

Małgorzata Mikołajczak

Od Orfeusza do Arijona : pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 93/2, 137-151

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK

OD ORFEUSZA DO ARIJONA PIEŚŃ I MUZYKA W ŚWIECIE POETYCKIM ZBIGNIEWA HERBERTA

Twórczość Zbigniewa Herberta – powściągliwa, nieekspresywna, poddana rygorom intelektualnym – wyraźnie odbiega od modelu poezji śpiewnej. Tymczasem śpiew i muzyka pojawiają się w wielu wypowiedziach poetyckich Herberta¹. Dochodzą do głosu w sposobach organizacji wiersza oraz w warstwie przedstawieniowej: w nawiązaniach do melicznych źródeł liryki, do motywów pieśni, śpiewaka, „śpiewnych przyrządów”. Jaką funkcję pełni w tej poezji muzyka, jakie konteksty uruchamiają figury „poezji-pieśni”, „poety-śpiewaka” i – co najważniejsze – czy są one jedynie elementem stylizacji, pozbawionym aktualnych odniesień?

Poezja – „córka pamięci”

Mówiąc o melicznym wzorcu poezji, zacząć trzeba od wskazania obszaru, z którego wyrasta metapoetycka refleksja Zbigniewa Herberta. Autor *Struny światła* (1956) oraz *Hermesa, psa i gwiazdy* (1957) zadebiutował jako poeta przeszłości i pamięci.

Cały wczesny dorobek Herberta [...] nasycony jest pamięcią, która staje się tu jakby żywiołem, i to tak agresywnym, że tłumi on niemal doznania czasu teraźniejszego. Jak gdyby wszystko, co ważne dla poety, już się stało i jako dokonane właśnie domaga się świadectwa, domaga się refleksji, domaga się miary².

Pomimo że późniejsza twórczość poety rozwinęła się i przybrała nowe kształty, w sferze wyznawanych przezeń wartości nie przeszła znaczących transformacji³.

¹ Na problem muzyki w twórczości Herberta (jednak w odmiennych niż poruszane przeze mnie kontekstach) zwrócili ostatnio uwagę J. R o z m u s (*Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*. „Ruch Literacki” 2000, z. 4) oraz A. W i a t r (*Zbigniewa Herberta przygody z muzyką*. „Twórczość” 2001, nr 1). Muzyczny walor *Brewiarza* szczegółowo omawia K. P i s a r k o w a w artykule „*To jest ów owoc*”. O „*Brewiarzu*” *Zbigniewa Herberta* („Język Polski” 1999, nr 1/2).

² W. M a c i a g, *O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1986, s. 6–7.

³ Zob. J. B ł o Ń s k i, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. „Poezja” 1970, nr 3. Cyt. ze zb.: *Poznanie Herberta*. Wybór i wstęp A. F r a n a s z e k. [Cz. 1]. Kraków 1998, s. 55: „Ostatecznie żadne wielkie wartości nie zostaną w liryce Herberta naruszone”. Po 30 latach A. L e g e z y Ń s k a (*Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 103) potwierdza: „Wszystko, co znajdziemy w *Epilogu burzy*, wykiełkowało już w tomach poprzednich”.

Sam Herbert nigdy nie wyrzekł się siebie, nie zaprzeczył sobie. Przeszłość wraz ze zbiorem pojęć i zasad moralnych pozostała punktem odniesienia dla artystycznych i światopoglądowych konfrontacji⁴. Owa przeszłość, rozumiana na sposób Norwida i Eliota, skupia to, co było, i to, co trwa. W wierszu *Czas* (EB)⁵ poeta podsumuje:

oto żyję w różnych czasach, jak owad w bursztynie,
nieruchomy, a więc bez czasu, bowiem nieruchome są członki moje
i nie rzucam na ścianę cienia, cały w jaskini, jak w bursztynie,

Eliotowski, przestrzennie projektowany porządek uobecnienia się jednak nie w rzeczywistości mówiącego (ta wyznacza bowiem płaszczyznę konfrontacji), lecz w sferze transcendentnie istniejących wartości. Zgodzić się trzeba z Krzysztofem Dybciakiem:

Środowiskiem bytowania wartości jest [u Herberta] tradycja, a procesem ich wytwarzania (czy odkrywania) są dzieje kultury. [...] Transcendentalizm wartości stanowi podstawę Herbertowskiej wizji świata⁶.

Poezja jako „córka pamięci” (*Życiorys*, H) jest też nośnikiem transcendentnie istniejących wartości, wśród których naczelną rolę zajmują: heroizm, wierność, solidarność, dobroć, miłość, przyjaźń, czułość, prawdomówność, piękno⁷. W odniesieniu do zasad artystycznego tworzenia najważniejsze wydają się te spośród nich, które w sposób uniwersalny zasadzają się na platońskim z ducha zjednoczeniu tego, co dobre i piękne. Herbert bowiem – za swoim mistrzem, Elzenbergiem, a także za Platonem – „poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna”⁸.

Ów depozyt antyczny zakłada związek Bytu, Prawdy, Piękna i Dobra z muzyką. Zauważa Jamie James:

Dla Platona, a tym samym dla całej zachodniej tradycji intelektualnej, muzyka stanowiła klucz do ludzkiej duszy i najpotężniejszy z dostępnych środków wiodących ku oświeceniu⁹.

⁴ „Epilog” w tytule ostatniego tomiku interpretować więc można jako domknięcie i dopowiedzenie wciąż tej samej – choć rozpisanej na wiele form i tematów – opowieści. Tej zresztą, która zakorzeniona w tradycji-przeszłości (i może dlatego tak silnie wyrastająca w terażniejszość) od początku ukształtowana została jako „córka pamięci”.

⁵ Stosuję następujące skróty na oznaczenie tomików poetyckich Z. H e r b e r t a: EO = *Elegia na odejście*. Paryż 1990; EB = *Epilog burzy*. Wrocław 1998; H = *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957; N = *Napis*. Warszawa 1969; PC = *Pan Cogito*. Warszawa 1974; R = *Rovigo*. Wrocław 1992; RM = *Raport z oblężonego miasta*. Paryż 1983; SP = *Studium przedmiotu*. Warszawa 1961; SŚ = *Struna światła*. Warszawa 1956.

⁶ K. D y b c i a k, *Ocalanie wartości w dziele Zbigniewa Herberta*. „Akcent” 1989, nr 2, s. 25.

⁷ Wymieniam za E. B a l c e r z a n e m (*Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności*. [Zbigniew Herbert]. W: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2. Warszawa 1988, s. 241–242).

⁸ Zob. *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. Rozmawiała i opracowała R. G o r c z y Ń s k a. „Zeszyty Literackie” nr 68 (1999), s. 159: „Mój mistrz, profesor Henryk Elzenberg, poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna. W końcu brzydota to jest zło w dziedzinie piękna, zło to jest brzydota moralna. [...] Czyli zakładam, że istnieje związek między dobrem i pięknem [...]”. Znamionnym wyrazem tego przekonania jest *Potęga smaku* (RM), gdzie wierność pięknu staje się wiernością dobru i prawdzie. Na związek Herberta z Platonem wskazuje J. K w i a t k o w s k i (*Po platońsku*. W: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 170): „Herbert należy do – jakże nielicznych – poetów po platońsku kojarzących Piękno (Sztukę) z Dobrem. Kojarzy je także z Prawdą [...]”. Tę opinię cytuję i potwierdza S. B a r a Ń c z a k (*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 214).

⁹ J. J a m e s, *Platon i „dusza świata”*. W: *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Przeł. M. G o d y Ń. Kraków 1996, s. 65.

Platon przejął Pitagorejską koncepcję kosmosu jako systemu muzyczno-liczbowego, a wraz z nią przekonanie, że prawa rządzące muzyką miały szczególną rangę. Podlegał im cały widzialny, a nawet i niewidzialny wszechświat. Tak pojmowana muzyczność, „idealny pierwiastek we wszelkim istnieniu”¹⁰, była synonimem istotowej jedności świata. Posiadała moc odnawiania życia, objawiania prawdy i współtworzenia harmonijnie zestrojonego uniwersum. Grecki filozof podkreślał ponadto jej znaczenie w sztuce, podporządkowanej dobru, pięknu i prawdzie. Poezja „prawdziwa”, dodajmy: poezja idealna – to, także dla Herberta, twórczość sprzęgnięta z muzyką we wszelkich jej przejawach: *musica mundana*, *musica humana*, a przede wszystkim – *musica instrumentalis*, śpiewana i grana¹¹. W jego poezji atrybutami tej ostatniej są antyczna lira i forminga, jak również instrumenty nowożytne: flet, fagot, trąbka, waltornia, klawesyn, fortepian, gitara, mandolina, skrzypce, wiolonczela. W sposób najpełniejszy wyraża się owa twórczość w śpiewie i pieśni oraz w odsyłającym do wzorca sakralnego chorale. Ten model poezji-pieśni, poezji-muzyki, choć zarezerwowany dla obszaru pamięci i usytuowany poza realnym doświadczeniem podmiotu, jest jednak ważnym źródłem odniesień. W poezji Herberta łączy się z anektowaniem obszarów czasu i przestrzeni, utrwalonych jako toposy: nieba (raju i gwiazd), świętej przeszłości, Arkadii, rzeczywistości baśniowej. Poeta wielokrotnie wyzyskuje wątek arkadyjski i wielokrotnie pisano już o tym. Jakkolwiek by interpretować ów topos, jedno jest pewne: Herbertowska Arkadia, podobnie jak święta przeszłość, niebo, raj, kosmiczna konstelacja gwiazd – to krainy zamieszkiwane przez poezję i muzykę, przez sztukę, która realizuje Platońsko-Elzenbergowski ideał piękna i dobra, jest emanacją jedności i harmonii.

Wyprowadzić, wywieść, ocalić

Ryszard Przybylski polską poezję klasycystyczną po roku 1956 sytuuje w kontekście rozkładu idei porządku. Ów rozkład wyrażają muzyczne przenośnie: demuzycyzacji świata oraz „złamanej liry Orfeusza”. W poezji Herberta (począwszy od drugiego tomiku) badacz dostrzega klęskę nadziei związanych z ideą harmonii.

Z rozbitej liry Orfeusza Herbert postanowił ocalić jedną strunę, „strunę światła”, która prześwieci przedmiot i dotrze do jego istoty¹².

W tej poezji rzeczowy, obiektywny opis przedmiotów i sytuacji zastąpił – zdaniem Przybylskiego – ideę harmonii. A jednak w kontekście całej (także późniejszej) twórczości poety diagnoza ta nie znajduje pełnego potwierdzenia. Motyw liry – muzycznego symbolu porządku, a wraz z nim także motyw pieśni, choć

¹⁰ Określenie B. Pocięja (*Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki*. W zb.: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Red. S. Sawicki, W. Panas. Lublin 1986, s. 304).

¹¹ To rozróżnienie, stosowane już przez Pitagorasa, nazwał i spopularyzował Boecjusz, który dzielił muzykę na dotyczącą ruchu uniwersum (*musica mundana*), odnoszącą się do harmonii jako warunku istnienia istoty ludzkiej (*musica humana*) oraz muzykę właściwą, słyszalną (*musica instrumentalis*) – śpiewaną i graną. Zob. P o c i e j, *ibidem*, s. 303. Zob. też J. J a m e s, *Mistrz Pitagoras*. W: *Muzyka sfer*, s. 37.

¹² R. P r z y b y l s k i, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 523.

wyparte na plan dalszy, powracają jeszcze niejednokrotnie w utworach Herberta: jako ważne komponenty treści autotematycznych, jako forma ewokowania przeszłości, jako jeden ze sposobów mówienia o rzeczywistości i sprawach aktualnych. „Śpiewność”, „muzyczność” – trwały wątek poetyckiej refleksji – oddziałują na repertuar zachowań podmiotu i dzieje się tak nie tylko w pierwszym tomiku tego twórcy, choć z pewnością tu wszystko się rozstrzyga. *Struna światła*, a w mniejszym stopniu również *Hermes, pies i gwiazda* rejestrują sytuację zastaną, wyznaczają podstawowe zasady poetyckiego myślenia, określają stan wyjściowy lirycznego „ja” wobec rzeczywistości i wobec... poezji.

Utworem kluczowym wśród tekstów zawierających arkadyjski topos poezji-pieśni jest znany wiersz *O Troi*, pochodzący z debiutanckiego tomiku *Struna światła*¹³. Wiersz wyzyskuje produktywny w poezji pokolenia Kolumbów motyw literacki. Wyobrażenie spalonej Troi, podobnie jak w wielu innych utworach poety (a także przed nim – w wierszach poetów z pokolenia Kolumbów), staje się parabolą aktualnych wydarzeń. Nie są to jedynie tragiczne doświadczenia wojny, te bowiem posłużyły jako punkt wyjścia do pytań o sytuację współczesnej poezji i współczesnego poety. Zagłada Troi nie dorasta do XX-wiecznego pożaru, „większego od *Iliady*”, który nie daje się opowiedzieć na siedmiu strunach aoidowego instrumentu. Tragiczne doświadczenie obnaża niewspółmierność melicznego wzorca. Lira już nie wystarczy. „Potrzebny chór” – mówi poeta – chór na miarę greckiej tragedii, który potrafi wyrazić kataklizm, oddać „lamentów morze / i łoskot gór / kamienny deszcz”, wypowiedzieć globalną katastrofę świata¹⁴. Te oto słowa, ujęte w myślniki, przypisane zostały pocię: „– Jak wyprowadzić / z ruin ludzi / jak wyprowadzić / z wierszy chór –”. „Wyprowadzić” znaczy tu tyle co ocalić. Przed bohaterem wiersza staje romantyczne posłannictwo podjęcia poezji czynu, poezji ocalającej, która ma podwójne zadanie: „wyprowadzić z ruin ludzi”, czyli uratować życie, i „wyprowadzić z wierszy chór” – pieśnią utrwalić, przechować, wpisać do skarbca narodowych pamiątek. Jednak topos romantyczny, podobnie jak wcześniej antyczny, sam się kompromituje. Imperatyw zbawczego czynu przybiera wykładnię ironiczną: czytelną zarówno w alegacyjnej lekturze romantycznego intertekstu (w *Pieśni Wajdeloty* pieśń „uchodząc cało” implikowała ocalenie wartości, tożsamości *etc.*), jak i w aktualnej, zmienionej sytuacji podmiotu:

– Pieśń ujdzie cało
Uszła cało
płomiennym skrzydłem
w czyste niebo

Wyzyskana tu została polisemia wyrazu. Pieśń ujdzie, a więc uleci w niebo, bo na ziemi nie ma już dla niej miejsca. Liryczna twórczość dawnych bardów nie wytrzymała próby współczesności.

Co pozostaje pocię? Jego położenie uzmysławia aluzja do opowieści o zniszczeniu Sodomy i Gomory. Lotowi udało się wyprowadzić swoich bliskich, nie

¹³ Ciekawą interpretację tego wiersza proponuje J. Łukasiewicz (*Poezja Zbigniewa Herberta*. Warszawa 1995, s. 11–19).

¹⁴ P. Czaplinski (*Śmierć, czyli o niedoskonłości*. W zb.: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt. Poznań 1995, s. 50) w wierszach ze *Struny światła* dostrzega kontynuację poetyki wypracowanej przez Drugą Awangardę.

ocalała tylko, obejrzawszy się za siebie, żona biblijnego bohatera. Poeta „stojąc jak słup soli” powtarza znaną scenę starotestamentową, ale scena ta pozwala się interpretować dopiero w kontekście mitologicznego wzorca. Orfeusz – bo z nim należy utożsamiać bohatera wiersza – gdy wyprowadzał z Hadesu swoją ukochaną, obejrzał się... jego wysiłek nie zdał się na nic. Jedna z wersji mitu podaje, że od tej pory nie mógł już śpiewać.

Mit antycznego śpiewaka jeszcze w liryce Herberta powróci, by obrazować sytuację współczesnego poety. Orfeusz bezradny tak jak jego muzyka, dźwigający na swoich ramionach śmierć, ukazany jest w *Zimowym ogrodzie* (SS). Jeśli ogród odczytywać tu jako symbol sztuki i życia, to chłód mrozu, podobnie jak żar ognia spalającego Troję, okazuje się wrogi życiu i tworzeniu, jednakowoż symbolizuje umieranie. W *Zimowym ogrodzie* „zduszone zostały gardła źródeł”, zamilkł ptak. Pojawia się znamienne pytanie:

– jaki to pasterz wyprowadził drzewa Kto grał
tak aby wszystko pogodzić rękę gałąź i niebo.

„Wyprowadzenie” także tu nazywa podstawową powinność poety. Jego zadaniem jest aktywność. Tym razem akt kreacyjny powinien sprostać doświadczeniu śmierci:

formingę pewną jak ramiona zmarłej
północny niesie Orfeusz

Z analizowanych wierszy płynie dla współczesnego twórcy jeszcze i taka nauka: poecie nie wolno oglądać się wstecz. Dźwigając nieuchronną śmierć, ma też z tej śmierci uchodzić; pozbywając się wspomnień¹⁵, próbować godzić „rękę, gałąź i niebo”. W późniejszym wierszu Herbert doda jeszcze, że posłaniem poety jest iść i tworzyć pod rękę z kalekim światem, nawet jeśli z ust – milczących, „zestalonych”, oniemiałych – wydobywać się będzie tylko „niezrozumiałe bulgotanie” (*Głos*, H)¹⁶.

A co z poezją-pieśnią? Poezja uleciała w niebo („tupot anielskich ponad głową stóp / jak łuska skrzydeł leci śnieg”, *Zimowy ogród*) albo pozostała wśród ruin. Bytując w tych obszarach stała się elementem nieosiągalnej rzeczywistości, porządku wartości idealnych. Podobną konkluzję w tym samym debiutanckim tomiku *Struna światła* zawiera wiersz *Poległym poetom*. Synonimem poety jest tu śpiewak, synonimem poezji – pieśń:

Śpiewak ma wargi zestalone
śpiewak wymawia noc oczyma
pod złym kolorem nieboskłonów
gdzie pieśń się kończy zmierzch zaczyna
i nieba cień zarasta ziemię

¹⁵ Tę myśl poeta wypowie także w *Prologu* (N): „Wyrzuć pamiętki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp”.

¹⁶ Zob. A. K a l i s z e w s k i, *Gry Pana Cogito*. Kraków 1982, s. 202: „[...] Herbertowy poeta, inteligentny, nowoczesny, w i e r z y jednak irracjonalnie w G ł o s, będący dalekim, idealistycznym dziedzictwem po klasykach. Ten Głos to głęboka struktura, nie będąca łatwym uproszczeniem idei harmonii i jednak pewnie gdzieś istniejąca. W psychice, w procesie historii, w kulturze”. Odmienienie, jako zanegowanie wiary w Pitagorejską harmonię, muzykę sfer, interpretuje ten wiersz R. P r z y b y l s k i (*Między cierpieniem a formą*. W: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. J a n i o n. Warszawa 1978. Cyt. ze zb.: *Poznawanie Herberta*, [cz. 1], s. 85).

W obliczu nocy i zmierzchu – symboli zła, poeta-śpiewak milknie. Tę sytuację wyraża metafora „zestalenia warg”. A milczenie w poezji Herberta, odwrotnie niż cisza, nacechowane jest pejoratywnie, oznacza bezradność¹⁷. Odtąd „milczący” jako epitet stały przyjmie funkcję autonomazji.

Milczeniu poety towarzyszy „uchodzenie” – ucieczka i zanikanie poezji. Metonimicznym odpowiednikiem tego procesu jest gubienie „mozaik słów”, metafor, pustoszenie strof. Podobne jakości znaczeniowe zawierają rzeczowniki: „zmierzch”, „noc”, „echo”, „cień”, „kwiaty śnięte”, „daremność”, oraz czasowniki: „trwonić”, „usychać” – wszystkie składają się na paradygmat umierania. Ten wiersz mówi o bezradności poety i poezji. Jest podwójnym trenem – na śmierć poetów, ale i na śmierć tworzonych przez nich wierszy („Ten kopczyk wierszy darń zarosnie”). Zarazem jednak zawiera ważną supozycję dotyczącą kształtu tradycyjnej poezji: to poezja meliczna, poezja metafor i słów, podporządkowana temu, co godne uświetnienia („Nie tobie pożar święcić pieśnią”), związana z tym, co piękne (dłonie poety – „kwiaty śnięte”) i święte (tę świętość *implicite* zakłada także aluzja do śmierci Chrystusa: „przebite dłonie”). I nie ma tu, tak przecież charakterystycznej dla późniejszego Herberta, ironii¹⁸, wiersz wypowiedziany jest niezwykle serio.

Pieśń kończy się tam, gdzie zaczyna się zmierzch. A „gdzie” w funkcji określenia czasu wskazuje na to, że moment historycznej katastrofy kończył nie tylko pewną epokę, ale też wyznaczał nowe przestrzenie – strefy nocy i zmierzchu przeciwstawione obszarom jasnym. Opozycję temporalną „wczoraj–dziś” wzmocniła (funkcjonująca także w analizowanym wcześniej wierszu) kontradycja „góradół”. Aktualny czas i aktualna przestrzeń współtworzą wrogie poezji terytorium „tu i teraz”. Wyznaczają rejony jej bytowania w tym, co nieosiągalne i święte: w obszarze przeszłości-pamięci oraz w przestrzeni „ponad”. Odtąd model poezji-pieśni, poezji-muzyki jednocześnie będzie oba istniejące poza rzeczywistością podmiotu porządku.

„Z gwiazd jest także muzyka”

W historycznej przeszłości sytuuje poeta nie tylko wzniosłą pieśń, ale też zwykłą piosenkę. Żołnierska śpiewka staje się elementem historycznie określonej przeszłości, zamkniętej w sferze kulturowych pamiątek (*Pożegnanie wrześnie*, SŚ). Także nad rzeczywistością spalonego domu (*Dom*, SŚ) unosi się „piosenka bezdomnej piechoty”. Bezdomność będąca jej udziałem sprawia, że oderwana od rodzinnego i ojczyźnianego gniazda, bytuje w przestrzeni „nad”, wśród świętych pamiątek, ocalonych wzruszeń. To właśnie z tamtych, „niebiańskich” rejonów dochodzi głos zmarłego poety, niegdyś żołnierza Armii Andersa:

¹⁷ Klasycy uważali, że jedność natury i ducha, prostoty i wielkości, której wcieleniem jest piękno, objawia się w ciszy. Przybylski (*ibidem*, s. 92) komentując ich poglądy na ten temat pisze: „Współczesny klasycyzm wymaga nowej interpretacji dziedzictwa antycznego. Toteż Herbert odrzucił Winckelmannowską teorię ciszy i spokoju, która w poezji panasistów i ich XX-wiecznych następców była nienaruszalnym dogmatem”. Chyba jednak nie ma tu racji. Dla Herberta „wyprowadzić do ciszy” to odzyskać jedność, utraconą harmonię. Cisza ma dla niego wartość dodatnią. O wywiedzeniu z milczenia w ciszę mówi poeta w wierszu *Pan Cogito rozważa różnice między głosem ludzkim a głosem przyrody* (PC): „z ziarnistego milczenia nie wyprowadzę ciszy”.

¹⁸ Z tego względu utwór można potraktować jako reminiscencję autobiograficzną.

a teraz – śmiech powiedziec – w aniołów śpiewasz chórze
 skryty światłością wielką światłością niepojętą
 śpiewasz kiedy otwieram okno nastawiam herbatę
 (Artur, EB)

Muzyką wypełnia Herbert także związaną ze sferą nieosiągalnych ideałów kosmiczną konstelację gwiazd. To w niej bytuje Pitagorejska harmonia – muzyka sfer, muzyka kosmosu, *musica mundana*, której na ziemi nie sposób usłyszeć. Bezskutecznie próbuje zbliżyć się do niej bohater wiersza *Wybrańcy gwiazd* (H). W innym miejscu poeta powie:

Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka
 lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna.
 (Wit Stwosz: *Uśnięcie NMP*, EO)

Ta muzyka, chociaż ziemi nie dosięga, ma swój „ziemski” odpowiednik w muzyce instrumentalnej. Jej hasłem wywoławczym jest Mozart. „Niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimoso* Mozarta” – prosi poeta w wierszu *Portret końca wieku* (EB). Pieśń genialnego kompozytora wraz z Barankiem i wodami oczyszczenia posiada moc zbawczą; jest elementem boskości, harmonii, tego, co dobre i święte. Tylko słowo poprzez muzykę związane z *sacrum* ma moc ocalenia wartości. Próbie czasu może się ostać poezja światła, pojednania, ta, która uświęca „narodziny dziecka i każdy początek / dary powietrza ziemi i ognia i wody”, jak czytamy w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (RM). W tym samym tekście jako twórców „zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu” Herbert wymienia właśnie autora „poezji czystej” – Rilkego, i „muzycznego” Eliota¹⁹. Nieprzypadkowo w jego wierszach pojawia się chorał, gatunek urzeczywistniający „złoty wzorzec wartości” sakralnych²⁰. Śpiew jest zachowaniem, które potrafi przemieniać rzeczywistość. W wierszu *Kapłan* (SŚ) podmiot oznajmia: „podnoszę oczy i ręce / podnoszę śpiew”. Syllepsa uaktywnia metaforyczne znaczenie słowa „podnosić” i pozwala dostrzec zależność między pragnieniem wskrzeszenia *sacrum*, gestem wzniesionych rąk i uroczystym, podniosłym śpiewem²¹.

Wspomniany *Do Ryszarda Krynickiego – list* wskazuje na jeszcze jedną „muzyczną” inspirację w poezji Herberta. „Taneczny krąg na gęstej trawie”, o którym mowa w tym utworze, to nie tylko czytelna aluzja do wiersza Różewicza (traktującego o szczęściu dawnych poetów), ale też nawiązanie do poglądów wczesnych romantyków niemieckich. Novalis, Herder, Friedrich Schlegel, Hölderlin żywili przekonanie, że całe uniwersum posiada zdolność porozumiewania się poprzez

¹⁹ Eliot żywo interesował się muzycznością poezji. „Podsumowaniem jego »formalnych« zmagania z wierszem jest esej *Music of Poetry (Muzyka poezji)*” – pisze W. Rulewicz (*Wstęp* w: Th. S. Eliot, *Wybór poezji*. Oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wrocław 1990, s. CIV. BN II 230). Poeta twierdził m.in. (*Muzyka poezji*. Przeł. M. Niemcewiska. W: *Kto to jest klasyk. I inne eseje*. Kraków 1998, s. 43): „na »muzyczność« utworu poetyckiego w równym stopniu składa się wzorzec muzyczny dźwięków, jak i wzorzec muzyczny tych dodatkowych znaczeń słów, z których jest zbudowany [...]. [...] warstwa dźwiękowa jest w takim samym stopniu częścią poematu jak jego warstwa znaczeniowa”. Na Eliota „śpiewającego swoje wiersze” powołuje się także R. Przybylski (*Muzyka słowa*. W: *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 79) pisząc o klasycystycznym kulcie muzyki.

²⁰ Pocięj, *op. cit.*, s. 312.

²¹ Zob. także w wierszu *Struna* (SŚ): „wiatr przyłoży usta / abyśmy śpiewali”.

język, będący formami i postaciami przejawiania się przyrody²². Wierzyli, że w odległych czasach harmonii i jedności dominowała muzyka. Pieśń stanowiła dziedzinę pierwotności człowieka i natury, a śpiew, przeciwstawiony zracjonalizowanemu dyskursowi – był powrotem do momentu, kiedy słowo nie zostało jeszcze oddzielone od muzyki. Herder stwierdzał, iż „pierwotnym językiem człowieka był śpiew”. „Śpiewała więc i dźwięczała cała natura, a śpiew człowieka był koncertem wszystkich tych głosów [...]”²³. Echa tej romantycznej koncepcji powrotu człowieka do natury poprzez muzykę słycać w wierszu *Wstydlive sny* (RM). Zwieńczeniem podróży w głębinę pamięci plemiennej, archetypowej jest święty taniec „przed posągami zwierząt” – taneczny obrządek, który spokrewnia człowieka ze światem przyrody.

Muzyka, jak utrzymywali romantycy, przenika całą naturę, a ta posiada swój głos, swoją mowę²⁴. Takie przekonanie wypowiada Herbert w wierszu *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody* (PC):

niezmordowana jest oracja światów

[.]

i dalej toczą się pioruny kwiatów *oratio* traw *oratio* chmur
mamroczą chóry drzew spokojnie płonie skała.

Ów głos poeta współczesny próbuje usłyszeć i naśladować (*Głos*, H). Na próżno. W *Przypowieści* (H) ten, który „naśladuje głosy ptaków”, metaforycznie przyrównany zostaje do „palca niezgrabnego na skrzydle melodii”.

Rejon nieba i pamięci zarezerwowany jest w twórczości Herberta nie tylko dla muzyki, pieśni, piosenki, także dla związanych ze stylem wysokim gatunków literackich, takich jak tren („prosty tren / o pięknym nieobecny”, *Studium przedmiotu*, SP), psalm („pamiętka po psalmie”, *Pożegnanie miasta*, N), poemat („odpadki poematu”, *Codziennosc duszy*, PC). Ważnym elementem łączącym literaturę z muzyką jest chór. Śpiew chóralny, jednocząc wielość głosów, symbolizuje jedność i harmonię. Jak pamiętamy, poeta, który nie zdołał sprostać doświadczeniu kataklizmu, nie wyprowadził z wierszy chóru. Ten pozostał po stronie przeszłości. Jako typ mówienia dostojnego i patetycznego – nie przystaje do współczesnego świata. Dlatego w wierszu *Dęby* (EO) poeta odnotuje milczenie chórów („bo chóry milczą odeszli prorocy”). Podobny sens ma sformułowanie „kamienne usta chórów” (*Pożegnanie miasta*, N). Do chóru także przyrównani

²² Ich poglądy referuję za B. Andrzejewskim (*F. W. J. Schellinga „filozofia przyrody”; W kregu „Atheneum”. Schleglowie; Romantyczne apogeum. W: Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech. Warszawa–Poznań 1989*).

²³ J. G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*. Przeł. B. Płaczkowska. W: *Wybór pism*. Oprac. T. Namowicz. Wrocław 1987, s. 106, 107. BN II 222.

²⁴ Przedstawiciele wczesnego romantyzmu niemieckiego utrzymywali, że natura przemawia do człowieka poprzez znaki. Słyszał ją człowiek pierwotny, słyszy ją także poeta. N. o. v. a. l. i. s. (*Uczniowie z Sais. W: Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Wybrał, przeł. i oprac. J. Prokopiuk. Warszawa 1984, s. 86) tak pisał o języku przyrody w czasach pierwotności człowieka: „Język ten brzmiał jak cudowna pieśń, której urzekające dźwięki przenikały głęboko we wnętrze każdej natury i ujawniały jej elementy. Każde ze słów tego języka zdawało się hasłem dla duszy każdego ciała. [...] i słusznie można było o nich powiedzieć, że życie wszechświata to wieczna rozmowa tysiąca głosów; albowiem w języku tamtych ludzi wszystkie siły, wszystkie rodzaje aktywności wydawały się połączone w sposób najbardziej niepojęty”.

zostają zmarli przyjaciele z lat wojny (*Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”*, R).

Wszystkie te związane z tradycją gatunkową pojęcia zarezerwowane zostały dla przeszłości, do której nie ma powrotu. Tak samo jak nie ma powrotu do muzyki-harmonii. Bezsukcesnie próbuje poeta wskrzesić święty wzorzec (*Kaplan*, SŚ). Jak zapowiada, msza w intencji uwięzionych odbywać się będzie „bez marmurowej muzyki” (*Msza za uwięzionych*, EO).

Wartościom transcendentnym, przenikniętym muzyczną harmonią, przeciwstawiona została rzeczywistość podmiotu mówiącego. To, co trwa, jest tylko resztką, pozostałością, odbłaskiem (*Zimowy ogród*, SŚ), gruzami „ceglanego chorału” (*Czerwona chmura*, SŚ), „odpadkami poematu” (*Codziennosc duszy*, PC). Tę sytuację alegorycznie wyobraża stan po zakończeniu koncertu: „ścięta głowa symfonii”, „puste pulpity”, „wystygła kądź huku”, „pęk basów”, „ucięty smyczkiem pukiel” (*Po koncercie*, H). Jedyne koncerty, który teraz wybrzmiewa, to słyszalny podczas jazdy tramwajem „wielki koncert / na żelastwo / lane / kute / adorowane” (*Wysoki Zamek*, EB).

Produktywną metaforą współczesności jest również zepsuty, niepełny instrument: lutnia, forminga. „Bez strun instrument” i „złamany śpiew” współtworzą świat przedstawiony wiersza *Do Apollina* (SŚ). O tym, że „za mało strun” i że „potrzebny chór”, mówi analizowany tu już wiersz *O Troi* (SŚ). W wyznaniu *Do Marka Aurelego* (SŚ) „wątła lira” staje się symbolem kruchości piękna i nieadekwatności idei harmonii. Świat to uszkodzony instrument, ciemny i głuchy, to obszar wypełniony milczeniem po „rozgromionych muzykach” (*Pieśń o bębnie*, H). Natomiast te instrumenty, które należą do rzeczywistości arkadyjskiej (skrzypce, fletnia, waltornia), nie dysponują możliwością mówienia o „teraz”. Nie są w stanie udźwignąć zadań codzienności. W *Pieśni o bębnie* poeta wyraźnie oznajmia odejście trąbek, pasterskich fletni, waltorni. Ale też nie zastąpi ich bęben. Jego odgłos, podobnie jak hałas, jazgot, dysonans – to kategorie na trwałe przypisane współczesnemu światu. Przestrzeń „tu i teraz” jest obszarem hałasu albo milczenia. Według dawnych klasyków, także według Herberta, milczenie jest wrogiem sztuki, oznaką śmierci. Podobnie wrogami sztuki są krzyk i hałas. Nad estetyką hałasu zastanawia się poeta w wierszu *Pan Cogito a pop* (PC):

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
opisania ciszy

W wierszu, z którego pochodzi cytowany fragment, zawarte zostało ważne przekonanie: krzyk i hałas współczesnej muzyki, pozbawione idei i formy, nie mogą zostać zwaloryzowane dodatnio. Jedyne krzyk uświęcony ideą cierpiącego człowieka-podmiotu może przeobrazić się w to, co „tak doskonałe, że niedosłyszalne”. Taki właśnie jest krzyk Marsjasza. Taki też jest krzyk Adama²⁵. Koncertem

²⁵ Adama – bohatera wiersza *Pan Cogito – zapiski z Martwego Domu*, traktować można jako figurę Chrystusa, na co wskazuje w swojej interpretacji B. Burdziej (*Objawienie w Martwym*

i iluminacją głosu nazwany przez poetę w wierszu *Pan Cogito – zapiski z Martwego Domu* (RM).

i może
tylko ja jeden
słyszę jeszcze
echo
jego głosu

coraz smuklejsze
cichsze
coraz bardziej dalekie
jak muzyka sfer
harmonia wszechświata

tak doskonała
że niedostłyszalna

Głos bohatera przechodzi metamorfozę. Jego echo przyrównane zostaje do harmonii wszechświata, muzyki sfer, idealnego pierwiastka bytu. O każdym innym krzyku, który „dotyka ciszy / ale przez ochrypnięcie / a nie przez wolę / opisaną ciszy”, powie poeta: „szuka utraconego rajy / w nowych dżunglach porządku” (*Pan Cogito a pop*, PC).

Także współczesny twórca – mieszkaniec dżungli cywilizacyjnych, wygnaniec z rajy, jeśli próbuje wchodzić w rolę poety-śpiewaka, musi ponieść klęskę. Herbert posłużył się tu przejętym z tradycji symbolem poety-ptaka. W *Przypowieści* (H) jego wielofunkcyjność jako symbolu życia, ale też duszy, poezji, swobody sprowadzona została do funkcji autosymbolu:

Poeta naśladuje głosy ptaków
wyciąga długą szyję
a wystająca grdyka
jest jak palec niezgrabny na skrzydle melodii

Ptak z wiersza to antyideał. Nieco groteskowy, pozbawiony wdzięku, niezgrabny, naiwny. Bardzo przypomina kurę z innego utworu, wydającą z siebie parodię śpiewu (*Kura*, H). Jan Błoński mówi, iż poeta ośmiesza tutaj siebie i sobie podobnych. „Jest ptakiem, owszem, ale skarlałym: niczym kogut, wierzy, że przyspiesza wschód słońca; zaś nad napisanym wierszem zanoszą się kurzym gdańskiem...”²⁶. W *Przypowieści* dokonuje się swoista degradacja tradycyjnego toposu. Podobnie ironiczny wizerunek „poety strażnika tych co śpią” kreśli Herbert w wierszu *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)* (R):

zauroczony przez noc grozy
drży i zaciska w drżących rękach
małą trąbkę Eustachego
na której pięknie można wygrać
ranną pobudkę dla komarów

Domu według Zbigniewa Herberta. W zb.: *Poznawanie Herberta*, cz. 2 (2000), s. 422–424). Ten trop interpretacyjny pozwala dostrzec konotacje muzyczne: nawiązania do psalmów Dawida, do pojętej jako epifania, a wywiedzionej z filozofii greckiej i estetyki średniowiecznej – „muzyki sfer”.

²⁶ Błoński, *op. cit.*, s. 62.

Także bohater *Małego ptaszka* (H) śpiewa ze strachu, a jego śpiew pozbawiony jest mocy. Towarzyszący metapoetyckiej refleksji Herberta zabieg litoty kompromituje współczesnego poetę. Jego „przyrządy śpiewne” to „mały kubek upojenia”, „struna jak zabity świerszcz”, „lutnia nie większa niż dłoń dziecka”, „muzyki pukiel” (*Niepoprawność*, H).

Innym nawiązaniem do tradycji poety-ptaka jest „pióro odziedziczone po gęsi i Homerze” (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC). Poeta „ciężko uczepiony” swojej „przeñośni / gęsiego pióra” usiłuje osiągnąć „wniebowstąpienie” (*Pisanie*, SP). Próba to nieudana. Liryczny poryw kończy się fiaskiem. Takim samym jak marzenie o locie:

ach gdyby oderwać się od przyciągania gliny
mógłby zamieszkać w gnieździe gwiazd
mógłby skakać z promienia na promień
mógłby –
ale gwiazdy
na samą myśl
że byłyby jego ziemią
przerazone spadają

(*Wybrańcy gwiazd*, H)²⁷

Wizerunkowi poety, kreowanemu za pomocą tradycyjnych rekwizytów, nie zawsze towarzyszy ironia. W sąsiadujących wierszach *Do pięści* i *Prośba* (H) struna jako element ewokujący poetyckość świata przedstawionego („pięć palców co po strunach chodzą”, *Do pięści*; „po strunach podróż po zabawach”, *Prośba*) przywołuje idiom „wysoki”, staje się też nośnikiem nieuchwytnych, nie dających się wyrazić wzruszeń.

Motyw poety-śpiewaka uruchomiony zostaje również w utworach późniejszych – *Prologu* (N) i *Szufladzie* (SP). Tutaj liryka wyznania, ubrana w szaty konwencji, dystansuje emocje podmiotu, bierze w nawias „liryczny”, nieprzystający do współczesności sposób mówienia. „Komu ja gram? Zamkniętym oknom” (*Prolog*) – rozważa podmiot mówiący, a w parafrazie słów dawnych poetów zawiera się nie tylko gorzka refleksja o braku słuchaczy, ale i prawda o niemożliwości powrotu do *melos* i do tego, co przeminęło.

Platoński dylemat Pana Cogito

Jak wiadomo, reguły swojej *ars poetica* Zbigniew Herbert zawarł w *Kołatce* (H). To tu, w autotematycznej deklaracji skonstruowanej jako liryka wyznania, poeta prezentuje swój nowy instrument. Nie forminę, nie lirę, nie inne „przyrządy śpiewne”, ale drewniany patyk i kawałek deski – kołatkę, służącą do wygrywania suchego poematu moralisty. Cień wątpliwości na wiarygodność tej deklaracji rzuca nie tylko podobieństwo rytmicznych uderzeń kołatki do znienawidzonego rytmu bębna, ale zamieszczony w tym samym zbiorku fragment innego tekstu. „Wielkie drewniane ucho zatkane watą i nudziarstwami Cyserona” (*Klasyk*, H) to określenie, które mogłoby być ironicznym komentarzem do wiersza o drewnianym instrumencie i moralistycznym poemacie. Tymczasem jest

²⁷ B ł o ń s k i (*ibidem*, s. 63, przypis) zauważa, że „drwiąc z poety – chciałby Herbert samą poezję ocalić od strawienia przez ironię, niejako zimmunizować dzieło, poświęcając autora”.

deprecjonującą synekdochą klasyka – bohatera prozy poetyckiej. I nie byłoby może nic szczególnego w tej analogii, gdyby nie to, że oba tak różne w tonacji teksty dotyczą w istocie bardzo podobnego, jeśli nie takiego samego modelu poezji, w którym walory artystyczne tradycyjnie wiązane z funkcją poetycką (muzyczność i obrazowość) schodzą na plan dalszy i podporządkowują się imperatywowi dydaktyki.

Ta niekonsekwencja tkwi również u podstaw Herbertowskiej refleksji na temat muzyki. Tłumaczy ją *explicite* wiersz *Pana Cogito przygody z muzyką* (EO):

Pan Cogito
skazany na kamienną mowę
chrapliwe sylaby
adoruje skrycie
ulotną lekkomyślność

kamawał wyspy i gaje
poza dobrem i złem

Muzyka poprzez ruch i brzmienie ma zdolność przenikania i poruszania, zarówno ducha, jak i ciała²⁸. To dzięki muzyce – „mowie cherubów”, do głosu dochodzi wzruszenie, czułość, ekspresja jednostkowego uczucia²⁹. Bohater wiersza, adorator „ulotnej lekkomyślności” zna czar muzyki i – jak można się domyślić – niejednokrotnie sam mu ulega. O muzycznej edukacji bohatera Herberta zaświadczą także inne wypowiedzi. „Mozartem nacierałem uszy” – zwierza się Pan Cogito stojąc przed lustrem (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, PC). W tej poezji Mozart jest figurą muzyki idealnej i czystości tonu. Pojawi się w kontekście wzorca sakralnego („gwiazda prawdziwa *Lacrimoso* Mozarta”, *Portret końca wieku*, EB) oraz w obszarze przeszłości-pamięci („Gabi z zadartym noskiem i Mozartem w gardle”, *Przemiany Liwiusza*, EO). Powie poeta w wierszu *Tarnina* (EO): „kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko”, nawet jeśli rozlegać się one będą w „pustej sali”, nawet jeśli „potem potargane nuty / leżą wśród kałuż i rudych chwastów / by nikt nie wspominał”. Piękny koncert odbierany jest tu jako esencja dobra³⁰.

Z drugiej strony – „tyrańska wszechwładza” muzyki musi budzić protest. U podstaw poetologicznego myślenia Herberta tkwi odziedziczony po Platonie dylemat. Ten sam, który w przypadku greckiego filozofa zaowocował decyzją o wygnaniu poetów. Jak pamiętamy, przyczyny tego wygnania nie były do końca jasne, a decyzja mogła zostać odwołana. Platon chciał pozbyć się tych, którzy szargali świętości, ale i tych, których władza nad duszami – poprzez muzykę i poe-

²⁸ Zob. P o c i e j, *op. cit.*, s. 301.

²⁹ Zob. D. O p a c k a - W a l a s e k, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996, s. 105–106: „Kiedy Pan Cogito opowiada o swoich przygodach z muzyką, jako jedną z przyczyn niechęci do niej podaje właśnie budzenie bezradnych uczuć, które wywołuje ona niezależnie od wszelkich rozsądnych rozważań nad jej istotą [...]. Pan Cogito, człowiek współczesny, skazany na »kamienną mowę / chrapliwe sylaby«, pewnie czuje się w ich zbroi. Boi się muzyki, która ją kruszy, bo jest »parowym gwizdkiem emocji«”.

³⁰ W innym miejscu delikatną kruchość i bezbronność muzyki wyobrażają upersonifikowane skrzypce, które „są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna” (*Skrzypce*, H).

zję³¹ – mogła doprowadzić do utraty jasnego myślenia, do rezygnacji z rozstrzygnięcia, co jest, a co nie jest prawdą. Pisał:

w duszy każdego poszczególnego człowieka [poeta] zaszczenia zły ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest poza rozumem w duszy, i nie potrafi rozróżnić ani tego, co większe, ani tego, co mniejsze. [...] Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko³².

Nie inaczej przedstawiają się kontrargumenty Pana Cogito w „rozważaniach nad istotą muzyki”:

nie daje mu [...] spokoju
tyrańska władza tej sztuki
impet z jakim się wdziera
do naszego wnętrza
zasmuca bez powodu
raduje bez przyczyny
napęlnia krwią bohaterów
zajęcze serca rekrutów
rozgrzesza nazbyt łatwo
za darmo oczyszcza
– a któż to dał jej prawo
tak szarpać za włosy
wyciskać łzy z oczu
podrywać do ataku
(*Pana Cogito przygody z muzyką*, EO)

Pan Cogito, podobnie jak Platon, kocha muzykę, ale jej nie ufa. Oskarża ją o to, że swoim „zwodniczym urokiem” odwodzi od prawdy. Argumenty przeciwko muzyce skupiają się w jednym: moralnie obojętna³³. Siła oddziaływania muzyki, jej czar połączony z moralną obojętnością staje się niebezpieczny. Z tego samego powodu – braku poddającego się semantycznej weryfikacji kontekstu, „niebezpieczne są słowa / które wypadły z całości / urywki zdań sentencji / początki refrenu / zapomnianego hymnu” (*Zasypiamy na słowach...*, N). W świecie wartości zdegradowanych muzyka może być wykorzystana przeciwko człowiekowi. Już w wierszu *Apollo i Marsjasz* (SP) Herbert wyraźnie dystansuje się wobec takiej sztuki. Za pomocą ironii deprecjonuje muzykę pozostającą w mocy tyranii:

zabłyśnie wtedy
miliard żarówek
i głośniki zaniosą się pieśnią

Życiorys (H), z którego pochodzi cytowany fragment, to groteskowa aluzja do socrealistycznej rzeczywistości, wprzęgającej pieśń w hasła Leninowskiej elektryfikacji. Bęben z „*Carmen Saeculare*”, jak nazwał Przybylski *Pieśń o bębnie* (H), wygrywa przecież „muzykę poganianych tłumów”³⁴.

³¹ Według Platona muzyka, podobnie jak poezja, odgrywa ważną rolę w procesie wychowania. Moralistyczne podejście filozofa sprawiało, że muzykę – jeżeli służy dobru – uważał za uzdrawiającą i uszlachetniającą, mogącą odnawiać życie. Zob. J a m e s, *Platon i „dusza świata”*, s. 63–65.

³² P l a t o n, *Państwo*. Z dodaniem siedmiu ksiąg *Praw*. Przeł. i oprac. W. Witwicki. T. 2. Warszawa 1958, s. 70–71.

³³ W wierszu *Podróż* (R) poeta powie: „imiona są jak muzyka przejryste i bez znaczenia”.

³⁴ P r z y b y l s k i, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, s. 520.

Muzyka i muzyczne instrumenty posłużyły jako sposób kreowania socrealistycznej rzeczywistości. „Niebiescy proletariusze”, którzy wychodzą z fabryk, „pod pachą niosą niezgrabnie swe skrzydła jak skrzypce” (*Sprawozdanie z rajju*, N). Porównanie skrzydeł do skrzypiec jako środek postaciowania bohatera wzmacnia kontrast między totalitarną ideologią i bezbronnością jej ofiar, wydobywa ironię sytuacji. Istnienie muzyki w sferze zaświatów pozwala także przeprowadzić paralelę między rajem a piekłem. W *Raju teologów* (H) – zimnym i nieprzychylnym człowiekowi – „orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna”. Także w piekle cały rok odbywają się konkursy, festiwale, koncerty (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC). Belzebub, podobnie, jak rzymski despot, „kocha sztukę” i angażuje ją w hasła „*panem et circenses*”. To dzięki wymienionym z imienia i nazwiska piosenkarkom – Dalidzie, Irenie Santor, Halinie Kunickiej, „tyrania / upiększona / została / piosenkami” (*Dalida*, EB). Poeta nie dowierza zabiegom upiększającym rzeczywistość. Z pogardą mówi o „skrzypkach i flecistach”, „którzy dbają, aby ton był czysty”, i „strzegą arii Bacha na strunie G” (*Ornamentatorzy*, H). Piękno – autor zdaje się uprzedzać zagrożenie – nie usprawiedliwia despoty, nie łagodzi zbrodni. Sztuka na usługach władzy podlega samoniszczącym mechanizmom. A przymierze tyranii z muzyką obraca się przeciwko tej ostatniej (*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R). „*Ars longa*” – przyzna Herbert (*Pan Cogito. Ars longa*, EB), ale stanie po stronie życia. Także dlatego, że sztuka nie dorasta do rzeczywistości i jest niewystarczająca wobec egzystencji (*Podróż*, EO). „Księżyc jest księżycem także bez sonaty” (*Beethoven*, RM).

Powrót do Arijona

Rzeczywistość podmiotu mówiącego w wierszach Zbigniewa Herberta nie pozostawia zbyt wiele miejsca dla muzyki i pieśni. Pisał Stanisław Barańczak:

autor wewnętrzny tej poezji, tęskniąc za „dziedzictwem” dawnych, tradycyjnych wartości, jednocześnie zdaje sobie trzeźwo sprawę, że są to wartości utracone, że w świecie teraźniejszym można jedynie dążyć do ich wskrzeszenia, ale z niepewnym skutkiem, a raczej z pewnością porażki³⁵.

Jeśli tak, słynny Arijon – „koncertmistrz świata antycznego” (*Arijon*, ŚŚ), który przywracał światu harmonię, byłby tylko ironiczną figurą, ukazującą niewspółmierność antycznych (klasycznych) wyobrażeń. A jednak właśnie z tym bohaterem, *alter ego* poety-śpiewaka, można utożsamić Pana Cogito, który na tle chóru odchodzących przyjaciół „nuci arię pożegnalną” (*Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”*, R). To Arijon jest prefiguracją wypowiedzianej w *Brewiarzu* tęsknoty za muzyczną harmonią. W tym cyklu, jak zresztą w całym tomiku, jazgotowi przeciwstawiony zostaje śpiew, chaosowi muzyka, a dysonansom – ład dobrze skomponowanej sonaty. Zgodzić się trzeba z Anną Legeżyńską, która zauważa, iż w ostatnim zbiorku wierszy dokonuje się nie tylko potwierdzenie, ale i pogłębienie wcześniejszych wątków³⁶. Pojawia się też rys nowy. *Epilog burzy* bowiem to powrót do odległej przeszłości, do harmonii – bytu, dzieciństwa, mia-

³⁵ Barańczak, *op. cit.*, s. 217. Badacz stwierdził też: „dla Pana Cogito nie ma powrotu do Arkadii”.

³⁶ Legeżyńska, *op. cit.*, s. 102.

sta, ale też wołanie o ocalenie, o powrót do Boga i do świata uporządkowanych wartości³⁷. Opowiadając się po stronie ładu, poeta powtarza i dopełnia mit Arijona, który – za pomocą ś p i e w u – przywraca światu harmonię. W brewiarzowej modlitwie prosi:

wydobądź z fałdów morza
bas czystych głębin
a także dziewczynę
ślepa jak przeznaczenie
dziewczynę która śpiewa – *belcanto*
(*Brewiarz* („Panie pomóż nam wymyślić owoc...”), EB)³⁸

To śpiew i muzyka – idealny pierwiastek bytu, są wyrazem pełni. Piękny śpiew, „bas głębin” – wartość utracona, wartość pożądana.

³⁷ Tak też interpretuje ten „brewiarzowy” cykl P i s a r k o w a (*op. cit.*, s. 6), wskazując przy tym na istotne zależności między przesłaniem wierszy („wyznaniem miłości boskiego porządku świata”) a występowaniem w nich muzycznych pojęć i struktur.

³⁸ Postać „dziewczyny ślepej jak przeznaczenie”, którą P i s a r k o w a (*ibidem*, s. 91) utożsamia ze świętą Cecylią – patronką muzyki, jest jeszcze jednym, obok Arijona, wcieleniem boskiej, muzycznej harmonii świata.