Karol Samsel: Guarda e passa

Tak być może brzmi ogólna dewiza twórczości Hertza (sam podkreślał to nie raz): „Guarda e passa”, czyli „przypatrz się i idź dalej” (niewzruszony, niesprowokowany oraz niezaangażowany). Te słowa wypowiada Wergiliusz do Dantego, kiedy razem przestępują bramy piekieł i otaczają ich zewsząd dusze zmarłych wołające o pomoc. Słowa Wergiliusza to jakby cała ars poetica Hertza – mówi dr Karol Samsel w rozmowie z Jakubem Pydą dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Paweł Hertz. Ogrodnik kultury”.

Jakub Pyda (Teologia Polityczna): Kim jest Paweł Hertz? Dziś obchodziłby stulecie urodzin.

Dr Karol Samsel (literaturoznawca, poeta, krytyk literacki): O Pawle Hertzu mówi się bardzo trudno. Ten pisarz jest swojego rodzaju tajemnicą, zagadką. Głębokość jego twórczości eseistycznej i poetyckiej sprawia, że nie jesteśmy w stanie Hertza opatrzyć odpowiednimi, stosownymi określeniami.

Widzę, że masz przed sobą zbiór esejów Hertza, *Grę tego świata*.

Tak. Pamiętam, że kiedy pierwszy raz sięgnąłem po ten tom, moją uwagę przykuł esej o Stanisławie Wyspiańskim. Uderzyło mnie, jak bardzo Hertz był wobec Wyspiańskiego krytyczny. Wskazywał na jego anachronizm, fundamentalną nieodpowiedniość; zarzekał się, że poniekąd nie wytrzymuje próby z takimi pisarzami tego rzędu, co Cyprian Norwid czy Juliusz Słowacki. Hertz w swojej bucie czy też – jak moglibyśmy powiedzieć – twórczej arogancji potrafi przeciwstawić się autorowi *Wesela* oraz *Wyzwolenia*, wyliczając wprost, ze sporą pewnością siebie, te dokładnie przymioty Słowackiego czy Norwida, którymi ci nad tamtym górują.

Zaskoczyło cię to?

W tej niewątpliwej apodyktyczności tonu Hertza było wówczas coś zarazem niezwykłego i zdumiewającego. To coś więcej niż swada intelektualna, co zresztą zarzucał mu Jarosław Iwaszkiewicz, jego wielki przyjaciel i komentator. Już po 1945 roku wskazywał, że znów pojawia się u autora *Sedanu* snobizm. Znów, ponieważ ten rodzaj arogancji Iwaszkiewicz dostrzegał u Hertza jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. W jednym z listów Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów czytamy, że „przydałyby się temu chłopakowi kolejne trzy lata w Samarkandzie". To dość okrutne, jeżeliby abstrahować rzecz Iwaszkiewicza z kontekstu, chodziło wszelako o powtórzenie życiowej wyprawy pisarza poza granice „smugi cienia", doświadczenie zesłania, o gułag. To traumatyczne doświadczenie miałoby Hertza otrzeźwić, wypłukać z niego ten snobizm.

Hertz naprawdę się snobował?

Cóż, tylko poniekąd. Mam poczucie, że to raczej osobliwy rodzaj podniesienia języka, stylistycznego podwyższenia/wyostrzenia stopnia narracji, który ten stosował przecież nie tylko wobec Wyspiańskiego. Po czasie jawi się raczej to jako celowy zabieg, integralny, autoteliczny składnik wewnętrznej tożsamości jego pisarstwa. Podobnie mówi się wszak i o Melchiorze Wańkowiczu, kiedy przychodzi pora, aby skomentować chociażby jego ostatni tom, *Karafkę La Fontaine'a*, a w nim posługuje się Wańkowicz – co nie pozostaje bez znaczenia – techniką oraz (co chyba najważniejsze) prerogatywami narracyjnymi polskiej gawędy szlacheckiej. Swada Hertza i swada Wańkowicza nie są jednak względem siebie symetryczne, przede wszystkim – nie jest to jednoznaczna stylizacja „gawędopodobna", co oddala w mojej opinii twórcę *Gry tego świata* od bliskiego mu Stefana Kisielewskiego, zaś przybliża do jego zupełnie już bliskich przyjaciół, Zygmunta Mycielskiego oraz Henryka Krzeczkowskiego – w większym stopniu inspirujących się wolteriańską dygresyjnością powiastek filozoficznych niż swojską meandrycznością polskiej gawędy.

Wspomniałeś o doświadczeniach gułagu. Tutaj życiorys Hertza w pewnym sensie przecina się z biografią Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Gułag w biografii Hertza pojawia się już na samym początku, jako bezpośrednie następstwo zajęcia Lwowa przez Armię Czerwoną. Rok 1939 stanowi więc w przypadku obu pisarzy kluczową cezurę, choć realizuje się ona u każdego z nich w inny sposób. Herling-Grudziński wszak wymaszerował z armią Andersa z terenów zesłania w marcu 1942 roku, podczas gdy Hertz nie miał na podobny ruch żadnych szans. Mając głęboko zakorzenione poczucie misji, przyjął na siebie zadanie polskiej dyplomacji na uchodźstwie – został przedstawicielem ambasady Rzeczpospolitej. W chwili, w której autor *Innego świata* wyruszał z Rosji trasą Andersa, autor *Sedanu* organizował polskie szkoły w Kirgizji, by następnie na dłuższy czas trafić do tak ochoczo przywoływanej przez Iwaszkiewicza Samarkandy.

Czy to odmienne doświadczenie zrodziło polemikę między Hertzem a Herlingiem-Grudzińskim?

Cóż, powieść *Sedan* wydana przez Hertza w 1948 roku mogła (na pierwszy rzut oka) zdawać się ekspresją doświadczeń „bliźniaczych" do tych, które *Inny świat* budowały. *Sedan* – o czym nie powinniśmy zapominać – był jednak pierwszy. Owszem więc, wzbudził oburzenie samego Herlinga-Grudzińskiego, który nazwał tekst za Kazimierzem Wyką dość miernym, jeśli nie podłym „obrachunkiem z inteligencją", a właściwie – żeby postawić kropkę nad i – „kupą wiórów, struganych tępym kozikiem". Rzecz w tym, że Hertz nie przygotowywał tej książki jako formy społecznego rozliczenia czy historycznej rewizji. Otworzył się na wiele źródeł, w tym na różnorakie, kulturowe i filozoficzne inspiracje – i w ten sposób niejako „wyzwolił" *Sedan* z konieczności ślepego, jałowego „rywalizowania" z *Innym światem*, który z kolei pozostawał w równej mierze dziełem prekursorskim, co (we wsobnej, idiomatycznej skali Hertza) konwencjonalnym – reprezentując olśnienia „charakterystyczne", należące do tzw. literatury łagrowej. Tymczasem Hertz nie dotrzymywał warty, umykał ze straży wielkości literackiej, łącząc ją nierzadko z (prowizoryczną, ale nie mizerną)

małością, jak gdyby miał kierować się dewizą z jednego z listów Iwaszkiewicza do siebie: „musimy być wielcy nade wszystko w tym, w czym jesteśmy mali”.

Obrona literatury przez małe „l”? Co właściwie postulował Hertz?

Hertz w *Sedanie* stworzył coś dalece nietypowego (nie wiem, czy wyjątkowego), coś, co moglibyśmy nazwać współczesną, pogułagową „spowiedzią dziecięcia wieku”. W pierwszej chwili sformułowanie tego rodzaju może oczywiście brzmieć kontrowersyjnie czy wręcz egzotycznie, jednakże podkreślenie właśnie w ten sposób niezwykłego charakteru *Sedanu* pozwala dostrzec, że wyznacza on mimo wszystko (nienaturalnie, lecz logicznie) początek sporu pomiędzy Hertzem a Herlingiem-Grudzińskim. Autor *Sedanu* pisał o doświadczeniu zesłania językiem Chateaubrianda, Rousseau, wreszcie – *crème de la crème* – Alfreda de Musseta i jego *Spowiedzi dziecięcia wieku*. Z jednej strony był tymi drogami w powieści uwidoczniany kompleks „smutnego dziecięctwa” właściwy romantycznym melancholikom, zaś z drugiej – niezwykła siła intelektualna, która miała za zadanie przezwyciężać świat, realizować program totalnej przeciw niemu walki. Europa lat 30. XX wieku przychodziła do młodocianego narratora *Sedanu* jako latające „laboratorium” – u schyłku swego działania, a jeszcze nie na krawędzi upadku. Do niej ten zgłaszał akces spóźniony, w niej dosłownie na ostatnią chwilę podejmował szlif w przyspieszonym, wręcz frenetycznym tempie. „Sedan”, miejsce krwawej, kluczowej bitwy wojny francusko-pruskiej, dokładnie – jego dwie sylaby były dla Hertza i jego narratora symbolem ich nihilizującego, a także witalizującego naraz nastawienia.

Czy to, o czym mówimy, widoczne jest także w innych formach literackich Hertza?

Oczywiście, wystarczy sięgnąć po jego eseje. Znajdziemy w nich modernistyczną siłę charakteru wpisaną w egzystencjalną, melancholijną nudę (*ennui*). Mógł ten paradoksalny idiom kształtować się w zderzeniach z kolejnymi czytanymi przez pisarza autorami: Stanisławem Brzozowskim, którego z początku nie znosił; wysoko przez niego cenionym Zenonem „Miriamem” Przesmyckim, Wacławem

Berentem i jego *Oziminą*, w której potrafił dosłyszeć się nawet ech salonu warszawskiego z Mickiewiczowskiej III części *Dziadów*. Dawało to esejowi Hertza osobliwy efekt słabo-mocnej narracji. „Sedan – pisał Hertz – brzmiący jak uderzenie w zbutwiały pień staczający się z wysokiego wzgórza" – oto i jest słowo, które symbolizuje klęski ciążące nad polską tożsamością, polskim istnieniem, polskim instrumentarium. Nie bez powodu Tomasz Jastrun, a za nim inni komentatorzy twórczości pisarza nazywają go jednym z najwybitniejszych eseistów-interpretatorów tzw. „rzeczy polskiej". „Hertz się nie zmienia", tak mówił o nim Iwaszkiewicz, jednak tak samo mówili o nim – jego bliżsi i dalsi przyjaciele, Mycielski, Krzeczkowski czy też Kisielewski. Oznaczać miało to przede wszystkim tyle, że pozostawał wierny „fascynacjom młodości", Staffowi, Iwaszkiewiczowi, Marcelowi Proustowi, że „fascynacje" te wręcz konserwował…

Wizja Hertza nabiera dzięki temu wszystkiemu pewnej egalitarności, a może wręcz rysu antyinteligenckiego.

Prześledźmy proszę pokrótce jego drogę poetycką, a może ona powie nam o nim coś więcej. *Nocna muzyka* – jego debiut (w wieku siedemnastu lat!) był wyrazem modernistycznego samowychowania młodego artysty. Czerpał z Tadeusza Micińskiego, Leopolda Staffa – to od nich się uczył. Tę spóźnioną „młodopolskość" potwierdził w 1937 roku jego drugi tomik – *Szarfa ciemności*, o którym wszelako trzeba by powiedzieć, że w swoim anachronizmie był bardzo dojrzały. Teraz, dokonawszy przeskoku, pragnąłbym skoncentrować się na roku 1953, w którym Hertz wydaje *Nowego lirnika mazowieckiego*…

Artystyczna cezura?

Cóż, specyficzna i przez to interesująca, bo ten akurat tomik stanowił afirmację polskiego romantyzmu. I to romantyzmu szczególnego – Hertz stanął bowiem po stronie romantyków *minorum gentium*, a więc przede wszystkim: po stronie Teofila Lenartowicza, którego przedkładał nad Józefa Bohdana Zaleskiego i Adama Mickiewicza.

Zaleskiego także? Przecież jego twórczość nie jest tak odległa od Lenartowicza.

Tak, Hertz odrzucał Zaleskiego, a przynajmniej uchylał jego inspiracyjne działanie na siebie prawdopodobnie z tego powodu, że ten utrzymywał swą pozycję pioniera szkoły ukraińskiej. To prawda, że był sielski, arkadyjski, nawet złotokozacki, lecz – nie tą siłą prostoty, jaką reprezentować miał Lenartowicz. Paweł Hertz prowokacyjnie mianował zaś siebie „nowym Lenartowiczem". To oczywiście dość osobliwa deklaracja, miejmy jednak świadomość, że nie mamy do czynienia z typowym epigonem. Hertz był nie tylko genialnym stylistą, lecz także redaktorem i edytorem jednej z najznamienitszych serii siedmiotomowego *Zbioru poetów polskich XIX wieku*.

No właśnie, redaktor. Skąd u Hertza to zamiłowanie do edytorstwa?

Czasami gdy kokietował słuchaczy, lubił stwierdzać, że praca nad zbiorem liryki XIX wieku wynikła rzekomo li i jedynie z jego pasji antykwarycznej. Ważna jest tu jednak obecność Stefana Napierskiego, również zawołanego antykwarysty – wybitnego krytyka literackiego, homoseksualisty (podobnie jak sam Hertz), jednego z najwybitniejszych i najdonioślejszych krytyków literackich, czerpiących z literatury francuskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Był on dla młodego Hertza zarówno autorytetem, jak i przyjacielem. Choć w 1940 ponosi śmierć z rąk gestapo, pamięć o nim w Hertzu nigdy nie zagasa, mimo tego, że autor *Szarfy ciemności* styka się od tej pory nieustannie z zaciekłymi atakami na Napierskiego jako reprezentanta określonej formacji literackiej. Hertz broni go również – przed adwersarzami nieprzeciętnymi, takimi jak Czesław Miłosz.

Mówiłeś o formacji, którą Napierski tworzył. Jaką masz na myśli?

Dzisiaj mówi się o Napierskim wprost, że jest reprezentantem polskiego klerkizmu. Spora zasługa w tym jego monografisty, Jana Zięby, a także jego pracy z 2006 roku, pt. *Klerk zaangażowany*.

Wróćmy jednak do Hertza i jego *Nowego lirnika mazowieckiego*. Do czego posłużył mu ten tom?

> *Kult prostoty wyrażony w Nowym lirniku mazowieckim jest nie tylko apologią poezji Lenartowicza, lecz także formą komunikacji Hertza z innymi fenomenami literackimi*

Kult prostoty wyrażony w *Nowym lirniku mazowieckim* jest nie tylko apologią poezji Lenartowicza, lecz także formą komunikacji Hertza z innymi fenomenami literackimi. Ta liryczna propozycja stanowiła bowiem swego rodzaju pomost poznawczy do świata Marcela Prousta, którym Hertz fascynował się od młodości. Co tu szczególnie ciekawe, Paweł Hertz nigdy sam z siebie nie podjął się tłumaczenia *W poszukiwaniu straconego czasu*, był zaś taki moment, gdy scheda translatorska po Tadeuszu Boyu-Żeleńskim pozostawała dostępna wręcz na wyciągnięcie ręki. Wybitny tłumacz zmarł, ale wciąż pozostały do przetłumaczenia dwa tomy arcydzieła Prousta, *Nie ma Albertyny* oraz *Czas odnaleziony*. Hertz przezornie nie wysuwał wówczas swej kandydatury, nie chciał zapewne być traktowany jako dopełnienie, klauzula dla prac Boya-Żeleńskiego.

Dlaczego?

> *Hertz zarzucał Boyowi-Żeleńskiemu, że* W poszukiwaniu straconego czasu *przekłada zupełnie tak, jakby tłumaczył* Komedię ludzką*. Co oznaczało poważny zarzut*

Poza oczywistymi w tym miejscu domysłami, może też dlatego, że w jego przekonaniu Boy-Żeleński „balzakizował” przełożoną przez siebie narrację. Choć w szczególe, na poziomie detalu zdawał się więc bardzo bliski szkole Prousta, nie umiał przyjąć tej samej, co Francuz strategii w oddawaniu całej panoramy

dzieła. Hertz zarzucał Boyowi-Żeleńskiemu, że *W poszukiwaniu straconego czasu* przekłada zupełnie tak, jakby tłumaczył *Komedię ludzką*. Co oznaczało poważny zarzut. Sygnalizowało bowiem to, że Boy wcale nie rozumiał tego, co najważniejsze. Że umykał mu proustyzm „dni powszednich" – rozumienie codzienności w sadze, codzienności jako niewidocznego, „wyślizgującego się" spod ostrych spojrzeń splotu zdarzeń, prowadzącego do tragicznych rozwiązań. Wcześniej przełożył Hertz młodzieńczy utwór Prousta, *Jeana Santeuila*, co dobrze pokazuje, jak bardzo nieoczywistych wyborów dokonywał (unikając zazwyczaj nie tylko we własnym pisarstwie, lecz także w przekładach tzw. formuł pojemnych). Stefana Napierskiego, owszem, nazywał „polskim Tomaszem Mannem", w przypływie humoru jednak – ponieważ przepadał za nazywaniem awatarami najważniejszych postaci literackich – „polskim Tonio Krögerem", nie „polskim Castorpem", „Naphtą" czy „Settembrinim".

Hertz wydawał się bardzo stanowczy w tym podążaniu własnymi ścieżkami.

Tak, i tu rodzi się frapujące pytanie, które może warto zwerbalizować. W jaki sposób wielki, zapomniany, polski konserwatysta łączy się z nieustalonym po dziś dzień prądem polskiego klerkizmu? Jeżeli Napierskiego uznać bowiem za polskiego klerka, to właśnie intelektualna i psychologiczna bliskość jego i Hertza każe nam dociekać, czy nie jest aby tak, że polski konserwatyzm łączy się z polskim klerkizmem we wspólnych korzeniach lub celach – na niedocieczonych jeszcze przez nas prawach albo zasadach.

Skupmy się na chwilę na wieku XIX. Hertz, jak już wspomniałeś, jest nie tylko pisarzem, poetą, ale także kimś zasłużonym dla XIX-wiecznej literatury, dla odkrywania romantyzmu. Jakie miejsce zajmuje jako edytor i komentator w tej tradycji?

Za sprawą jego *Glos do „Kordiana", Glos do „Balladyny"* (pisanych wspólnie z Marianem Bizanem), a nade wszystko *Portretu Słowackiego* – zajmuje niezmienne wysokie miejsce. Nawet w sytuacji, w której dopuszcza się do historycznoliterackiej refleksji nowsze a znakomite eseje Jarosława Marka Rymkiewicza ze zbioru *Juliusz Słowacki pyta o*

godzinę, studia Hertza pozostają ważnym, nieuchylalnym punktem odniesienia. Jest również w mojej opinii niedościgniony *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, który (niezmiennie, z pokolenia na pokolenie) wzbudza podziw wszystkich znawców tematu.

Jaki był warsztat Hertza?

Hertz zawsze podkreślał, że w wypracowanej przez siebie metodzie edytorskiej kierował się *prima facie* pewną naiwną, ale – płomienną wiarą, antykwaryczną pasją. Jednocześnie dbał o coś, co można było nazywać za nim współuczestniczącymi w procesach edycji modelami „lektury sprzężonej". „Sprzężonej", czyli takiej, która dla przykładu – obejmowałaby listy Juliusza Słowackiego czy Zygmunta Krasińskiego (równie istotnego dla Hertza poety), jak również niezliczoną liczbą komentarzy wskazujących na m.in. skomplikowanie sytuacji zaborowej, warunki czytelnictwa, sytuację cenzury, a nawet i wymiar autocenzury. Może istotne w tym wymiarze jest więc to, że salon warszawski z trzeciej części *Dziadów* Adama Mickiewicza okazywał się dla Pawła Hertza sceną symptomatyczną dla całego polskiego dramatu romantycznego jako takiego. Jej odblaski widział następnie w Wyzwoleniu czy we wspominanej już, Berentowej *Oziminie*. Można toteż chyba powiedzieć, że romantyzm jawił się dla niego jako emblematyczna figura polskości, sposób upostaciowania „rzeczy polskiej". Jednocześnie czerpał Hertz z Rousseau albo z Chateaubrianda, co było widoczne, być może najbardziej, w jego osobistych rozrachunkach, takich jak powieść Sedan. Wskazywał też na wielkość Norwida.

O jego tożsamości w znacznym stopniu decydowały żydowskie korzenie.

Tak, warto jednak dodać, że Hertz niejednokrotnie akcentował swoje żydowskie pochodzenie przez pustkę odniesienia, nie przez jego pełnię, wypełnienie. W jednym z listów do Jarosława Iwaszkiewicza wskazywał, że jest wdzięczny wszystkim swoim żydowskim przodkom za to, że urodził się już (jak twierdził) ukształtowany, europejski, międzynarodowy. Może gdy dyskutujemy o dramatycznych uwikłaniach XX-wiecznych pisarzy w „potrzasku" sytuacji asymilacyjnych, to jedna

z najbardziej frapujących, dających do myślenia – i niedających zarazem spokoju – postaw. W przypadku Juliana Tuwima czy Zuzanny Ginczanki problem asymilacyjny staje się problemem poezji jako takiej. O czym bowiem jest tomik Ginczanki *O centaurach* z 1936 roku? Jeśli mogę uogólniać, jej kreacja centauressy jest figurą Żydówki z Kresów, a więc – Żydówki takiej jak Ginczanka, która pochodziła z Równego Wołyńskiego i stamtąd z dnia na dzień – trafiła do Warszawy. *Homo duplex* Ginczanki wydaje się zatem oczywisty. Możemy dotknąć jego pęknięcia i odczuć je bez mała namacalnie. Homo duplex Hertza – co w równym stopniu niebywałe, co niepokojące – zdaje się rozliczony, lecz już *in statu nascendi*.

W jaki sposób?

Guarda e passa. Dokładnie to *Guarda e passa*, które znajdujemy na kartach *Boskiej komedii* Dantego. Tak być może brzmi ogólna dewiza twórczości Hertza (sam podkreślał to nie raz). *Guarda e passa*, czyli „przypatrz się i idź dalej" (niewzruszony, niesprowokowany oraz niezaangażowany). Te słowa wypowiada Wergiliusz do Dantego, kiedy razem przestępują bramy piekieł i otaczają ich zewsząd dusze zmarłych wołające o pomoc. Wszędzie wokół gnuśni i rozleniwieni aniołowie… Słowa Wergiliusza to jakby cała *ars poetica* Hertza. W świetle tego hasła jego drugi tomik, *Szarfa ciemności*, wydany jeszcze przed wojną, a nawet *Nowy lirnik mazowiecki* nabierają zupełnie nowego znaczenia, okazują się poezją zupełnie zanurzoną w dorobku klasycyzmu, ale odnawiającą go w sposób nieoczywisty. W *Szarfie ciemności* widać przecież zarówno modernizm Micińskiego, jak i parnasizm polski z ducha Adama Asnyka, Felicjana Falińskiego czy Wiktora Gomulickiego. To tomik, który nie głosi potrzeb eskapizmu od rzeczywistości, ani dosłowniej – nie zachęca do jakkolwiek pojętej ucieczki, czego usiłował dowodzić Zygmunt Kubiak przedmowie do PIW-owskiego wydania poezji Hertza z 1983 roku.

Jeśli nie eskapizm, to co takiego proponuje nam Hertz?

W miejsce ucieczki od rzeczywistości pojawia się twardy (stoicki, ale nie beznamiętny) opór wobec tego, co nowe, rewolucyjne, co popędowe; wobec tego, co stanowi część rozruchu nowych sił społecznych i

> *Rewolucja, która jest rewolucją wyłącznie z kostiumu, bo* de facto *staje się awansem – to dla autora* Sedanu *krwawy sposób awansu określonych warstw społecznych*

artystycznych. Właśnie w tym napięciu ujawniać się ma przedmiot szczególnego namysłu Hertza. Rewolucja, która jest rewolucją wyłącznie z kostiumu, bo *de facto* staje się awansem – to dla autora *Sedanu* krwawy sposób awansu określonych warstw społecznych. To także punkt, w którym – jak oceniał Hertz – zamykaliśmy swoją drogę do Europy. Nie bez powodu tłumacz *Jeana Santeuila* prowokacyjnie wskazywał na chłopskość bohaterów Prousta czy Balzaka, podkreślał wiejskie pochodzenie Franciszki, służącej we *W poszukiwaniu straconego czasu* i kładł nacisk na to, że jej opis zajmuje niemal tyle samo miejsca, co opis księżniczki Oriany de Guermantes…

Chłopskość była ważnym tematem dla Hertza?

Ważnym i trudnym. Zdaniem Hertza inteligencja polska narodziła się wraz z potrzebą efektowności, prymatu efektu w kulturze. Nie pochodziła od chłopów, ale ze zdegradowanej klasy szlacheckiej, a więc z podupadłych zaścianków. Krocząc tą drogą, z tym azymutem, ci, którzy stworzyli polską inteligencję, niemal natychmiast po włączeniu w te szeregi aspirowali do stworzenia efektownych porównań, pomostów, połączeń, zwłaszcza – polskiej kultury z kulturą europejską, w tym też pomostu do kultury francuskiej. Tu zaś – rodził się snobizm. Gdyby więc polska inteligencja wyrastała z nizin społecznych – kontynuował Hertz – oszczędzono by nam owczego pędu ku efektowności. Tak uważał Hertz, dlatego podkreślał specyficzną chłopskość Prousta i jego intelektualną kanoniczność zarazem, wskazując, że Proustowie wywodzili się z rodzin chłopskich co najmniej od drugiego pokolenia, odliczając wstecz. Ta kwestia bardzo silnie wybrzmiała w ważnej rozmowie Pawła Hertza z Markiem Zagańczykiem, zresztą – ku niedowierzaniu tego drugiego. Konstatacje autora *Sedanu* były śmiałe, rewolucyjne i kontrowersyjne. Mówił m.in., że wieś i miasto to we Francji dwie, przyległe, niemalże płynne

rzeczywistości, a w kunsztownie zintegrowanej, Proustowskiej wizji wieś francuska symbolizuje coś, co można by w osoczu kontekstów polskich nazwać drobnym miasteczkiem, takim jak ze Sklepów cynamonowych Schulza. Jeżeli Marcel Proust zwraca się więc ku wsi – tłumaczy sprawę Hertz – to dlatego, że po prostu – jako panteista zwraca się ku metafizyce.

Wspomniany przez ciebie Zygmunt Kubiak we wstępie do wyboru poezji z lat 80. wyróżnia spośród dzieł Hertza Opowieść zimową. Co ten wiersz mówi nam o jego autorze?

Cóż, zdaniem Kubiaka, *Opowieść zimowa* jest jednym z najpiękniejszych wierszy Hertza. Trudno się z taką opinią nie zgodzić. Co do Hertza-poety, myślę bardzo odważnie, że jego potencjał wskazywał na kogoś w rodzaju polskiego Josifa Brodskiego. Że w swojej okrojonej twórczości zawarł więc Hertz coś, co moglibyśmy zalążkiem stylu „polskiego Brodskiego" zawrzeć. Ta wizja „polskiego Brodskiego", jeśli nie odstępuje od nas, pomaga zrozumieć potencjał poetycki autora *Gry tego świata* zarzucony na rzecz wspaniałej eseistyki, ale ważny w sferze naszych diagnoz, jako istotny punkt odniesienia. Zapewne wiele kłopotów z Hertzem wynika z tego, że anachronicznie odnosimy go do Staffa czy Micińskiego (jeśli w ogóle do kogokolwiek), nie traktując jego twórczości jako (chociaż *in nuce*) prekursorskiej. Brodski – wydalony ze Związku Radzieckiego, zamieszkały w Nowym Jorku – sprawnie identyfikuje poetę, który musiał dotrzeć do głębin swoich osobowościowych doświadczeń – poprzez poetykę klasycystyczną. W przypadku Hertza sytuacja jest oczywiście skrajnie nieoczywista, ale sama wizja zimy jako końca fizycznej rzeczywistości, „zimy klasycyzmu", w tym zimy w *Opowieści zimowej* może sygnalizować, że śmiałe powinowactwa z Brodskim mogłyby się (pod pewnymi warunkami) utrzymać. Paweł Hertz mógłby być więc uznany za „polskiego Brodskiego", o ile kontynuowałby swoją twórczość. Również i o tym – nie realnym, a potencjalnym, fantomowym wyłącznie wymiarze dorobku poetów polskich powinniśmy stale pamiętać.

Z Karolem Samselem rozmawiał Jakub Pyda