

Jerzy Wiśniewski

LIRA I STRUNA W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA

I

W wierszach Zbigniewa Herberta nietrudno odnaleźć słowa będące nazwami instrumentów muzycznych. Funkcjonują one, po pierwsze, na poziomie stylistyki tekstów poetyckich – są elementem składowym metafor i porównań; po drugie zaś – są znakiem konkretnych lub symbolicznych przedmiotów, ustanawiających jedną z kategorii motywów w tej poezji.

Instrumentarium muzyczne, wyłaniające się z nazw zastosowanych w utworach Herberta, jest dość bogate i różnorodne. Na tę Herbertową „kolekcję” – tak jak na starej rycinie czy w ekspozycji muzealnej – składają się instrumenty, w stosunku do których można by było mnożyć przeróżne typologie. Są tu więc zarówno instrumenty dawne, jak i używane współcześnie; instrumenty postrzegane jako szlachetne, jak i uznawane za prostackie; w końcu – instrumenty reprezentujące każdą „rodzinę”, a więc strunowe, dęte i perkusyjne¹.

Czytając poszczególne tomy poezji Herberta, zauważyć można jednak, że w tym „składzie” instrumentów uobecnia się jeszcze inny porządek. Znaczące wydają się zarówno stopień ich symbolicznego nacechowania, jak i kolejność, w jakiej Herbert zaczął umieszczać je w swoich tomach. Najbardziej symboliczne i zarazem archaiczne instrumenty muzyczne – lira i lutnia – pojawiają się i dominują w pierwszym zbiorze, noszącym znamieny tytuł *Struna światła* (z roku 1956). W kilku wierszach z tego

¹ Wyliczenie, oparte o tę ostatnią – ogólną i tradycyjną w nauce o muzyce – klasyfikację, objęłoby zatem następujące instrumenty, występujące w poezji Herberta: lira, lutnia, harfa, klawesyn, skrzypce, gitara, mandolina, fortepian, fletnia, flet, fagot, trąbka, trąba (puzon), waltornia, organy, piszczałki, fujarka, harmonijka, bęben, werbel, grzechotka, kołatka oraz dzwon. Obok nazw instrumentów w wierszach Herberta występują także nazwy muzycznego „oprządkowania”: struna, struny, pulpity, smyczek, a także pojęcia ogólniejsze: instrumenty, orkiestra, chór, śpiew, głos, muzyka.

tomu skontrastowane z nimi zostały inne instrumenty muzyczne (np. ustna harmonijka w wierszu *O Troi*). W wydanym w roku 1957 tomie *Hermes, pies i gwiazda*, obok ponownie przywołanych liry i lutni, pojawiają się liczne instrumenty ściśle związane z muzyką klasyczną, np. flet, trąbki, waltornie, skrzypce, klawesyn i organy. Obok nich – i jakby im na przekór – do wierszy Herberta trafiają instrumenty o wiele mniej „szlachetne”, choć równie istotne w rozważaniach poety – kołatka oraz bęben. W następnych tomach wierszy (*Studium przedmiotu, Napis, Pan Cogito, Raport z obłożonego miasta*) Herbert stopniowo rozbudowuje ten już dość pokaźny zbiór instrumentów. Poszerza go o: gitarę, werbel, grzechotkę, fagot, fujarkę, fortepian, piszczałki. Funkcję instrumentu muzycznego ma także w kilku jego utworach ludzki głos. Nadal daje się zauważyć, zarysowany w pierwszych dwu tomach, podział na dwie wyraźnie odrębne kategorie instrumentów – o „wysokiej” i „niskiej” pozycji w ich tradycyjnej hierarchii symbolicznej. Jednak nazwy instrumentów muzycznych wydają się stopniowo coraz mniej interesować poetę jako elementy budujące warstwę stylistyczną wierszy oraz jako motywy kluczowe i mogące być wykładnią nowych treści. Traktowane najczęściej symbolicznie, o wiele rzadziej postrzegane bywają przez Herberta – i to na ogół w dość powierzchowny sposób – jako instrumenty o określonym wyglądzie oraz specyficznym dźwięku, a więc o odrębnej funkcji muzycznej.

Już nawet ta pobieżna obserwacja relacji zaistniałych pomiędzy wprowadzonymi przez Herberta do wierszy instrumentami wskazuje, że grupa tych motywów odzwierciedla fundamentalny dla tej poezji mechanizm konstrukcyjny, polegający na konfrontowaniu antynomicznych pojęć, symboli czy wartości. Stanisław Barańczak zaznaczył, iż „rzeczą w poezji Herberta podstawową jest jej oparcie na schemacie bezustannej konfrontacji: [...] przeszłości z dniem dzisiejszym, kulturowego mitu z materialnym konkretem życia”². Zasada ta uobecnia się również w języku, a ściślej w metaforyce wierszy Herberta³. Dlatego też poezję tę postrzegano jako zdominowaną przez „styl-dialog”, służący – według Konrada Tatarowskiego – „konfrontacji kilku systemów wartości, punktów widzenia, postaw wobec świata, które realizować się mogą również poprzez tradycyjny monolog, rozumiany jako wypowiedź jednej osoby”⁴. Prostą konsekwencją tej zasady jest znaczeniowa ambiwalencja motywów pojawiających się w poezji Herberta.

² Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 56.

³ Barańczak określa ją w tym przypadku jako zasadę „konfrontacji i demaskacji sprzecznych znaczeń, tym ostrzejszej, że wynikającej z pozornego podobieństwa lub bliskości dwu zestawionych sensów”. (*Ibidem*, s. 134).

⁴ Zob. K. W. Tatarowski, *Od „stylu-monologu” do „stylu-dialogu”. Uwagi o poezji Zbigniewa Herberta*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1979, S. I, z. 50, s. 58.

W szkicu tym podejmę próbę określenia funkcji, jaką spełniają motywy liry i lutni, które pojawiły się najwcześniej w poezji Herberta, i które od trzeciego tomu *Studium przedmiotu* są w niej – poza metonimicznym nawiązaniem w jednym z wierszy *Elegii na odejście* – zupełnie nieobecne. Rozważaniom chcę nadać kształt „historii”, a więc chronologicznego studium o uobecniających się w kilku tomach Herberta motywach.

II

Antyczna lira jest pierwszym instrumentem muzycznym, jaki pojawił się w świecie poetyckim Herberta. Trafia ona do jego wierszy ze swoją znaną, ukształtowaną w kulturze śródziemnomorskiej, wartością symboliczną i oznacza przede wszystkim sztukę poetycką⁵. Obok liry – i tak jak w poezji staropolskiej wymiennie w stosunku do niej – pojawia się także w jego utworach lutnia, instrument o analogicznym znaczeniu symbolicznym⁶. Te instrumenty muzyczne, obok innych motywów, wyraźnie wyznaczają już w tomie *Struna światła* jedną z charakterystycznych dla poezji Herberta opozycji: „przeszłość–teraźniejszość” (inaczej: „dziedzictwo–wydziedziczenie”)⁷. Symbolicznymi atrybutami kulturowego dziedzictwa są właśnie lira i lutnia.

Grupa wierszy Herberta, w których pojawiają się motywy liry, lutni i – będącej niekiedy synekdochą tych dwu instrumentów – struny, obejmuje dwanaście utworów: *Do Apollina*, *O Troi*, *Do Marka Aurelego*, *Struna*, *Las Ardeński*, *Arijon* (z tomu *Struna światła*); *Niepoprawność*, *Do pięści*, *Prośba* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*); *Apollo i Marsjasz*, *Szuflada* (z tomu *Studium przedmiotu*); *Wit Stwosz: Uśnięcie Najświętszej Marii Panny* (z tomu *Elegia na odejście*).

1. *Struna światła*

Wiersz *Do Apollina* przynosi wyraźne przeciwstawienie Apollina – patrona poetów wyposażonego w lirę, będącą symbolem poezji – dwudziestowiecznemu

⁵ Lira jest między innymi „atrybutem greckiego boga Apollina, jak również ogólnie rozpowszechnionym symbolem muzyki i poezji”. (*Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992, s. 86). Symbolizuje ponadto: „[...] koncert, pieśń, muzykę [...] harmonię kosmiczną; [...] natchnienie wieszczce, poetyczne, muzyczne, [...] lirykę, poezję, [...] piękno, artyzm, sztukę, kunszt; narzędzie; intelekt, mądrość [...]”. (W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 201).

⁶ Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja*, Warszawa 1982, s. 161 i 176.

⁷ S. Barańczak, *Uciekinier...*, s. 59–60.

poecie, najprawdopodobniej napiętnowanemu doświadczeniami wojennymi: [Apollin] „we własną zasłuchany pieśń / lirę podnosił na wysokość milczenia //”; [Ja (dwudziestowieczny poeta)] „zmyślałem twoje palce / wierzyłem twoim oczom // Bez strun instrument / ręce bez dłoni //”. Apollo przedstawiony w wierszu Herberta jest wyraźnie skoncentrowany na pięknie i wyższości własnej sztuki. Jest strażnikiem zasad, wedle których nie wszystko, co jest elementem składowym rzeczywistości, może być stosowane w dziele sztuki. Jego lira w metaforycznym geście podniesienia „na wysokość milczenia” oznaczać może sytuację, w której klasyczna sztuka oraz poezja muszą milknąć, kiedy postawić przed nimi zadanie silnie emocjonalnego wyrażenia jakichś głęboko ludzkich, choć dramatycznych, przeżyć. Jako patron sztuki „czystej” Apollo jest kamienny – boski, martwy i nieludzki; wobec kogoś takiego dwudziestowieczny poeta – bohater wiersza – manifestuje swój dystans⁸. Chociaż jego osobowość artystyczną ukształtowały apollińskie wzorce, odkrywa on fałsz pielęgnowanych dotąd ideałów poezji. Swą wierność tym ideałom postrzega jako wielką mistyfikację. Jego instrument (czyli jego poezja) zostaje brutalnie okaleczony, tak jak okaleczone zostają ręce, kiedy pozbawić je dłoni. Instrument bez strun jest niemy; ręce pozbawione dłoni nie spełniają już swych wielorakich funkcji, a więc i tych, które są znakiem osobowościowej ekspresji. Wobec okrucieństwa dwudziestowiecznej historii, poezja zakorzeniona w klasycznych ideałach sztuki może jawić się już jedynie jako „niemy” instrument wyrazu ludzkich doświadczeń. Jej środki ekspresji, których symbolem mogą być struny apollińskiej liry, okazują się niewystarczające. Ich zastosowanie przy opisywaniu współczesnego świata jest równoznaczne z fałszowaniem jego obrazu. Rozważania te sugerują, że najwłaściwszą postawą poety byłoby w tej sytuacji po prostu milczenie⁹. Konfrontację pomiędzy wzorcem poezji klasycznej a rodzącą się z wstrząsających doznań nową poezją „zamilknięcia” obrazuje w tym wierszu Herberta właśnie przeciwstawienie liry Apolla instrumentowi bez strun. Dawna lira zostaje w terażniejszości zastąpiona przez lirę martwą.

Refleksja o tym, jak stworzyć poezję po wojennym „pożarze świata”, rozwinięta została w kolejnym wierszu Herberta z tomu *Struna światła* zawierającym motyw liry. Oto fragment wiersza *O Troi*: „[...] a pożar

⁸ Stanisław Barańczak komentując ten wiersz stwierdził: „Gdy jednak, nawet w tej kamiennej postaci, był dawniej w stanie wzbudzić „zachwyty” młodego bohatera-podmiotu wiersza, obecnie – po katastrofie wojny – „śni się po nocach / z twarzą poległego Persa”. Katakлизmy historii zadały kłam uosobionemu przez Apollina „ideałowi światłości i harmonii” (S. Barańczak, *Uciekinier...*, s. 117).

⁹ Na marginesie warto przytoczyć fragment pewnej pozaliterackiej wypowiedzi Herberta. Recenzując w roku 1956 spektakl gdańskiego „Bim-Bomu”, stwierdził on: „[...] dla humanisty pewność, że nawet gdyby wszystkie słowa zostały zakłamane, można będzie w milczeniu oddzielać rzeczy dobre od złych, czyste od brudnych, ta pewność jest krzepiąca”. („Twórczość” 1956, nr 7).

większy od Iliady / na siedem strun – // za mało strun / potrzebny chór / / lamentów morze / i łoskot gór / kamienny deszcz // – jak wyprowadzić / / z ruin ludzi / jak wyprowadzić z wierszy chór – // myśli poeta doskonały / / jak soli słup / dostojnie niemy / – Pieśń ujdzie cało / uszła cało // [...] szli wąwozami byłych ulic / myśleli że odnajdą ślad // na harmonijce gra kaleka / o wierzb warkoczach / o dziewczynie / poeta milczy / pada deszcz”. Wiersz przynosi opis sytuacji poety, który otoczony ruinami miasta usiłuje odnaleźć właściwą tonację stylistyczną dla wyrażenia swego doświadczenia i dla opisu rumowiska¹⁰. Poetyka klasycystyczna, a dokładniej te jej postulaty, które kładą nacisk na estetyzację rzeczywistości, na eksponowanie czystego piękna i na głoszenie harmonii istnienia, symbolizowana tu przez siedmiostrunny instrument (a więc przez jedną z odmian antycznej liry)¹¹ nie w pełni przystaje do oglądanej rzeczywistości. Bohaterowi wiersza stosowniejszy wydaje się inny klasyczny styl, związany z antyczną tragedią – śpiew chóralny wielu osób. Materialnemu instrumentowi przeciwstawiony zostaje – rzecz by można – instrument „żywy”, czyli ludzki głos. Lecz dla oddania prawdy o zaistniałych wydarzeniach, w tym chóralnym śpiewie i „spektaklu” powinni raczej wziąć udział realni uczestnicy i świadkowie pożaru, a tych przecież pochłonęła śmierć. Aby zatem przedstawić w dziele sztuki prawdę, nie można już skorzystać z dawnego „naśladowania”. Dlatego poeta, który chciałby używać dawnych sposobów do opisanie rzeczywistości, po „pożarze świata” musi pozostawać niemy. Jedyne „pieśnią”, która rozbrzmiewa w ruinach, jest sentymentalna piosenka (a może tylko melodia, z którą kojarzą się określone słowa) okaleczonego żołnierza; gra on na harmonijce, która wydaje się symbolizować przeciwstawny w stosunku do klasycznego, ale nie wiadomo czy adekwatny i do końca właściwy, „ton” poezji tworzonej na ruinach. Użycie wyrazu ‘harmonijka’ jest tu semantyczną grą; jako zdrobniła forma słowa ‘harmonia’ – będącego określeniem ładu, porządku czy zgodności elementów – oznacza instrument, którego dźwięk symbolizuje już tylko namiastkę sztuki związanej z ideą harmonii i klasycznymi kanonami piękna. W wierszu tym zatem antycznej lirze ironicznie przeciwstawiona zostaje na płaszczyźnie symbolicznej banalna żołnierska harmonijka.

Twórczość artystyczna respektująca antyczne wzorce i założenia jest zatem nie do pogodzenia z rzeczywistością dwudziestowiecznego świata. Herbert w obu przywołanych tu wierszach medytuje także o trudnościach, na jakie napotyka dwudziestowieczny poeta, który chce coś powiedzieć

¹⁰ Literackim kontekstem, przynoszącym obraz poety rozmyślającego na ruinach, może być na przykład wiersz Czesława Miłosza *W Warszawie* z tomu *Ocalenie* (1945).

¹¹ Siedem strun antycznej liry symbolicznie łączono z siedmioma planetami; historycznym wynalazcą tej odmiany liry był najprawdopodobniej Terpander, około roku 675 p.n.e.; jej wynalazcą mitycznym był Hermes.

o ludzkich doświadczeniach w sposób związany z tradycją klasycznej poezji i sztuki. Poeta pragnie pozostać – mimo wszystko – głęboko zakorzeniony w kulturowej tradycji, kwestionując jedynie jej stereotypowe ujęcia¹². Pewien idiom poezji już przeminął bezpowrotnie, ale twórca chciałby nadal przemawiać głosem, który pod względem stylu i rangi przypomina wypowiedzi artystów starożytnych. Stąd bierze się poszukiwanie nowej poetyckiej dykcji, nowego stylu i zarazem nowej funkcji poezji. Niemy instrument poety – bohatera wiersza *Do Apollina* – powinien być – mówiąc przerośnie – „ostrunowany” od nowa. O próbach odnalezienia tych nowych „strun” opowiadają przede wszystkim wiersze *Struna*, *Las Ardeński* i *Arijon*. Zanim staną się przedmiotem naszych rozważań, zająć się należy utworem, w którym motyw liry wykorzystany zostaje w oderwaniu od swej utartej, symbolicznej konotacji.

Wiersz *Do Marka Aurelego*, będąc dyskursem z założeniami filozofii stoickiej prowadzącym do kwestionowania idei harmonii wewnętrznej umysłu¹³, zawiera obraz, którego elementem składowym jest lira: „[...] więc lepiej Marku spokój zdejm / i ponad ciemność podaj rękę / niech drży gdy bije w zmysłów pięć / jak w wątlą lirę ślepy wszechświat/”. Człowiek, zdeterminowany w kontakcie z rzeczywistością przez pięć zmysłów, porównany zostaje do „wątlej liry”, a więc do instrumentu jakoś niekompletnego. Jeśli symboliczną analogią dla pięciu ludzkich zmysłów mogłoby być pięć strun liry, to lira taka w stosunku do siedmio- czy dziewięciostrunowej byłaby po prostu mniej doskonała¹⁴. Jeśli jednak psychiczna i intelektualna kondycja człowieka porównana zostaje w wierszu Herberta właśnie do liry, to znaczy, że duchowy świat osoby ludzkiej nie do końca jest ze swej natury chaosem. Lira wykorzystana zostaje tutaj jako symbol harmonii, ale jednocześnie jest deprecjonowana jako symbol o tym znaczeniu. Epitet ‘wątlą’ wyraźnie wskazuje, że harmonia ta nigdy nie może się urzeczywistnić w pełni, choć człowiek może bardzo tego pragnąć¹⁵. Człowiek w rozważaniach Herberta okazywałby się zatem istotą głęboko rozdartą pomiędzy pragnieniem ładu a silnie ujawniającym się poczuciem wewnętrznej ułomności. Świadomość

¹² Zob. J. Brzozowski, *Antyk Herberta*, [w:] *Studia. Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1992, s. 89–108.

¹³ Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 124–131.

¹⁴ Liczba strun w lirach greckich wahała się od trzech do dwunastu. Najczęściej spotykane były liry cztero- i siedmiostrunne (Zob. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Kraków 1989, s. 112). Najbardziej symbolicznie nacechowana lira o siedmiu strunach (stanowiących odniesienie do siedmiu planet) wydaje się być dla Herberta wzorcową postacią tego instrumentu.

¹⁵ Odległym kontekstem rozważań zawartych w tym wierszu oraz odniesieniem dla przedstawionego w nim portretu człowieka mogłoby stać się – dzięki użyciu tego epitetu – słynne pytanie z Sonetu IV Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: „Cóż będę czynił w tak strasliwym boju, / wątlą, niebaczną, rozdwojony w sobie?”

tego rozdarcia staje się również udziałem poety dwudziestowiecznego – bohatera następnych Herbertowych wierszy z motywami liry i struny.

Struna symbolizowała do tej pory w utworach Herberta klasyczne środki wyrazu poetyckiego, albo też metonimicznie zastępowała lirę. W jednym z najważniejszych wierszy pierwszego tomu Herberta pojawia się ona jedynie w tytule, stając się metaforycznie synonimem słowa 'poezja'. Obraz nakreślony w tym wierszu staje się zatem wielką metaforą sztuki słowa. Oto istotne dla naszych rozważań fragmenty utworu *Struna*: „[...] zostaw tedy lampę / instrument i książkę [...] wiatr przyłoży usta / abyśmy śpiewali // my zmarszczymy czoła / nie powiemy słowa // [...] zaprawdę zaprawdę powiadam wam // wielka jest przepaść / między nami / a światłem”. Poezja traktowana była – szczególnie od czasów romantyzmu – jako źródło wiedzy o Bycie, jako narzędzie (inaczej: 'instrument') poznania oraz jako zapis głęboko duchowych doświadczeń poznawczych artysty. W wierszu Herberta założenia te zobrazowane zostają w postaci poznawczej wyprawy. Chcąc dowiedzieć się czegoś o rzeczywistości, porzucić trzeba wszystko to, co mogłoby pośredniczyć w akcie poznania – „lampę”, „instrument”, „książkę” – i oddać się kontemplacji natury. Prawdziwa wiedza, symbolizowana w wierszu przez światło, pochodzi bowiem nie od przedmiotów stworzonych przez człowieka, lecz płynie od „gwiazdy”¹⁶, symbolizującej świat duchowy¹⁷. Jednak próba bezpośredniego poznania świata Idei, w który wkroczyć można dzięki mediacji przyrody, oraz zamiar inspirowania tym doświadczeniem poezji, kończą się niepowodzeniem. Bohater wiersza, próbujący poddać się poetyckiemu natchnieniu, pozostaje niemy. Jego śpiewu – symbolizującego poezję – nie zdołała zainspirować kontemplowana natura; nie nastąpiła także spodziewana iluminacja. Pozostaje mu zatem stwierdzenie o bezmiernej przepaści pomiędzy Bytem idealnym (światłem) a światem ludzi; wiedza doskonała okazuje się nie na miarę ludzkiej kondycji. Jeśli jednak poezja ma mieć coś wspólnego ze sferą Idei, jeśli ma coś orzekać na ten temat, to będzie to zawsze jedynie cząstkowe; tak jak jedynie elementem liry czy lutni, choć elementem bardzo istotnym, jest struna. Motywacja poety, próbującego określić od nowa koncepcję swojej sztuki, zatrzymuje się właśnie tutaj: nie chce on poezji, której ambicją byłoby ostateczne rozstrzygnięcie o rzeczywistości czy też całościowe o niej orzekanie; nie chce on poezji będącej wykładnią wiedzy absolutnej, ale chce, by była jedynie „struną”, jeśli nie może być „lirą światła”. Herbert projektuje zatem taką poezję, która tylko w sposób cząstkowy i niepełny dotykać może tajemnicy.

¹⁶ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier...*, s. 91.

¹⁷ „Gwiazda jest obrazem idei boskiej, według której porusza się świat, symbolem bóstwa, boskiego oka, [...] wiedzy o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, [...] natchnienia poetyckiego («Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!» – *Improwizacja z Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza)”. (W. Kopalinski, *Słownik symboli*, s. 105–106).

Sformułowanie „struna światła”¹⁸, zawarte w tytule tomu wierszy Herberta i związane także z tytułem odczytywanego tu wiersza, jest więc metaforycznym określeniem granic poznawczych poezji, ale również wskazuje na potrzebę choćby elementarnego inspirowania jej tym, co idealne¹⁹. „Struna światła” staje się zatem w świecie poetyckim wierszy Herberta symbolicznym ekwiwalentem antycznej liry – ułomnym instrumentem muzycznym „teraźniejszości” i symbolem nowej poetyckiej dykcji.

Kontynuacją tych rozważań o funkcji i kształcie poezji dwudziestowiecznej jest wiersz *Las Ardeński*. Skontrastowane w nim zostały dwa obrazy, które opatrzyć by można tytułami: „Poezja ze snu” i „Poezja z pamięci”. Za umownego adresata monologu lirycznego tego utworu mógłby być uznany bohater wcześniejszych wierszy *Do Apollina* i *O Troi* – poeta, który pytał o przedmiot i sposób inspirowania swej twórczości. Oto obraz pierwszy: „Złóż ręce tak by sen zaczerpnąć / tak jak się czerpie wody ziarno / a przyjdzie las: zielony obłok / i brzozy pień jak struna światła / [...] więc patrz na kory wzór na której / zaciska struna się muzyki / lutnista co przykręca kołki / aby nabrzmiało to co milczy // [...]”. Dzięki pracy wyobraźni bohater wiersza znaleźć się może w symbolicznym Lesie Ardeńskim – w mitycznej krainie łagodności i harmonii, w miejscu odosobnienia dla duchowo okaleczonego człowieka²⁰. Ujrzany tam biały pień brzozy jest „struną światła” – promieniem Bytu idealnego – symboliczną struną gigantycznej liry, jaką staje się w jego wyobraźni las. W wyobrażonej rzeczywistości zarówno pień brzozy, jak i poezja – powiązane ze sobą metaforą „struna światła” – zdolne są dokonywać mediacji między człowiekiem a Bytem. Obserwowany przez bohatera porządek natury staje się układem odniesienia dla artystycznej kreacji. Poeta-pustelnik porównany zostaje do muzyka-lutnisty napinającego strunę w swym instrumencie, a więc przygotowującego go do gry. Tak jak struna dopiero napięta może zabrzmieć i stawać się źródłem muzyki, tak też dopiero odpowiednio napięta uwaga i wytężona praca wyobraźni zrodzić mogą poezję „ze snu”. Czynność strojenia struny lutni

¹⁸ Być może metafora ta została przejęta przez Herberta od Stefana Napierskiego, w którego wierszu pt. *Orfeusz* (z tomu *Ziemia wolna* z roku 1930) padają następujące słowa: „[...] to jest skarga wszechstronna / Pod wtór ogromnej liry która rwie się / I struny światła wyrzuca w niebo / By zgasnąć ponad kopułami miasta / W czyichś ogromnych rękach”.

¹⁹ „Poznawcza postawa Herberta realizuje się w jego poezji na drodze ciągłego konfliktu między pragnieniem doskonałości [...] a świadectwem rozumu i zmysłów” (K. W. T a t a r o w s k i, *Od „stylu-monologu”...*, s. 66).

²⁰ Las Ardeński to „falista wyżyna pń.-wsch. Francji, Belgii i pń. Luksemburga, rozcięta wąskimi dolinami, do dziś pokryta w większości lasami; schronisko czterech synów Aymona, gdzie św. Hubert z myśliwego stał się pustelnikiem, a św. Tybald z Provins z rycerza pustelnikiem i smolarzem”. Las Ardeński „pokrywający niegdyś środkowe hrabstwa Anglii” był także miejscem „akcji komedii *Jak wam się podoba* Szekspira”. (W. K o p a l i ń s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 578).

staje się w tym obrazie symbolem procesu twórczego, który wynika z umiejętności patrzenia na świat jako epifanię Bytu. Tak rozumiana poezja („struna światła”) w stosunku do dawnych wzorców – tak jak struna w stosunku do całego instrumentu – zawiera w sobie już jedynie jakiś pojedynczy, lecz równocześnie najistotniejszy element – tajemnicę. Jednak ta koncepcja poezji zostaje ujęta przez Herberta w ironiczny nawias snu. Jej przeciwieństwem jest zaprezentowana w drugim obrazie „Poezja z pamięci”: „[...] złóż ręce tak by pamięć czerpać / umarłych imion wyschłe ziarno / więc znowu las: zwęglony obłok / czoło znaczone światłem czarnym / i tysiąc powiek zaciśniętych / wąsko na gałkach nieruchomych / drzewo z powietrzem przełamane / zdradzona wiara pustych schronów //”. Obraz czerpany z pamięci jest zupełnie inny od poprzedniego; to las po „pożarze świata” – wojenny cmentarz z prochami poległych²¹. W zakresie inspiracji twórczej odwołanie do tego, co w wierszu Herberta nazwane jest snem, doprowadzać może poetę do alienacji; natomiast wierność pamięci skłania ku przeświadczeniu o „śmierci poezji”. Inspirowana pamięcią o ofiarach wojen „poezja grobów” okazuje się zatem niewystarczająca; stąd wynikają stwierdzenia kończące wiersz: „[...] a tamten las jest dla nas dla was / umarli proszą też o bajki / o garstkę ziół o wodę wspomnień / więc po igliwiu po szelestach / i po zapachów wątlých przedzach / to nic że gałąź zatrzymuje / że cień po krętych wodzi przejściach / ale odnajdziesz i ode mkniesz / nasz Las Ardeński”. W świecie zatem powinno być miejsce i dla tej ironicznie podważanej, idealistycznej i metafizycznej poezji, tylko z pozoru nie liczącej się z konkretnymi doświadczeniami egzystencjalnymi człowieka. W kontekście poprzednio odczytywanych utworów wiersz ten traktować można jako zapis rozważań o kształcie i funkcji poezji w dwudziestowiecznym świecie, napiętnowanym „masową” śmiercią. Zawiera on jednak wyraźną sugestię, że racją uzasadniającą istnienie poezji jest – mówiąc przenieśnionie – poszukiwanie mitycznego „Lasu Ardeńskiego” i poszukiwanie „struny światła”, a więc dążenie ku ideałom nieosiągalnym, ale koniecznym dla jej sensu²².

²¹ Ardeny były miejscem operacji wojskowych w czasie I i II wojny światowej.

²² Jacek Brzozowski interpretując tytuł pierwszego tomu wierszy Herberta, napisał: „Struna jako znak liry, symbol poezji, oraz jako aluzja do muzycznej, starożytnej i chrześcijańskiej koncepcji świata jako muzycznej harmonii. Światło jako atrybut helleńskiej jasności, jako symbol otwartego na świat i twórczego Umysłu, oraz jako jeden z głównych symboli teologów, filozofów, mistyków. Struna – to ponadto napięcie i zarazem wiązadło; światło – to spełnienie i warunek spełnienia. Symbol streszcza w sobie zatem odwieczne cele poezji, filozofii (metafizyki) i religii (mistyki). Użyty jako nazwa tomu wierszy oznacza, że ich odwieczny cel jest nadal – aczkolwiek trudne to, ocalała bowiem tylko jedna struna – powinnością i posłannictwem poety: iść ku światłu, tzn. odnajdywać sens, jakiś wspólny mianownik, wiązanie dla człowieka i świata, snu i pamięci. Idealnego piękna i chaotycznej rzeczywistości, dla porządku marzeń i okrucieństwa historii”. (J. Brzozowski, *Antyk...*, s. 92).

Motyw antycznej liry i związana z nią symbolika powracają pośrednio w zamykającym tom *Struna światła* wierszu *Arijon*. Utwór ten aluzyjnie nawiązując do pewnego epizodu z dziejów mitycznego poety i śpiewaka²³, jest kolejnym głosem Herberta na temat funkcji poezji: „[...] o czym śpiewa Arijon / tego dokładnie nikt nie wie / najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię / morze kołysze łagodnie ziemię / ogień rozmawia z wodą bez nienawiści / w cieniu jednego heksametru leżą / wilki i łania jastrzęb i gołąb / a dziecko usypia na grzywie lwa / jak w kołysce / patrzcie jak uśmiechają się zwierzęta / ludzie żywią się białymi kwiatami / i wszystko jest tak dobrze / jak było na początku //”. Śpiew Ariona (z towarzyszeniem liry) symbolizuje w tym wierszu sztukę zaprowadzającą ład i harmonię w świecie, w którym dominuje zło. Poezja taka okazuje się ocalająca; jest potrzebna, by przywracać sens ludzkiemu istnieniu, by krzepić nadzieję. Jednak ład, jaki sprowadzać by miał na ziemię czarujący śpiew Ariona, jest wyraźnie nierzeczywisty i utopijny. Arkadyjski obraz oraz wpisane weń pragnienie powrotu do rajskich początków ludzkości są głęboko ironiczne. Świat doskonały bowiem – jak dowodzi tego Herbert także w innych wierszach – jest nieludzki, a przeświadczenie o harmonii świata – jedynie złudzeniem umysłu. Równie ironiczna okazuje się kreacja bohatera wiersza. Polska wersja jego imienia – „Arijon” – o hieratycznym, ale i dwuznacznym zabarwieniu, ironiczne epitety „helleński Caruso”, „koncertmistrz antycznego świata”, „drogocenny i wielokrotny” i „sprawca zawrotów głowy” oraz sentymentalne sformułowanie (przypisane dziewczętom zapatrzonym w bohatera) „jakoże jest piękny Arijon” – oto przesłanki dystansu do mitycznej postaci jako symbolu wewnętrznej kondycji poety. Arion z wiersza Herberta, wypływający samotnie nocą w morze, jest figurą człowieka (poety), który zapominając o dramatycznych wydarzeniach swej biografii, naraża się na wyobcowanie i utratę swej podmiotowości. Poezja pełna pozytywnych wartości, ale ignorująca pamięć i egzystencjalne doświadczenia poety, jest kłamstwem. Obraz świata projektowany w sztuce na wzór sentymentalnych operowych opowieści jest po prostu fałszem²⁴. Jednak stanowiąca pointę

²³ „Gdy Arion, poeta liryczny, wracał statkiem z Italii do Koryntu, załoga wrzuciła go do morza, aby zawładnąć jego dobytkiem, ale pewien delfin, oczarowany jego śpiewem i grą na lirze, przewiózł go na swym grzbiecie do Koryntu, zdrowego i całego”. (W. Kopański, *Słownik symboli*, s. 201).

²⁴ Zob. J. Brzozowski, *Antyk...*, s. 95. Ryszard Przybylski, wskazując na przewijający się przez dwa pierwsze tomy Herberta motyw kompromitacji tych poglądów filozoficznych, które stanowiły uzasadnienie śródziemnomorskiego mitu o harmonii świata, konstatował: „...świat nie jest więc organizmem harmonijnym, ponieważ wszystkie uzasadnienia filozoficzne tej idei zostały podważone lub nawet skompromitowane. Herbert ukazał je jako rodzaj kłamstwa, które pozwala żyć, ale oczywiście tylko tym, którzy nie wiedzą, iż to jest kłamstwo. Człowiek, który wie, nie może już żyć w harmonijnym świecie”. (R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 127).

wiersza wyprawa Ariona w mrok może być także metaforycznym obrazem koniecznego powrotu z mitycznej krainy, w której określa się od nowa swą tożsamość, do chaotycznego i zdominowanego przez zło – jak morski żywioł nocą – świata realnego. Przesłanie wiersza okazuje się zatem dwuznaczne²⁵. Śpiew Herbertowego Arijona jako symbol stereotypowo pojmowanej sztuki klasycznej, nienaturalnie idealizującej rzeczywistość, jest nie do zaakceptowania z perspektywy doświadczeń człowieka dwudziestego wieku. Ocalenia godna wydaje się jedynie idea przywracania przez poezję harmonii w świecie, o ile równocześnie dochowuje się wierności prawdzie.

W wierszach z tomu *Struna światła* motywy instrumentów muzycznych służyły do prowadzenia rozważań metapoetyckich, estetycznych i filozoficznych. Archaicznej lirze (i lutni), występującej w funkcji symbolu twórczości poetyckiej, przeciwstawione zostały instrumenty „współczesności”: lira bez strun, harmonijka ustna i – przede wszystkim – struna światła. Idąc tropem motywów liry i struny przez następne tomy Herberta, odnajdziemy wiersze, których tematyczną dominantą staną się ponownie rozważania programowe o poezji. Rozważania te nie przyniosą zasadniczo nowych spostrzeżeń; będą uzupełnieniem i sprecyzowaniem poglądów już ukształtowanych w pierwszym tomie wierszy.

2. *Hermes, pies i gwiazda*

W debiutanckiej książce Herberta dokonało się symboliczne odrzucenie Apollina i jego liry. Drugi tom wierszy – *Hermes, pies i gwiazda* – przynosi symboliczny zwrot do innego greckiego boga, mitycznego konstruktora liry, niebiańskiego wysłannika nieprzerwanie wędrującego po świecie i przebywającego obok ludzi. Mitologicznym patronem poezji Herberta staje się Hermes. Jest on – w przeciwieństwie do Apollina – prefiguracją poety posiadającego zdolność oznajmiania „woli bogów”, ale także napiętnowanego wieloma słabościami, a więc bliższego ludziom poprzez swą kondycję i motywację twórczości. Poeta taki, choć nie pragnie wyniosłego „nadczołowieczeństwa”, pozostać jednak musi samotny. Drugi tom Herberta jest zapisem dalszego ciągu symbolicznej – zainicjowanej w *Strunie światła* – wędrówki poety przez ciemny świat.

²⁵ Stanisław Barańczak skomentował ten wiersz, akcentując przede wszystkim pozytywną funkcję śpiewu Ariona: „W wierszu Arijon, na przykład, legendarna postać starożytnego dytyrambisty przedstawiona nam jest wprawdzie przy akompaniamencie łagodnie ironizujących określeń [...], mówi się jednak o nim również: najważniejsze jest to, że przywraca światu harmonię”. (S. Barańczak, *Uciekinier...*, s. 110).

W wierszu *Niepoprawność* w poetyckim „ekwipunku” bohatera lirycznego pojawiają się struna i lutnia: „[...] układałam swe przyrządy śpiewne / na brzegu stolic przeddzień grozy // tu mały kubek upojenia / i struna jak zabity świerszcz // lutnia nie większa niż dłoń dziecka / fałszywy cień zmyślony śmiech // oto szkatułka barw zachodu / puzderko pieszczoł łez flakonik / muzyki pukiel i młodości // to będę niósł jak chleb i miłość / mijając ciałem tor żelaza // oto jest moje kruche piękno / układałam swe przyrządy śpiewne na brzegu mórz na lotnym piasku // a fala widząc moją płochość / kamień podaje zamiast kwiatu”. Cechą wspólną przedstawionych tu przedmiotów jest miniaturowość i subtelność. Biorąc to pod uwagę w rekonstruowaniu programu poetyckiego, jaki ukrywa się w wyznaniu bohatera wiersza, można powiedzieć, że wartością zaakcentowaną w tym ironicznym manifeście jest „minimalizm” kształtu i funkcji poezji. Wiersz ten wyraźnie nawiązuje do sformułowanej w poprzednim tomie koncepcji poezji jako jedynie „struny światła”. Tym razem metaforycznymi i ironicznymi zarazem obrazami objaśniającymi, czym jest poezja, stają się „szkatułka”, „puzderko” czy (nawet!) „flakonik” – jako przedmioty, w których wnętrzu przechowywać można nikomu niepotrzebne drobiazgi czy pamiątki. Zyskują one jednak miano „przyrządów śpiewnych”, a więc symbolicznie związanych z procesem twórczym. Projektowana w tym wierszu poezja określona zostaje także jako „muzyki pukiel i młodości”, a więc jako sztuka, która może podsycać radość i nadzieję oraz inspirować zabawę. Jednak nie każdy z tych poetyckich „przyrządów” ma tak optymistyczne zabarwienie. Struna „jak zabity świerszcz”, a więc niema, oraz miniaturowa lutnia, zbyt delikatna, aby móc na niej grać – to dwie wybrane i zupełnie martwe pamiątki przeszłości, które ponadto w konfrontacji z symbolicznymi „żywiołami” współczesnego świata skazane są na pewną zagładę. Jednak bohater wiersza, „niepoprawnie” i na przekór tym zagrożeniom, dwukrotnie powtarza niemalże magiczną czynność prezentowania swego poetyckiego ekwipunku złemu światu. Czyżby wierzył, że mimo wszystko przedmioty te są w stanie przywracać harmonię światu?

W dwu innych utworach z tego tomu – w sąsiadujących ze sobą wierszach *Do pięści* oraz *Prośba* – motyw strun pojawia się w kontekście filozoficznych rozważań o konieczności męznego znoszenia przeciwności – czy też poprzez walkę, czy też poprzez pokorną zgodę na los. Wiersz *Do pięści* rozpoczyna się od zdania: „Pięć palców co po strunach chodzą / zegną się jak żelazo w ogniu / w owoc granatu martwy splot //”. Natomiast w zakończeniu wiersza *Prośba* czytamy: „[...] gdy w dłoń otwartą przyjmiesz klęskę / gdy czaszkę w czułe palce weźmiesz / zacnie się wtedy jeszcze raz // otwartych dłoni wszelka sprawa / po strunach podróż po zabawach / ostatnie ziarno ocalenia”. Sformułowanie o palcach dłoni, co „po strunach chodzą” oraz wyrażenie „po strunach podróż” można traktować

jako metafory gry na instrumencie – czynności, dzięki której istnieć może muzyka. Obraz osoby grającej na lutni można potraktować – za malarstwem – jako alegorię zarówno muzyki, jak i poezji. Muzyka – w zakończeniu wiersza *Prośba* – staje się ściśle związanym z zabawą elementem wielkiego festynu. Ale w tych rozważaniach Herberta jej funkcja nie wydaje się tylko ludyczna. Festyn sztuki, znacząco następujący po pogodzeniu się człowieka z cierpieniem, ma w sobie wartość ocalającą. Muzyka, ale i poezja – w każdej swej postaci – jeśli potrafi cierpienie łagodzić lub jeśli jest jego pochodną, staje się głęboko humanistyczna. Kontrapunktyczną refleksję przynoszą – następujące bezpośrednio po wierszach tu omawianych – utwory *Ornamentatorzy* i *Pieśń o bębnie*²⁶. Są one dopełnieniem złożonego z czterech ogniw cyklu o funkcji i kształcie poezji w dwudziestowiecznym świecie, a ich przesłanie sugeruje, że sztuka związana z tradycyjnymi wartościami jest anachroniczna i bezbronna wobec powszechnej barbaryzacji.

3. *Studium przedmiotu*

Herbert, rozwijając swą refleksję o sztuce w dwudziestym wieku w trzecim tomie *Studium przedmiotu*, po raz ostatni nawiązał do Apollina i liry. W wierszu *Apollo i Marsjasz*, przedstawiającym wstrząsający finał pojedynku mitologicznych bohaterów²⁷, pojawia się motyw instrumentu Apollina, który najprawdopodobniej posłużył greckiemu bogu jako przyrząd do wykonania egzekucji na Marsjaszu. Sugeruje to dwukrotnie powtórzone w wierszu zdanie, wtrącone w relację z wydarzeń następujących po walce boga z sylenem: „[...] wstrząsany dreszczem obrzydzenia / Apollo czyści swój instrument //”. Traktując przedstawioną w tym wierszu historię jako parabolę, a instrument Apollina jako symbol poezji klasycznej, rzec by można, że Herbert dystansuje się tu od takiego rodzaju sztuki, która

²⁶ Do wierszy tych nawiązę szczegółowo w przyszłym szkicu, w związku z funkcjonującymi w nich motywami instrumentów muzycznych innych niż lira i lutnia.

²⁷ Oto zarys wydarzeń z mitu, którego dalszy ciąg opowiada Herbert w swym wierszu: „Sądząc, iż muzyka aulosu jest najpiękniejsza na świecie, Marsjasz wyzwał Apollona grającego na lirze. Apollon przyjął wyzwanie pod warunkiem, że zwycięzca będzie miał prawo obejść się ze zwyciężonym wedle swej woli. Pierwsza próba nie przyniosła wyniku, ale Apollon wyzwał przeciwnika, aby zagrał odwracając instrument, tak, jak on lirę. Wobec takiej doskonałości liry Marsjasz został uznany za pokonanego i Apollon zawiesił go na sośnie (na platanie, powiada Pliniusz), obdarł ze skóry. Później miał ponoć żałować wybuchu gniewu i połamał swą lirę. Miał również przemienić Marsjasza w rzekę. (P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1990, s. 221). Istotną dla moich rozważań interpretację tego wiersza stanowi szkic R. Przybylskiego, *Krzyk Marsjasza. O poezji Zbigniewa Herberta*, „Współczesność” 1964, nr 20. Przedruk w ramach eseju *Między cierpieniem a formą*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 132.

zachowując bezwzględną wierność wobec czystego piękna i chcąc zawsze dominować nad konkurencyjnymi kanonami estetycznymi, bezpośrednio lub pośrednio staje się źródłem ludzkiego cierpienia²⁸. Sztuka manifestująca swój dystans wobec cierpienia i śmierci – jako tematów „niskich” i nieestetycznych – i stawiająca sobie za jedyny cel doskonałość formalną, jest po prostu nieludzka. Herbert symbolicznie przeciwstawił w tym wierszu apollinijskiej lirze krzyk konającego półboga oraz, w sposób pośredni, nie przywołany instrument Marsjasza – aulos²⁹. Śpiew (a raczej „krzyk” lub „wycie”) Marsjasza, dysponującego – jak chce Herbert – „ogromną skalą”, wstrząsa naturą mitologicznej krainy. Uznany za zwycięzcę Apollin – obdarzony absolutnym słuchem i nerwami „z tworzyw sztucznych” – uświadamia sobie, że paradoksalnie poprzez swoje zwycięstwo dał początek nowej estetyce, drapieźnie artykułującej się poprzez Marsjaszowe – elementarne i pierwsze w alfabecie – „A”. Jego odejście z miejsca pojedynku to metaforyczny obraz kompromitacji sztuki, będącej zamkniętym systemem. Głos sylena, w niczym nie przypominający śpiewu Arijona, okazuje się ironicznie alternatywnym w stosunku do sztuki poetyckiej środkiem wyrazu prawdy o cierpieniu, pochodzącym spoza jakiegokolwiek systemu estetycznego. Sytuacja ta oznaczać może zatem, że dla poezji istnieją formalne ograniczenia możliwości w oddawaniu prawdy o wszystkich ludzkich doświadczeniach, a w szczególności o tych „granicznych” lub ostatecznych. Krzyk Marsjasza, choć ze swej istoty sprzeczny z tradycyjną estetyką, zaczyna jednak wyznaczać zupełnie nowe granice sztuki i poezji. Staje się on kolejnym – po lirze bez strun, harmonijce, strunie światła czy śpiewie Arijona – dostrzeganym przez Herberta w dwudziestowiecznym świecie, symbolicznym „instrumentem wydziedziczenia” – znakiem rozpoznawczym przewartościowań w dziedzinie sztuki poetyckiej.

Chociaż Herbert jest stronnikiem Marsjasza, to jednak swej poezji nie wiąże w prosty sposób z idiomem sztuki, wyznaczanym przez krzyk cierpiącego. Pan Cogito – bohater obecny w utworach Herberta od piątego tomu wierszy poety – w swoich rozmyślaniach o sztuce pop (*Pan Cogito a pop*) zdystansuje się wobec „estetyki hałasu” i krzyku jako jej podstawowego

²⁸ Stanisław Barańczak pisał: „Scharakteryzowany przy użyciu znamienych anachronizmów jako **bóg o nerwach z tworzyw sztucznych**, Apollo okazuje się niemal całkowicie (poza dreszczem obrzydzenia) nieczuły na krzyk Marsjasza: jest w stanie spokojnie **czyścić swój instrument** (czyżby użył strun liry jako narzędzia tortur?) i zastanawiać się chłodno, **czy z wycia Marsjasza / nie powstanie z czaem / nowa gałąź / sztuki – powiedzmy – konkretnej**”. (S. Barańczak, *Uciekinier...*, s. 119).

²⁹ Instrument ten uważano za wynalazek Hermesa. Inne mity wspominały o Atenie lub nawet o samym Marsjaszu. Przyjmując, że aulos był pierwotnie własnością Hermesa i dopiero później (podobnie jak lira) znalazł się w posiadaniu Apolla (zob. R. Graves, *Mity greckie*, Warszawa 1992, s. 70–71), można by przyjąć, że Herbert z tego przeciwstawienia czyni aluzję do swego wcześniejszego opowiedzenia się za Hermesem – przeciw Apollinowi.

środka wyrazu: „[...] kłopot polega na tym / że krzyk wymyka się formie / jest uboższy od głosu / który wznosi się / i opada // krzyk dotyka ciszy / ale przez ochrypnięcie / a nie przez wolę / opisanie ciszy // [...] jest jak ostrze wbite w tajemnicę / lecz nie oplata się wokół tajemnicy / nie poznaje jej kształtów //”. Ekspresja, która nie daje się ująć w jakąś formę, nie może znaleźć zastosowania w poezji. Jeśli jednak krzyk jest motywowany cierpieniem, to można podejmować próby jego poetyckiego opisu. Pan Cognito – poeta wskaże zatem na cierpienie jako determinantę swojej wyobraźni twórczej (*Pan Cognito i wyobraźnia*), a koncepcję poezji – „struny światła” – określi jako wzorcową: „[...] wyobraźnia Pana Cogito / ma ruch wahadłowy // przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia // nie ma w niej miejsca / na sztuczne ognie poezji // chciałby pozostać wierny niepewnej jasności”. Natomiast w wierszu *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* opisany zostanie inny niż Marsjaszowy, symboliczny krzyk cierpiącego człowieka nazwanego Adamem: „[...] dla uszu profanów brzmiał on / jak ryk spętanego // dla nas / epifania // był pomazańcem / zwierzęciem ofiarnym / psalmistą // [...] krzyk Adama / składał się / z dwu trzech samogłosek / rozpiętych jak żebra nieboskłonów //”³⁰. Poezja w pewnych okolicznościach stawać się zatem powinna zapisem cierpienia, lecz ściśle podporządkowanym rygorom wypracowanej od nowa koncepcji poezji jako mowy porządkującej świat.

W tomie *Studium przedmiotu Herbert – wierny Hermesowi* – ostatecznie rozstał się z Apollinem. W następującym po wierszu *Apollo i Marsjasz* utworze *Fragment*, również nawiązującym do greckiego boga, sformułowana została koncepcja poezji jako jedynie „przybliżenia” tajemnicy, jako zaledwie fragmentarycznego opisu rzeczywistości. Symbolem sztuki o właśnie takiej funkcji i postaci stają się w tym wierszu obłoki – przedmiot modlitwy skierowanej do Apollina Srebrnołukiego³¹. W wierszu *Szuflada* Herbert po raz ostatni nawiązał wprost do liry. Paralelizm liry i szuflady, będącej – mówiąc nie wprost – pierwszym rezerwuarem napisanych już wierszy, a niekiedy też symbolicznym ich grobem (w pewnych okolicznościach wiersze pisane być mogły jedynie „do szuflady”), jest dwuznaczny. Pisarskie archiwum, niegdyś przepełnione pamiątkami z młodości, jest teraz puste.

³⁰ Szczegółowe rozważania na temat głosu ludzkiego jako odrębnego w poezji Herberta „instrumentu muzycznego” będą przedmiotem innego szkicu.

³¹ Jacek Brzozowski pisał o tym wierszu: „Poeta nie odsłoni tajemnicy, nie wyrazi cierpienia, nie wyrazi świata i losu wprost i bezpośrednio. Poezja jest tylko metaforą, jest – jak modlitwa do Srebrnołukiego – tylko fragmentem i «przybliżeniem». Ale kiedy czytać ją tak, jak ogląda się obłoki, a ogląda się je z ziemi, jeżeli zatem czytać ją pamiętając o gruncie, z jakiego wyrasta, i o ograniczeniach, jakie ją wiążą, sens poezji zostaje ocalony. Sens, który bierze się z kontekstu, a nie z dosłowności”. (J. Brzozowski, *Antyk...*, s. 99).

Tekst wiersza otwiera apostroficzny zwrot: „O moja siedmiostrunna z deski / [...]”, ustalający stylistycznie wysoką tonację, która w następnych fragmentach jest inkrustowana ironią: „[...] szuflado liro utracona / a jeszcze tyle wygrać mogłem / bębniąc palcami w puste dno / i taka dobra była rozpacz / więc jakże trudno jest się rozstać / z pożywnym bólem bez nadziei // pukam do ciebie otwórz przebacz / nie mogłem dłużej milczeć sprzedać / musiałem kamień mej niezgody / taka jest wolność trzeba znowu / wymyślać i obalać bogów / gdy już się z pieśnią zмага cesar // a teraz szumi pusta muszla / o morzach które w piasek uszły / o burzy ściętej w kryształ soli / zanim szuflada przyjmie ciało / taki to mój nieskładny pacierz / do czterech desek moralności”. Utwór ten można by uznać za wypowiedź metapoetycką sugerującą zwrot ku poezji, której domeną są wartości etyczne. Porównana do siedmiostrunnej liry szuflada jest po pierwsze, w nakreślonej w wierszu biografii poety, symbolem jego młodzieńczej twórczości i motywujących ją wartości („tu były zasuszone łezki / zastygła w buncie pięść i papier / na którym w zimną noc pisałem młodzieńczy śmieszny mój testament”); po drugie urasta do rangi symbolu poezji, w której dokonuje się rozstrzygnięcia o najważniejszych dla egzystencji człowieka zagadnieniach. Pragnienie twórczości poetyckiej na tę właśnie miarę potwierdza modlitewno-apostroficzna forma wiersza; z drugiej strony obecna w nim ironia wydaje się brać w nawias to maksymalistyczne pragnienie poezji ocalającej. Szuflada-lira to bowiem „cztery deski moralności”, a więc nie tylko miejsce przechowywania wartości etycznych, ale także ich symboliczna trumna. Poezja jako wykładnia moralnych aksjomatów może jedynie je proponować, poddawać sprawdzeniu czy też „oswajać”. Użyta instrumentalnie w stosunku do nich przestaje być sztuką, a zaczyna być mentorstwem. W wiersz ten zatem – tak jak w omówiony wcześniej – wpisane zostały rozważania o ograniczeniach i funkcji sztuki poetyckiej.

4. *Elegia na odejście*

W wydanym w końcu lat osiemdziesiątych tomie *Elegia na odejście* Herbert umieścił wiersz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*, w którym po raz ostatni pojawia się motyw strun, metonimicznie oznaczających lirę lub lutnię: „Kwitną snycerskie palce. Cud się dłoniom wymyka / więc kładą je na powietrzu – powietrze się burzy jak struny / Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka / lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna. //”. Herbert wiąże w tym wierszu motyw strun już nie z własną poezją czy dwudziestowieczną sztuką, ale czyni zeń aluzję do procesu twórczego,

jaki charakteryzował dawnych, średniowiecznych artystów. Położenie dłoni mistrzów snycerstwa na powietrzu – symboliczne ujęcie ich twórczości – zostaje odniesione do potrącania palcami o struny, a więc do artystycznej kreacji, która chce współuczestniczyć w harmonii wszechświata. Dla tajemniczego i cudownego przedmiotu, będącego efektem tej kreacji, układem odniesienia staje się kosmiczna „muzyka sfer”, która jako idea uległa już w dwudziestowiecznym świecie dezaktualizacji. Współczesny artysta został bowiem brutalnie wydziedziczony z harmonijnego świata i jego twórczość nie może już skutecznie głosić harmonii świata, ani też jej w świecie zaprowadzać. Poecie dwudziestowiecznemu, który chce zachować więź z tradycją, pozostaje zatem jedynie podziw dla dawnych dzieł i mianowanie twórców z przeszłości niedościgłymi wzorami – tak jak czyni to podmiot wiersza *Dawni Mistrzowie* (z tomu *Raport z obłężonego miasta*)³². Nadal zatem dawna sztuka pozostaje dla jego postawy i twórczości odległym pod wieloma względami, ale jednak koniecznym układem odniesienia.

III

Herbert, wprowadzając do swojej poezji motyw liry, nadał ambiwalentne ujęcie wartości kryjącej się w jej symbolice; z jednej strony symbolizuje ona nieadekwatny w stosunku do dwudziestowiecznych doświadczeń typ sztuki czy też poezję nieludzko obojętną na zło, a więc kwestionowaną; z drugiej zaś strony symbolizuje ona sztukę, która dawać może potrzebne człowiekowi poczucie ładu istnienia i ze względu na właśnie tę funkcję warta jest ocalenia.

Lira w wierszach Herberta symbolizuje poezję klasyczną – jej styl i funkcję; symbolizuje też muzykę i harmonię (jako stan istniejący i pożądaný w świecie). Natomiast struna – jeśli nie występuje jako synekdocha liry czy lutni – staje się symbolem nowej, podyktowanej katastrofami dwudziestego wieku poezji, która nie odcina się zupełnie od tradycji klasycznej, choć w stosunku do niej jest już jedynie cząstkowa.

Funkcjonowanie obu tych motywów w wierszach Herberta ukazuje jeden z podstawowych dylematów autora *Struny światła*: jak, odrzuciwszy tradycyjny klasycyzm, pozostać w wieku dwudziestym poetą klasycyzującym.

³² Dzieła dawnych mistrzów są jednak również tajemniczo nieuchwytnie dla przygodnego odbiorcy: „[...] powierzchownie ich obrazów / są gładkie jak lustro // nie są to lustra dla nas / są to lustra wybranych” (*Dawni Mistrzowie*).

Jerzy Wiśniewski

THE LYRE AND THE STRING IN THE POEMS BY ZBIGNIEW HERBERT

Summary

In Herbert's poetry the words which are the names of musical instruments function both on the level of literary text stylistic composition – they are constituent elements of the metaphors and comparisons – and as signs of concrete or symbolic objects, which constitute one of the categories of motifs visible in the poems.

The essay is an attempt to define the function performed by the motifs of the lyre and the lute, the first two instruments to appear in Zbigniew Herbert's poetry. The group of poems in which the motifs of the lyre, the lute and the string – a frequent synecdoche of the two instruments – appear includes twelve poems: *Do Apollina* [To Apollo], *O Troi* [On Troy], *Do Marka Aurelego* [To Marcus Aurelius], *Struna* [The String], *Las Ardeński* [The Forest of Arden], *Arijon* [Arion, from the volume *Struna Światła* [The String of Light]], *Niepoprawność* [Incorrectness], *Do Pięści* [To the Fist], *Prośba* (A Request, from the volume *Hermes, pies i gwiazda* [Hermes, a Dog and a Star]), *Apollo i Marsjasz* [Apollo and Marsyas], *Szuflada* (The Drawer, from the volume *Studium przedmiotu* [A Study of an Object]), *Wit Stwosz: Uśnięcie Najświętszej Marii Panny* (Veit Stoss: Repose of the Virgin, from the volume *Elegia na odejście* [An Elegy on Passing Away]).

In the symbolism of the poems by Zbigniew Herbert the motif of the lyre has ambivalent value. It symbolizes a type of art which does not suit twentieth century experiences or kind of poetry ruthlessly indifferent to evil and thus deserving ethical criticism on the one hand and represents art., which can provide man with a sense of the order of existence, on the other. It is because of the second function that it must be saved.

In Herbert's poems the lyre symbolizes classical poetry – its stylistic tone and function; it is also a symbol of music and harmony – presented as a desired state existing in the world. The string – if it is not a synecdoche of the lyre or the lute – becomes a symbol of new poetry, which results from twentieth century catastrophes, but does not totally reject classical tradition (though compared to it, it is only partial and incomplete).

The way the two motifs function in Herbert's poetry illustrates one of the author's fundamental dilemmas. The question is: How can a poet who has rejected traditional classicism remain a twentieth century classical poet?