejmująca jeszcze lata przedwojenne – nadaje temu uogólnieniu ciężar i wartość.

W umieszczonej na początku książki dedykacji, której adresatem jest Paweł Hertz, inicjator książki, notuje Iwaszkiewicz:

Pisząc ją, starałem się uniknąć nudnej chronologii, choć jest to opis podróży przedsięwziętych na przestrzeni przeszło pół wieku. Uważam, że bardziej zainteresuje czytelnika pewna nierozkawałkowana całość, nie podzielona chronologicznie na osobne lata; ujrzy on wtedy pewną jedność moich podróży, tak jak one spajają się i przeplatają w moim wspomnieniu, tworząc obraz mozaikowy, złożony z rozmaicie zabarwionych kamyków. Ten obraz całej masy skomplikowanych a różnorodnych wspomnień, tak jak istnieją one we mnie, starałem się odtworzyć w tej książce. Uważałem za potrzebne połączyć tu różnorodne sprawy tak samo, jak łączą się one we mnie, mając za wspólny mianownik moją osobowość pisarską¹.

To ostatnie sformułowanie jest kluczem do książki. Iwaszkiewicz nie pisze o Włoszech, pisze o sobie. Albo raczej: pisze o Włoszech, mając cały czas siebie na uwadze, gęsta materia podróży odsyła go wciąż do własnego wnętrza. Ludzie, obrazy, pejzaże, architektura to

¹ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, PIW, Warszawa 1980, s. 7.

często pretekst do wędrówek po własnej pamięci, po doraźnych asocjacjach i przypomnieniach. To autor, nie rzeczywistość, staje się zwornikiem sensów. Mamy więc przed sobą nie tyle podróż, rozumianą jako kolaż miejsc godnych odwiedzenia, ale raczej: podróż jako anamnezę. Zrozumiałe zatem, że jego książka nie przypomina w żaden sposób jakiejś odmiany – choćby w nieczystej formie – artystycznej podróży włoskiej. Więcej: do takiej konwencji opisu włoskiego świata odnosi się on z dużą rezerwą. Obsmiewa więc Hippolyte’a Taine’a, któremu wyrzuca, że jego tekst pełen jest pięknych widoków, opisywanych przy użyciu armatury najbardziej wyszukanych i rzadkich słów. Gani Guida Piovenego za irytującą rozwlekłość. Józefowi Kremerowi wyrzuca przewodnikowy charakter jego dzieła i nadmiar („pstrokaciznę”) zawartych w nim wrażeń. A wobec perswazyjnych i egotyzmem podszytych sądów artystycznych Bernarda Berensona wyraża daleko posuniętą podejrzliwość. Tak wygląda *pars destruens* jego przedsięwzięcia.

Dziwne to wszystko w ustach autora tak wrażliwego na estetyczny powab świata. Iwaszkiewicz nie tylko dystansuje się wobec klasyki gatunku, ale deklaruje także brak zainteresowania włoskimi delicjami:

Chciałbym, pisząc ze swej strony o tylekroć opisywanej krainie, uniknąć tej pstrokacizny, nie powtarzać tego, co napisali inni, zatrzymywać się nad rzeczami zazwyczaj pomijanymi przez autorów-podróżników”².

Dość wyraźnie określa autor własne pole manewru. Żadnych bedekerowych błyskotek, żadnych erudycyjnych popisów. Raczej świat przefiltrowany przez prywatną pamięć i wrażliwość. Przemieszanie estetyki i biografii, geografii i genealogii. Czy dotrzymuje Iwaszkiewicz wytyczonego przez siebie kierunku, to temat na osobne studium. Podobnie zresztą jak i detaliczna egzegeza jego *Podróży*; analiza uwzględniająca poetykę tekstu, mechanikę autokreacji, retorykę opisów itp. W tym miejscu porzucam te kwestie, bowiem interesuje mnie tylko jej zakończenie, równie osobliwe, jak i cała książka. Zdaje się ono najistotniejszym elementem całej włoskiej układanki.

Ostatni, czterostronicowy rozdział nosi tytuł *Conegliano*. Pośród innych tytułów, które sygnowane są nazwami sławnych włoskich miast i krain (Neapol, Bari, Sycylia), ten z punktu intryguje i daje do myślenia. Ważne by pamiętać, że jesteśmy już u kresu podróży. Wraz z autorem przemierzaliśmy półwysep Apeniński: z północy (rzecz zaczyna się od Wenecji) na południe (rozdział o Sycylii), by na koniec – opuszczając Włochy w drodze do kraju – raz jeszcze znaleźć się niedaleko ich północnej granicy. Conegliano to nazwa małej miejscowości w północnych Włoszech, w regionie Veneto. Nieobecna w potocznej wyobraźni³, istnieje co najwyżej w świadomości nielicznych historyków sztuki ze względu na niegdysiejsze istnienie renesansowego malarza o imieniu Cima da Conegliano.

Właśnie wspomnieniem jego obrazów rozpoczyna Iwaszkiewicz ostatni rozdział. Obwieszcza, że jest admiratorem malarstwa Cimy; w weneckiej Akademii bardzo lubi

² *Ibidem*, s. 17.

³ Pomijając, rzecz jasna, kibiców piłki nożnej, dla których informacją podstawową jest to, że w Conegliano urodził się wybitny napastnik Juventusu Turyn – Alessandro Del Piero.

oglądać jego obrazy. Ta fascynacja, jak sugeruje, bierze się być może z tego, że pejzaż z jego religijnych obrazów w zasadzie do dziś pozostał niezmieniony i można go oglądać „ze stacji kolejowej Conegliano albo z szosy prowadzącej z Udine do Wenecji”⁴. W prywatnej topografii miejsc budzących silne emocjonalne wspomnienia Conegliano zajmuje u Iwaszkiewicza miejsce wyjątkowe. Jeszcze przed wojną, wysłany do Włoch jako korespondent „Wiadomości Literackich”, pisywał regularne korespondencje z podróży. W pewien duszny wieczór, wypełniony odurzającym zapachem akacji, opuszczał on mały, nic nie znaczący dworzec kolejowy. I w pewnym momencie, już odjeżdżając, dostrzegł stojącego na peronie naczelnika stacji, który ubrany w malowniczą czerwoną czapkę, „jedną ręką odprawiał pociąg, a na drugiej trzymał małego puchatego pieska”⁵.

Iwaszkiewicz, relacjonując wrażenia z włoskiej podróży, nie omieszczał umieścić w swojej korespondencji również owego stacyjnego epizodu. Gest ten wywołał powszechne zgorszenie wśród czytelników, którzy wyrzucali mu, że zamiast opiewać piękności Italii, zamiast pisać o freskach i mozaikach, opowiada o jakichś głupstwach, tak jakby nic ciekawszego nie było do zobaczenia nad „jakieś pieski i czerwone czapki naczelników stacji”⁶. Autor poczuł się wywołany do tablicy, temat był zbyt poważny, by pozostawić go bez słowa. W odpowiedzi na list pewnej kobiety („na której zdaniu mi zależało”), strofującej go za brak stosowności i zwracanie uwagi na rzeczy drugorzędne, sporządza własny list, którego wspomniana kobieta jest adresatką. List ten umieszcza następnie jako epilog całej książki. Rzecz wygląda trochę na apokryf, choć dla sprawy jest to bez znaczenia. W liście tłumaczy Iwaszkiewicz, dlaczego zamiast oddawać się estetycznym wzruszeniom wobec arcydzieł włoskiej sztuki, w swojej relacji odnotowuje także rzeczy zwyczajne, przyziemne; dlaczego relacjonuje zdarzenia nawet tak trywialne, jak scena na prowincjonalnej stacyjce w Conegliano. Chcąc przybliżyć czytelniczce, na czym polegała magia tamtego wieczoru, raz jeszcze wraca do minionej chwili, próbując uobecnić ją w słowie:

A było tak. Noc duszna, upalna, gorąco; północ minęła i przez okno od granatowego nieba ciągle wlatywał do wagonu zapach akacji. Nawet nie pomyślałem o tym, że prosta piosenka o akacjach (pamięta ją może Pani?), śpiewana dawno u nas, mówiła o tak zwanych dobrych czasach. Zapewniam Panią, że nie pamiętałem wtedy o tej piosence. Po prostu zapach tych akacji rozleniwił mnie. Drzewa osypane złotymi kwiatami szły wzdłuż upalnej drogi jak małe Włoszki do pierwszej komunii. Pociąg zatrzymał się w Conegliano. Małą i białą, o rozpalonych murach stacyjkę z dwóch stron otaczały aleje winne, kasztanowe, za stacją miasteczko małe, za miasteczkiem góra jak Kalwaria w świetle księżyca, jak na obrazie, och, banalna, zupełnie banalna, z grzebieniem cyprysów, z ruinami zamku... po prostu jak w balladzie, jak w romantycznej powieści. Nuda! Opodal ruin zamek renesansowy, drzewa, cyprysy, żar, cisza⁷.

Znakomicie aranżuje Iwaszkiewicz tę scenę. Z pełnym wyczuciem praw kompozycji. Introdukcja jest spokojna, temat główny wchodzi bez ostentacji. Żadnego egzaltowanego

⁴ Iwaszkiewicz, *Podróże...*, s. 244.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, s. 246.

ruchu. Konstatuje najpierw normalność, zwykłość, zwyczajność całej sytuacji. Miasteczko nie odznacza się niczym nadzwyczajnym, podrzędna stacja, jakich wiele we Włoszech, makatkowy pejzaż (choć ta Kalwaria nieco niepokoi), podejrzenie literacki sztafaż, otępiająca nuda prowincji. Ale czujemy, że zaraz coś się zdarzy, chociaż nie bardzo jeszcze wiadomo co. Powróćmy do tekstu:

Na peronie – to peron, ten mały rozpalony placyk – parę dam i jakiś starszy pan, co przyjechał z Wenecji; witają się, rozmawiają, nagle jedna z dam się potyka, wydaje lekki okrzyk, spod nóg jej wymyka się biały kłębuszek, naczelnik stacji w czerwonej czapce chwytą ten kłębuszek na ręce, jest to precyzyjny mały szpic, malutki, ledwie chodzi, pociąg w tej chwili odjeżdża, naczelnik salutuje, piesek na jego rękę piszczy leciutko... I to wszystko? Wszystko. Na zewnątrz wszystko⁸.

No właśnie: co tu się naprawdę stało? O co tyle hałasu? Z jakiego rodzaju doświadczeniem mamy tu do czynienia? Wokół czego skrytykowała się to osobliwe doznanie, wagi tak wielkiej, że przesłoniło nawet arcydzieła włoskiej sztuki renesansowej? Iwaszkiewicz nie poprzestaje na opisie scenerii, aktorów i detali zdarzenia ze stacji. Już chwilę później próbuje – domyślać się można: mocno *ex post* – odczytać głębszy sens tego, co go spotkało. Zdumiewa, ale jednocześnie jest wielce symptomatyczne dla bliższego dookreślenia istoty tamtego nocnego doświadczenia, że to, co mało efektowne, podrzędne i zwykłe, staje się, i to całkiem dosłownie, materią objawienia:

Lecz piesek ten – mały biały piesek, kulka puchu raczej niż piesek, kłębuszek białej włóczki, nie piesek – stał się właśnie tym kluczem, o jakim przed chwilą mówiłem. Objawieniem mi się wydała myśl, że wszystko w tej chwili jest cudem i że od tej chwili cudem być nie przestanie. Że brat mój piesek jest bratem jak drzewo, jak obłok, jak morze, że noc ta jest najcudowniejszą z nocy, że ‘sami jesteśmy z Bogiem nocy tej’. I gdy wśród ciemnego upału odjeżdżał pociąg w nieznaną i czarną dal, zrozumiałem, że nie można pisać o Włoszech, bo Włochy naprawdę są cudem. Że nie można słowami oddać ani żółtego nalotu na marmurach Rzymu, ani bielistej pianistości marmurów Wenecji, ani błękitu wzgórz otaczających Florencję, który się o wieczorze zamienia w ametyst (...)⁹.

Nie ma chyba wątpliwości, że słowa te są wymownym świadectwem pewnego doświadczenia duchowej natury. Ciekawe jest to, że zdarzenie będące jego początkiem nie odznacza się niczym szczególnym. Że oto marna i zwyczajna „część” przywołuje tu myśl o „całości”. Szukając analogii tego doświadczenia, najbliższej chyba jesteśmy kategorii epifanii, tak jak rozumiana jest ona u Joyce’a. W *Stefanie bohaterze* czytamy:

Przez pojęcie epifanii rozumiał nagle, duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź to w godnym zapamiętania stanie samego umysłu. Wierzył, że właśnie człowiek pióra powinien zapisywać owe epifanie z niezwykłą troską, świadom ich wyjątkowej delikatności i ulotności...¹⁰.

U Iwaszkiewicza stacyjna epifania kulminuje przecuciem jakiejś elementarnej cudowności i jedności stworzonego świata. Mówi o tym rzadkim i z konieczności chwilowym

⁸ *Ibidem*, s. 245–246.

⁹ *Ibidem*, s. 246.

¹⁰ J. Joyce, *Stefan bohater*, przeł. K.F. Rudolf, Rebis, Poznań 1995, s. 208.

poczuciu absolutnego przylegania do świata, doznaniu polegającym na zniesieniu sztywnej i rzekomo nieprzekraczalnej granicy między *subiectum* a resztą rzeczywistości. Ale i coś jeszcze: to pojawiająca się dalej myśl o esencjalnej niewyraźności świata, o porażce czekającej na każdego, kto w sieć słów spróbuje złowić doświadczenie. I co ciekawe, w tym miejscu wychodzimy już poza kontekst włoski, myśl zmierza w stronę szerszego uogólnienia: słowa nie przystają do świata, język nie jest w stanie nazwać i udźwignąć bogactwa tego, co widzialne, żywy miąższ rzeczywistości skrapla się w bezcielesne, abstrakcyjne pojęcia:

Nie można opisać Italii słowami. Świata nie można opisać słowami. I trzy zadania poety: poznać, zrozumieć, odtworzyć, są mrzonką jak szklana góra, jak pałac lodowy. Nie da się ująć świata, owej rozhukanej sfory, owego tabunu pełnego czarniawych ogierów; nie da się jej zamknąć w złotą oprawę słów, klatkę brzmień rozsadzi ptak śnieżnopióry – ziemia, która unosi się nad wodami cienia i wszechświata, łupiny słówek drobnych opadną jak łuska zielonych migdałów z treści jedynej, która jest jej treścią; rozlegnie się głos: ‘Jam jest, który jest’, i minie nas świat, jak my go miniemy. Pociąg to czarny i samotny, pędzący w nocy, wiozący nas w ciemność, i coś dziwnego, że czasem zachwyci nas w nim szczegół, jak soczewka koncentrujący linie naszych przeżyć, drobny, nikły, niepozorny – słowem, piesek naczelnika stacji w Conegliano¹¹.

Niezwykłe to wyznanie – na progu śmierci – niegdysiejszego konesera sztuk pięknych, architektury i muzyki. Wyznanie może jeszcze bardziej niezwykle i przewrotne, jeśli uświadomić sobie, że kończy ono książkę o podróży do Włoch! A zwyczajowy horyzont oczekiwań odbiorcy włoskich specjalistów zakłada w tym wypadku pojawienie się jakiejś ekstatycznej kody na cześć włoskiej sztuki i kultury. Ale tu nic z tych rzeczy. To jakby dokonana w błysku jasnowidzenia deziluzja wcześniejszych wzruszeń i afektacji. To poczyniona w momencie „kiedy już nic, nic nie obchodzi naprawdę”¹² sugestia, że także poza światem sztuki, w owych trywialnych zdarzeniach i rzeczach „najniższej rangi”, możliwe jest objawienie, jakaś świecka epifania. Wystarczy jakaś stacja, pociąg, pies...

2.

Przedostatni tom Zbigniewa Herberta nosi zagadkowy tytuł *Rovigo*. Tytuł całości jest zarazem powtórzeniem tytułu ostatniego wiersza pochodzącego z tego zbioru. Wiersz ten zbiera w sobie, kondensuje i wzmacnia liczne wątki dochodzące do głosu z różną siłą we wcześniejszych tekstach. Jest jak potężny ciemny akord wieńczący ten boleśnie elegijny, rozrachunkowy tom. Trafnie pisze o jego minorowej tonacji Julian Kornahuser:

Gorzkie podsumowanie drogi życiowej. Obcowanie ze śmiercią. Przekonanie, że wobec Obłoków wszystko jest marnością, a człowieka określa tylko samotność i cierpienie. W wierszach Herberta nie ma już wiary. Jest zmęczenie i dojrzwanie do chwili ostatecznej. Jakże to bliskie poezji Różewicza z tomu *Płaskorzeźba*. Z tym, że u Różewicza „poezja gnieździ się w milczeniu”, już nie potrafi się

¹¹ Iwaszkiewicz, *Podróże...*, s. 246–247.

¹² *Ibidem*, s. 245.

urodzić. Herberta też ogarnia zwątpienie, ale potrafi jeszcze pisać o „wstydzie”. Łączy ich obu potrzeba rozmawiania z cieniami, przywoływanie mistrzów i przyjaciół. Dla autora *Rovigo* to nie tylko wspomnienie czasów „które były opowieścią idioty”, ale także wyciągnięcie wniosków z trwania w ciągłym przerażeniu. *Rovigo* jest rozrachunkiem z przeszłością. Bardzo ważnym, ale nie ze względów poetyckich. Herbert jest tu inny niż zazwyczaj: maski opadły, rozmowy nie posiadają już teatralnego napięcia, gest kreacyjny – zawsze tak wystudiowany – został zastąpiony bezbronną emocją. Ironia w niektórych wierszach jeszcze gości, ale nie ma swej mocy oczyszczającej: przypomina kąśliwą polemikę, stara się ośmieszyć. „Tej garstce która nas słucha należy się piękno / ale także prawda” czytamy w wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego*. W *Rovigo* obcujemy z prawdą o „splątanych drogach” poety¹³.

Jeśli to rozpoznanie jest trafne (a nie ma powodów, by sądzić, że jest inaczej), to tym dziwniejsze, że ów ostatni wiersz zbioru – ciemna poetycka koda, gorzko wybrzmiewające zwieńczenie całości – pozostał przez lata tekstem prawie nie dotkniętym interpretacyjnie¹⁴. Zdziwienie tym większe, że przecież Herbert podaje w tym wierszu w wątpliwość – by pozostać na razie przy tym eufemizmie – swoje wcześniejsze afektacje dziełami wielkich mistrzów. Solidnie nadkrusza tym samym swojego, bodaj najbardziej rozpowszechnionego awatara – konesera malarstwa, ze szczególnym uwzględnieniem włoskiej sztuki. To jakby ciemny rewers pisanego blisko trzydzieści lat wcześniej arcydzielnego tekstu o malarstwie Piera della Francesca z *Barbarzyńcy w ogrodzie*, tomu esejów, który dostarczył nowego, odświeżającego języka rozmowy o sztuce i na lata wyznaczył zasadniczy kierunek w polskim myśleniu o włoskiej kulturze. W *Rovigo* Herbert kontestuje swój wizerunek prawodawcy estetycznego dyskursu w pisaniu o Włoszech. Spójrzmy do tekstu:

STACJA ROVIGO. Niejasne skojarzenia. Dramat Goethego

Albo coś z Byrona. Przejeżdżałem przez Rovigo
n razy i właśnie po raz n-ty zrozumiałem
że w mojej geografii wewnętrznej jest to osobliwe
miejsce chociaż na pewno ustępuje miejsca
Florencji. Nigdy nie dotknąłem go żywą stopą
i Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył

Żyłem wówczas miłością do Altichiera
z Oratorium San Giorgio w Padwie i do Ferrary
którą kochałem bowiem przypominała moje
zrabowane miasto ojców. Żyłem rozpięty
między przeszłością a chwilą obecną
ukrzyżowany wielokrotnie przez miejsce i czas

A jednak szczęśliwy ufający mocno
że ofiara nie pójdzie na marne

Rovigo nie odznaczało się niczym szczególnym było

¹³ J. Kornhauser, *Zrudziałe cierpienie*, „Dekada Literacka” 1992, nr 13(49), s. 8.

¹⁴ W najbardziej bodaj wnikliwej analizie tomu Herberta Mateusz Werner poświęca temu wierszowi ledwie jeden akapit, większość uwagi koncentrując na uwikłaniach biograficznych i ideologicznych poety, por. M. Werner, *Rovigo: portret na pożegnanie*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 49–50.

Arcydziełem przeciętności proste ulice nieładne domy
tylko przed albo za miastem (zależnie od ruchu pociągu)
wyrastała nagle z równiny góra – przecięta czerwonym kamieniołomem
podobna do świątecznej szynki obłożonej jarmużem
poza tym nic co by bawiło smuciło zastanawiało oko

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

W ASYŚCIE JAKICH DZWONÓW ZJAWIASZ SIĘ ROVIGO

Zredukowane do stacji do przecinka do przekreślonej litery
Nic tylko stacja – *arrivi* – *partenze* i dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo¹⁵

Rovigo to nieduże, około pięćdziesięcioletnie miasto na północy Włoch; podobnie jak Conegliano leży – doprawdy trzeba trafić – w prowincji Veneto. Miejscowość niczym szczególnym się nie wyróżnia, pomijają ją bedekery nastawione wyłącznie na opisy tego, co wypada poza przeciętność. Ze względu na swoje położenie Rovigo znane jest co najwyżej jako wygodna stacja przesiadkowa dla przybyszów z północy i południa. Paradoks Rovigo polega na tym, że po opublikowaniu wiersza Herberta straciło już ono – zdaje się bezpowrotnie – wcześniejszy status miejsca nijakiego, niebudzącej żadnych emocji kropki na mapie. Rovigo przestało być anonimowe, przestało być znakiem o zerowej semantyce.

Dlaczego Herbert więc zdecydował się poświęcić wiersz tej nijakiej miejscinie? Jak rozpoznanie, które przynosi wiersz, ma się do jego wcześniejszych wierszy i esejów oddających hołd włoskiej sztuce? I może jeszcze ważniejsze pytanie: czego tak naprawdę znakiem jest w tym tekście Rovigo? Próbę uporania się z tymi pytaniami podjął ostatnio Adam Zagajewski we fragmencie zbioru esejów *Lekka przesada*. W tekście imaginowanego wykładu wygłoszonego na uniwersytecie w Padwie na temat regionu Veneto rekonstruuje Zagajewski scenę początkową, zarysowuje genealogię *Rovigo*:

To późny wiersz Herberta. Tom, który go zawiera, jest przedostatnim w jego bibliografii; po nim będzie już tylko *Epilog burzy*.

Więc dlaczego Rovigo? Wiersz wyjaśnia wszystko. Rovigo to miejscowość, którą poeta widział z pociągu (Herbert nigdy nie był kierowcą: szczególnie po Włoszech podróżował wyłącznie pociągiem). I za każdym razem, kiedy udawał się na południe, mijał stację kolejową o nazwie Rovigo. Podobnie było, kiedy jechał na północ, do Wenecji, albo w drodze powrotnej do domu, jadąc w kierunku Wiednia lub Warszawy.

Wiersz zaczyna się od żartu. ‘Dramat Goethego’ – z pewnością Herbert miał tu na myśli sztukę *Clavigo*, której nic nie łączy z Rovigo, z wyjątkiem zbliżonego brzmienia obu nazw. *Clavigo*, wczesny dramat Goethego, wiąże się z pewnym epizodem w życiu Beaumarchais’go – otóż pan Clavigo, literat, porzucił niecnie swą narzeczoną, a była ona siostrą sławnego dramaturga: ten udał się do Hiszpanii, by próbować pomścić honor siostry. Dlaczego Byron – nie wiem.

Wiersz zaczyna się od żartu, ale kończy poważnie. Odczytuję to jak wewnętrzną debatę; nie przyjeżdżamy przecież do Włoch po to, aby przyglądać się brzydkim domom, żeby rozmyślać o człowieku,

¹⁵ Z. Herbert, *Rovigo*, w: *idem, Rovigo*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, s. 59–60.

‘który wczoraj umarł’ czy też ‘kaszał beznadziejnie całą noc’ – interesują nas wyłącznie ci, którzy umarli pięćset lat temu. Nie przyjeżdżamy tu po to, aby przypominano nam o trywialnej stronie życia, nie po to, by myśleć o Berlusconi, o niekończących się zmartwieniach włoskiego rządu albo o reformie systemu opieki zdrowotnej: podobne zmartwienia mamy w domu. Do Italii przyjeżdżamy wyłącznie dla piękna. Dla jego bohaterów, których od stuleci już podziwiają ludzie wykształceni¹⁶.

Zagajewski celnie opisuje dylemat każdego wrażliwego spektatora włoskiej sztuki i architektury. To poczucie gwałtownego rozjeżdżania się realności życia i realności sztuki. I zagrożeń czyhających na kronikarza włoskiej rzeczywistości. Opisując cymeszy włoskiej sztuki, ryzykujesz popadnięciem w jałowy estetyzm; opisując włoskie życie, ryzykujesz popadnięciem w nieprzystojny banalizm. Nie przypadkiem przecież czytelnicy napadli Iwaszkiewicza za – nieuprawniony ich zdaniem i wychodzący poza ramy dopuszczalnego dyskursu – wypad pisarza w regiony czystej zwyczajności. Nie po to jeździ się do Włoch, by oddawać się opisom zdarzeń na prowincjonalnych stacjach kolejowych...

Jest w wierszu Herberta pęknięcie, tekst wyraźnie rozpada się na dwie części. W pierwszej mamy miłosne nieledwie wyznanie, czuły zapis namiętności cierpliwego i wrażliwego estety; w drugiej sytuacja ulega dramatycznemu odwróceniu: pojawia się zgrzebna rzeczywistość, przesłonięta wcześniej parawanem zamalowanych blejtramów. Zagajewski odnotowuje tę drastyczną zmianę tonacji, wydobywając przy okazji pewien znaczący szczegół:

W drugiej części wiersza ta niezaskująca na uwagę miejscowość zmienia nagle barwę. Zupełnie dosłownie: wiersz staje się czerwony. Czerwona góra widziana z pociągu, przepołowiona jak wielkanocna szynka, pokazuje coś bardzo odległego od typowych estetycznych rozkoszy uczestnika tradycyjnego Grand Tour. W wierszu pojawia się nagle nuta apokaliptyczna. Czerwień to czerwień Apokalipsy. Góra jest rozcięta; ukazuje ziejącą w boku wielką ranę – kamieniołom (kamieniołom jak marmurowa lada rzeźnika). Ale ponieważ Herbert jest poetą dyskretnym, poetą niedopowiedzeń, nie zmienia tu swego artystycznego języka (rejestr), nie zaczyna dąć w apokaliptyczne trąby. On tylko nadmienia pod koniec wiersza, po włosku: *arrivi – partenze*. I pojawia się jeden wers w majuskułach – rzadki przypadek w poezji Herberta. Dzwony w majuskułach¹⁷.

Ostatecznie ów krotoczwilnie rozpoczynający się wiersz odlatnia pod koniec swoją metafizyczną podszewkę. Trywialne, znane z każdego dworca napisy informujące o „przyjazdach” i „odjazdach” przechodzą niepostrzeżenie w metaforyczny ślad ziemskiej wędrówki. I choć mało przekonująca (nieco wysiłona i niepoparta empirycznie) jest interpretacja wiersza idąca po tropach apokaliptycznych, to bez wątpienia zasadnicza intuicja Zagajewskiego o eschatologicznych odniesieniach tekstu jest trafna. Tak, stacja kolejowa nie jest u Herberta już tylko miejscem, do którego przyjeżdżają i z którego odjeżdżają pociągi. Na moment staje się ona miejscem epifanii znikania, przemijania, wreszcie: ostatecznego zatrzymania. Stacja Rovigo okazuje się więc w istocie przystankiem śmierci.

To wszystko prawda. Umyka jednak Zagajewskiemu coś może równie istotnego: że wiersz ten jest również świadectwem jakiegoś fundamentalnego zapomnienia, elementarne pominięcia. Jego bohater, znawca i koneser malarstwa włoskiego, odkrywa na starość,

¹⁶ A. Zagajewski, *Lekka przesada*, Wydawnictwo a5, Kraków 2011, s. 199–200.

¹⁷ *Ibidem*, s. 201.

że obok zapierającej dech rzeczywistości sztuki istnieje równie realna, krwista rzeczywistość życia. Że może ci kaszlący, wariujący i umierający na starość mieszkańcy Rovigo są równie istotną częścią pejzażu włoskiego co zasobne w arcydzieła muzea. Sytuacja wydaje się nieco podobna do wymowy końcowego wyznania książki Iwaszkiewicza. Ale w konstatacji Herberta jest dużo więcej goryczy; daleko jej do jasnej, mimo wszystko, rewelacji Iwaszkiewicza. To litanijne „dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo” okazuje się wyznaniem podszytym rozpaczą: na nic estetyczne afekty, na nic wzruszenia; śmierć – jak to ma w zwyczaju – i tak finalnie bierze wszystko.

Pora więc skorygować pierwsze przybliżenie. Rovigo nie jest tu tylko – a może nawet: nie jest przede wszystkim – nazwą prowincjonalnej włoskiej miściny. Rovigo jest nazwą doświadczenia. Ciemnego doświadczenia. Mówi ono o kresie, o różnych kresach, jest krańcowe w najszerszym (aż po śmierć) rozumieniu tego słowa. Ale być może mówi ono coś jeszcze: istotne może zjawić się w każdym miejscu, do którego zajedziesz, na każdej stacji, choćby była najpodlejsza. W takiej lekcji Rovigo jest także epifanią zwykłości, jest nazwą możliwego objawienia. Rovigo jest wszędzie.

3.

Jeszcze jedno mnie niepokoi. Skąd Herbert wiedział, że Rovigo jest miastem banalnym, nijakim, że odsłania się patrzącemu jako arcydzieło przeciętności, skoro widział go tylko w ruchu, z okien pociągu? Komentujący jego wiersz Zagajewski idzie jeszcze dalej. U niego to już bezwarunkowo „miejsce brzydkie (najprawdopodobniej, bo także i ja go nie odwiedziłem)”, jak wyznaje przy tym rozbrajająco¹⁸.

Przed stacją morze rowerów. Pociąg z Ferrary wyruszył o 8.29. Przygnębiająco płaski pejzaż, świeży miąższ brunatnych bruzd, zaorane pola oświetlone ostrym światłem poranka. Po niecałej godzinie pociąg zatrzymał się w Rovigo. Wysiadłem. Wrześniowy ranek był pogodny. Wolny krokiem szedłem ulicami Rovigo. Niektóre były proste, a niektóre krzywe. Widziałem domy ładne i domy brzydkie. Plac Vittorio Emanuele II kameralnie zamykał w sobie przestrzeń. Równo o 9.30 zabrzmiał dzwon z wieży zegarowej. Przeczytałem uważnie kilkanaście klepsydr, z których wynikało, że ludzie tu umierają. Nikt nie kaszłał, za to jedna wariatka (*la vecchia*, jak mówili o niej uczniowie wracający ze szkoły) wygłaszała swoje niecierpliwe tyrady z balkonu. Usiadłem w Caffè della Borsa, wypilem cappuccino, przejrzałem wiadomości w „La Voce di Rovigo”. W pustym sklepie płytowym kupiłem Rachmaninowa, choć wcale nie chciałem. Ale dla tej jednej kompozycji *The Bells* z opusu 35 było warto. Powłóczyłem się parę godzin po mieście, ani brzydkim, ani pięknym. I odjechałem.

„I to wszystko? Wszystko. Na zewnątrz wszystko”.

¹⁸ *Ibidem*.

Dariusz Czaja

Rovigo station. Arrivals, departures

Rovigo is the name of small town in the northern part of Italy. No Baedeker, no guide notices the name in its hot list of Italian “miracles”. Rovigo is the common, ordinary place, no spectacular monuments or tourist attractions one can meet there. In this context, it seems to be a bit enigmatic and striking, that the famous poem by Zbigniew Herbert has been entitled after Rovigo (it’s the title of the penultimate set of poems by Herbert, as well). Why Herbert decided to honor such “invisible city” in his poetry? The author brings out the main motives of the poem and tries to delineate deep semantics of the very name Rovigo.

Key words:

epiphany, experience, Italian journey, poetry