

---

ZESZYTY NAUKOWE WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ  
W BYDGOSZCZY

Studia Filologiczne z. 44; Filologia Polska (19)

---

Piotr Siemaszko

**MIT A WSPÓŁCZESNOŚĆ W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA**

Mit to chyba jedno z najstarszych i najbardziej wieloznacznych słów, jakie zakorzeniły się w systemie pojęciowym naszej kultury. Już starożytni odczuwali tę wieloznaczność, o czym świadczy fakt, że ujmowali mit w niezwykle rozległej perspektywie interpretacyjnej, kojarząc go zarówno ze słowem prawdziwym, jak i z nieprawdziwym opowiadaniem<sup>1</sup>. Trudności normatywne są znamienne i egzemplifikują istotny fakt. Mit jest zjawiskiem wieloaspektowym, zmiennym, o nie ustalonym zakresie semantycznym, utrwalonym nie tylko w kulturze czy religii, lecz nawet w specyficznym pejzażu, który staje się, by tak rzec, jego naturalnym środowiskiem. Podkreśla to m.in. badacz mitu Pierre Grimal: "Mity się tworzą - pisze, przechodzą ewolucję, stają się materiałem literackim, religijnym lub "historycznym", zmieniają charakter w miarę jak centra promieniowania przemieszczają się z wyspy na wyspę, z lądu na ląd, wędrując z Syrii na Kretę, z Rodos do Myken, z Miletu do Aten. Nic dziwnego, że w tych warunkach stajemy przed skłębieniem tradycji, baśni, mitów, z których każdy odnosi się do jakiegoś epizodu, jakiejś chwili, a wszystkie zlewają się razem w najpełniejszym przemieszaniu"<sup>2</sup>. Zadziwiające, jak trafnie ten ewolucyjny i transformacyjny charakter mitu odczytał Zbigniew Herbert podczas swych greckich peregrynacji: "Nie potrafię nawet dla siebie wytłumaczyć tego związku, jaki istnieje między krajobrazem Grecji a jej sztuką, wierzeniami. Tylko mocna intuicja mówi, że grecka świątynia, rzeźba i mit wyrastają organicznie z ziemi, morza i gór"<sup>3</sup> napisze w jednym z esejów urzeczony tą niezwykłą jednością przedmiotów, zjawisk i wartości. Mit jest wszędzie, uzupełnia i uzasadnia każdy ludzki czyn, jest czynnikiem integrującym świat starożytnych, nadaje

mu sakralny sens. To dlatego bogowie mitologiczni są tak podobni do ludzi; ich kompetencje, zdolności kreacyjne i destrukcyjne są oczywiście bez porównania większe, jednak żyją podobnymi namiętnościami, podlegają iście ludzkim słabościom, żyją z ludźmi w sojuszu lub prowadzą z nimi spory, powodują się ambicjami, są intrygantami i egoistami. Mit funkcjonuje w tym świecie jako sakralnie uzasadniony wzorzec egzystencji, wzorzec, który porządkuje życie i nadaje mu określoną wartość. "Sakrum - zauważa Leszek Kołakowski - dostarczało systemu znaków, które służyły nie tylko do tego by zjawiska identyfikować, lecz by każdemu z nich przypisać wartość szczególną i wyjątkową, każde z nich włączyć w inny porządek niedostępny zwyczajnej percepcji"<sup>4</sup>. W świadomości Greków, w znacznie większym stopniu niż u współczesnych, *mythos* i *logos* zachowywały tożsamość. Wiedza i wiara nie funkcjonowały w układzie opozycyjnym, lecz współistniały wzajemnie się dopełniając<sup>5</sup>.

Dziś jednak nie obcujemy już z mitem w jego pierwotnej, rytualnej i obrzędowej postaci. Cywilizacja nowożytna zracjonalizowała mitologię, pozostawiła natomiast zbiór toposów, symboli, przypowieści, który z czasem pełnić począł funkcję swoistego kodeksu moralnego i estetycznego. Mit stał się w ten sposób istotnym składnikiem klasycznej poetyki, której zawdzięczamy najwybitniejsze osiągnięcia sztuki europejskiej.

Sztuka, która zawsze pragnęła przechować jakiś pierwiastek świętości, stała się dla wartości mitologicznych naturalnym i chyba jedynym miejscem, w którym mogły się otwarcie realizować. Potwierdza to Andre Malraux pisząc: "Tworzyć wyobrażenie ukazujące świat Boga znaczy tworzyć wydarzenia w jakimś stopniu uwolnione spod władzy czasu"<sup>6</sup>. Sztuka współczesna wyrzekła się do pewnego stopnia tych metafizycznych ambicji. Postacie bogów nie są już przedmiotem kultu, lecz tworzyem o określonym potencjale semantycznym i estetycznym. Co interesujące, sztuka jakby pamiętając o nieustannej zmienności mitu, nie powtarza go w jego tradycyjnej, utrwalonej przez wieki wersji. Działanie twórcy polega na posługiwaniu się elementami mitu w poszukiwaniu konstrukcji, która w sposób najdoskonalszy realizowałaby artystyczny zamysł. Zasadniczy impuls tego typu działań wynika z potrzeby uniwersalizacji i uporządkowania doświadczeń współczesności<sup>7</sup>.

Mamy mówić o poezji Zbigniewa Herberta, jednego z najwybitniejszych twórców współczesnych poety, dla którego mit jest naturalnym tworzywem ekspresji.

Wykorzystywanie przez Herberta mitu nie świadczy o potrzebie dystansowania się od współczesności. Mit jest tu sposobem interpretacji świata, sposobem, który umożliwia analizę i diagnozę kondycji kulturowej i moralnej człowieka współczesnego.

Relacje między mitem a poezją można rozpatrywać w czterech perspektywach. Wyróżnia je M. Pawłowić w pracy pt. *Mit i poezja*<sup>8</sup>. Są to kolejno:

1. Zmiana mitu w przypowieść, poprzez zsekularyzowanie go, pozabawienie tajemniczości.
2. Rozbicie obrazów mitycznych w celu pobudzenia w nich nowego życia, przywrócenie pierwotnego sensu.
3. Tworzenie mitów - mitopoeza.
4. Używanie pojęć pozornie potocznych w taki sposób, że nabierają one znaczenia mitycznego, sytuowanie ich w ten sposób na planie mitycznym.

O zależnościach fabularnych między mitem a literaturą i wynikających z tego sposobach opracowania mitu pisze również H. Markiewicz<sup>9</sup>. Wydzielił on cztery schematy tworzące relacje między mitem a dziełem literackim:

1. Renarracje, czyli powtórzenie mitu w wersji tradycyjnej.
2. Transformowanie fabularne mitu poprzez kondensację, eliminację, permutację, modyfikację i amplifikację poszczególnych mitemów.
3. Reinterpretacje:
  - a) adaptującą do innej wizji świata i ideologii,
  - b) polemiczną lub antytetyczną wobec tradycyjnej wymowy ideowej mitu,
  - c) parodystyczną.
4. Transpozycje polegające na przeniesieniu całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną.

Jeśli przyjąć za podstawę dalszych rozważań klasyfikację Pawłowića, należy uznać, że Herbert realizuje sposoby scharakteryzowane w grupie 2, 3, 4, choć w naszych rozważaniach najistotniejsza jest metoda wskazana w punkcie 2. Jeśli chodzi o rozróżnienie Markiewicza, wykorzystamy technikę nazwaną przez

niego transpozycją, której istota i cel korespondują z punktem 2 klasyfikacji Pawłowića.

Istotą stosowanego przez Herberta zabiegu jest dezintegracja elementów mitologicznego przekazu, a następnie ich re-integracja na poziomie semantycznie odmiennym. Innymi słowy, poeta rozbija tradycyjną strukturę mitu oraz ponownie komponuje jego składniki, wzbogacając całość o nowe znaczenia.

W poezji Herberta dostrzec można dwie metody transformacyjne: pierwsza odnosi się do utworów, w których następuje wymiana jednego lub dwóch elementów mitologicznych na składniki nowe. Mogą to być zmiany w zakresie czasu, przestrzeni, lub osobowości postaci mitologicznej. Tak dzieje się np. w li-ryku *Apollo i Marsjasz*. W utworze tym, w stosunku do wersji pierwotnej, przesunięciu uległ tylko element czasowy, który stał się w ten sposób implikacją nowego problemu. Przesunięcie pojedynku z rywalizacji artystycznej na scenę egzekucji zrodziło konsekwencje etyczne i estetyczne. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że tak istotne dla sensu utworu przesunięcie czasowe potraktowane jest tu jako wynik przedłużenia sytuacji zaświadczonej wersją pierwotną mitu. Jest to więc, by tak rzec "zmiana godzinna", a nie "zmiana epokowa". Czas mityczny zostaje tu utrzymany.

Właściwy pojedynek Apollona  
z Marsjaszem  
(słuch absolutny  
contra ogromna skala)  
odbywa się pod wieczór  
gdy jak już wiemy  
sędziowie  
przyznali zwycięstwo bogu  
(*Apollo i Marsjasz*, S.P.)

Zupełnie inną sytuację stwarza przesunięcie czasowe w utworze *Stary Prometeusz*.

Pisze pamiętniki. Próbuje w nich wyjaśnić miejsce bohatera w systemie konieczności, pogodzić sprzeczne ze sobą pojęcie bytu i losu.

"Ogień buzuje na kominku, w kuchni krząta się żona-egzaltowana dziewczyna, która nie mogła urodzić mu syna ale pociesza się, że i tak przejdzie do historii. Przygotowanie do

kolacji, na którą ma przyjść miejscowy proboszcz i aptekarz, najbliższy teraz przyjaciel Prometeusza. Ogień buzuje na kominku. Na ścianie wypchany orzeł i list dziękczynny tyrana Kaukazu, któremu dzięki wynalazkowi Prometeusza udało się spalić zbuntowane miasto. Prometeusz śmieje się cicho. Jest to teraz jego jedyny sposób wyrażania niezgody na świat."

(*Stary Prometeusz*, P.C.)

Widać tu wyraźnie, że przemianie uległy niemal wszystkie składniki opowieści tradycyjnej:

- czas: Prometeusz egzystuje w czasie innym, niż mityczny, realia sugerują współczesność,
- przestrzeń - wnętrze mieszkania pozbawione cech siedziby tytana,
- osobowość Prometeusza - jest to teraz zgorzkniały, ironiczny, bezradny staruszek, podtrzymujący kontakty towarzyskie z typową małomiasteczkową elitą,
- ogień - atrybut Prometeusza, wartość tworząca jego wielkość i sprawca cierpienia, jest tu tylko łagodnym, dobroczynnym, ujarzmionym płomykiem w służbie domowego gospodarstwa.

W grupie pierwszej płaszczyzną dominującą była sfera mitologiczna i wszelkie zmiany dokonywały się w jej granicach. W grupie drugiej dominuje sfera niemityczna (historia).

Model arytmetyczny obu zależności ma następującą postać:  
 grupa I, znaczenie mityczne > znaczenie niemityczne  
 grupa II, znaczenie mityczne < znaczenie niemityczne.

Podsumowując dotychczasowe rozważania należy stwierdzić, że w zakresie techniki posługiwania się mitem zarysowuje się pewna antynomia. Możemy wyróżnić dwa obszary, w których pojawia się mit i dwa sposoby jego istnienia. Obszar pierwszy, który niemal całkowicie usytuowany jest w wymiarze mitycznym i drugi, który należąc do sfery niemitycznej asymiluje pojedyncze składniki mitu.

Jaki jest cel tych zabiegów? Należy pamiętać przede wszystkim, że mit jest opowieścią o rodowodzie sakralnym. Wprowadzając jakiegokolwiek zmiany w tę sferę narusza się jej szczególny charakter, przechodzi się z poziomu wiary na poziom interpretacji. Modyfikując święty czas, przestrzeń i świętą postać, sytuje się je w sferze profanum, a więc w wymiarze doczesnej pragmatyki określającej specyfikę współczesności. Taka transformacja jest istotą poezji Herberta. Profanum staje

się tym środowiskiem, w jakim funkcjonuje problem dzieła, lecz ujawnić się on może tylko w konfrontacji świadomości sakralnej, którą reprezentuje mit i sytuacji profanum, która jest właściwa podmiotowi i postaci poetyckiej. Desakralizacja świata otwiera zatem nową przestrzeń semantyczną, restytuuje nowy, już niemityczny sens. Reintegracja elementów mitu pociąga za sobą reinterpretację jako usytuowanie podmiotu względem tych treści, które wynikają z konfrontacji przestrzeni oznaczonej przez mit i przestrzeni określonej przez sytuację podmiotu.

Desakralizacje, czy może ściślej demitologizacje, których schemat nakreśliliśmy wyżej, tworzy poeta również przez perfekcyjne wykorzystanie dwóch tropów stylistycznych: metafory i ironii. Podobnie jak na płaszczyźnie treściowej mit, na płaszczyźnie językowej metafora umożliwia określone zabiegi transformacyjne.

Z definicji metafory wynika, że istotą tego tropu jest stwierdzenie podobieństwa między dwoma różnymi obiektami. U Herberta podobieństwo jest tylko pozorne, ponieważ służy ujawnieniu sprzeczności pomiędzy przedmiotami. Powołajmy się tu na spostrzeżenie Stanisława Barańczaka<sup>10</sup>. Analizuje on następujący fragment:

"To miasto na równinie płaskie jak arkusz blachy  
(...)

Jest trochę wojska olbrzymia grzechotka koszar na  
przedmieściu."

(*Miasto nagie*, S.P.)

Jak pisze Barańczak - "dzieje się tak, jak gdyby samo metaforyczne zestawienie zaprzeczało pewnym utartym mitom i poddawało je kompromitacji." Według Barańczaka mamy tu do czynienia z demaskacją zmitologizowanych wyobrażeń poprzez konkretne, empiryczne doświadczenie. Kierunek demaskacji może być jednak odwrotny:

"Najpiękniejsza jest Nike w momencie  
kiedy się waha  
prawa ręka piękna jak rozkaz  
opiera się o powietrze"

(*Nike która się waha*, S.S.)

Mit jest tutaj punktem odniesienia, który demaskuje pozorną prawdę (zdolność kamiennej figury do oparcia się o powietrze) niezgodną z warunkami potocznego doświadczenia.

Szczególnie istotną rolę pełni w poezji Herberta ironia. W jego twórczości mamy do czynienia niemal wyłącznie z postawą "bycia ironicznym" (tzw. ironia werbalna), a nie z postawą "widzenia rzeczywistości jako ironicznej" (ironia sytuacyjna). Ironia werbalna może być realizowana wyłącznie poprzez nadawcę. Potoczne rozumienie pojęcia "nadawcy ironicznego" sugeruje, że jest to ktoś, kto mówi coś innego, niż myśli. Pozostaje zatem ustalić relacje między tym, kto myśli, a tym, kto mówi. Przydatna okazuje się tu klasyfikacja ustalona przez tradycyjną poetykę opisową. Rozróżnia ona trzy typy liryki: lirykę bezpośrednią, lirykę roli i lirykę maski. Różnica między nimi jest właśnie różnicą stopnia dystansu między autorem wewnętrznym - tym, kto myśli, a podmiotem mówiącym - tym, kto mówi.

W liryce bezpośredniej mamy do czynienia z tożsamością autora wewnętrznego i podmiotu lirycznego. Liryka maski stwarza dystans, którego istota polega na tym, że autor "wyręcza się" podmiotem. Największy dystans stwarza liryka roli. Podmiot nie jest tu tożsamy z autorem wewnętrznym, nie może być również uznany za jego porte-parole. W swym wnikliwym studium Barańczak podaje ścisłą klasyfikację, w której przyporządkowuje trzy formy monologu lirycznego, czterem wyróżnionym przez Mueckego trybom ironii.

## TRYBY IRONII

## FORMA MONOLOGU LIRYCZNEGO

ironia bezosobowa

liryka bezpośrednia

ironia autodyskredytacji

liryka maski

ironia prostaczka

liryka roli

ironia udramatyzowana

Ironia jest u Herberta narzędziem umożliwiającym weryfikację wartości. Nie jest stosowana z potrzeby dystansowania się wobec świata. Przyjęcie dystansu nie jest tu celem, lecz środkiem, który pozwala dany fragment rzeczywistości ująć we właściwej perspektywie. Ironia demaskuje rzeczywistość i umożliwia jej ocenę. Pozostają zatem tylko te pojęcia, które z powodzi deformacji i przeinaczeń uchroniły swe prawdziwe zna-

czenia. To właśnie one sprawiają, że: "suchy poemat moralisty brzmi nadal tak-tak, nie-nie".

Recepcja Herberta obciążona jest wciąż jeszcze nawykiem zbyt wąskich, zbyt ścisłych, a w gruncie rzeczy niezwykle upraszczających klasyfikacji<sup>11</sup>. Dla jednych badaczy jest ona świadectwem klasycyzmu, dla innych wyrazem tożsamości ze śródziemnomorską cywilizacją, jeszcze inni odnajdują tu jedynie moralistyczną intencję. Tymczasem w twórczości Herberta wszystkie te wątki są równouprawnione, a ich celem jest przede wszystkim wielostronna i wnikliwa analiza kondycji człowieka współczesnego, jego sytuacji kulturowej, egzystencjalnej i moralnej. Jest zatem Herbert, na co słusznie zwraca uwagę S. Barańczak, przede wszystkim poetą współczesności, i taka też optyka towarzyszyć będzie naszym rozważaniom.

Herbert wykorzystuje wartości tworzące mitologiczny obraz świata, sprawdza ich przydatność i aktualność. Nadając im nowe sensory, tworzy nowe, już nie mityczne, lecz współczesne konteksty i formułuje istotne dziś pytania: Czy wartości, które tworzyły specyfikę antycznej kultury są obecne w świecie współczesnym? Czy oderwane od helleńskiego ładu mają zastosowanie w cywilizacji technokratycznej? Jaki jest ich sens: afirmują, negują czy kompromitują naszą kondycję? Czy mogą nadal pełnić rolę drogowskazu, czy też dyskusja nad ich przydatnością jest już tylko przejawem kulturowego anachronizmu?

Wydany w 1956 roku tom pt. *Struna światła* jest symptomatyczny dla twórczości pokolenia debiutującego po wojnie. Jej wspólnym rysem jest potrzeba ustosunkowania się do przeszłości wojennej. Zamierzenie nie ogranicza się jednak wyłącznie do odtworzenia obrazu nocy okupacyjnej. Poeta stara się przedstawić psychiczną kondycję człowieka, który po pierwsze - doświadczył wojennego i powojennego terroru, po drugie - został pozbawiony więzi z kulturowym dziedzictwem, które przez wieki stanowiło dla niego etyczny i estetyczny układ odniesienia. Dla Herberta ten moment historyczny ma jeszcze jedno znaczenie. Jest on bowiem jednym z ważniejszych doświadczeń cywilizacyjnych ukazujących postępujący rozkład kulturowy, społeczny, moralny. Herbert przyjmuje jako podstawę oceny tego zjawiska perspektywę znacznie szerszą, nie ogranicza się do jednego epizodu, spogląda na dzieje ludzkości niejako *sub specie aeternitatis*, przez co jego optyka zyskuje niezbędną dystans,



staje się wyrazem postawy racjonalnej i obiektywnej, a samo przesłanie nabiera charakteru historiozoficznego.

Jednym z ważniejszych zjawisk, które zaznacza Herbert w swej refleksji jest wydziedziczenie człowieka z tradycji, odcięcie go od cywilizacyjnego źródła, które przez całe wieki stanowiło punkt orientacji i element umożliwiający identyfikację kulturowej tożsamości. W wierszu *Do Apollina* Herbert przywołuje postać greckiego boga sztuki. Apollo jest tu ucieleśnieniem wartości, które stanowiły niezwykle istotny, fundamentalny element duchowej i intelektualnej natury Europejczyka. Antyczny rzeźbiarz utrwalił jego marsz, zatrzymał go w ruchu między przeszłością, którą opuścił, a przyszłością, ku której zmierza. Apollo-Bóg i Apollo-Tradycja stanowią wspólny punkt odniesienia, który pozwala wyrazić zachwyt i odnaleźć kulturową tożsamość, lecz jest również kryterium weryfikacji losu, wartości, postawy etycznej i estetycznej. Klasyczna kultura nie wytrzymała brutalnej siły historii. Utrata Arkadii rodzi uczucie zawodu, rozpaczy, buntu.

"Bez strun instrument  
 ręce bez dłoni  
 oddaj mi  
 młody okrzyk  
 wyciągnięte ręce  
 i głowę moją  
 w ogromnym pióropuszu zachwytu  
 oddaj mi moją nadzieję  
 milcząca biała głowo."

Rozpaczliwy krzyk pozostaje bez odpowiedzi. Dojmująca cisza odbija pustkę kosmosu pozbawionego nadziei, współczucia, mądrości. Czas, który przyniósł doświadczenie bólu, śmierci, zniszczenia, unicestwił również młodzieńczą wizję świata. Ład, harmonia, nadzieja szczęścia umarły razem z Apollinem. Śmierć boga to również unicestwienie wiary, którą zrodziła nieskażona, czysta świadomość, zanim została naznaczona piętnem śmierci. Inicjacja okazuje się tragiczna, przynosi świadomość destrukcji tradycyjnego systemu wartości. Mityczny porządek świata uległ zniszczeniu, mityczne wyobrażenie o człowieku zostało zweryfikowane. Doświadczenie katastrofy nie było zgodne z homerycką kreacją, dlatego podmiot zmuszony jest odczytać swój

los nie z greckiego heksametru, lecz z widoku ruin i przybliżonego rachunku pomordowanych:

"mylne były wróżby poezji  
wszystko było inaczej  
inny był pożar poematu  
inny był pożar miasta  
Bohaterowie nie wrócili z wyprawy  
Nie było bohaterów  
Ocaleli niegodni."

Jaka jest zatem kondycja pokolenia, które obserwowało śmierć Apollina? Czy odbudowa posągu jest możliwa? Czy warto odnowić więź z mitologiczną przestrzenią skoro

"pozostał tylko pusty cokół -  
ślad dłoni szukającej kształtu"

(*Do Apollina, S.S.*)

Tragedia pokolenia naznaczonego katastrofą polega na utracie etycznego i estetycznego wzorca, który integrował kulturę europejską, nadając jej wartość uniwersalną. Razem ze zburzonymi pomnikami, zniszczona została tradycja. Współczesna tragedia pozbawiona jest heroizmu, godności i zupełnie nie poddaje się estetyzacji. Subtelna miara antyku jest nieadekwatna, by wyrazić współczesną tragedię:

"O Trojo Trojo  
archeolog  
przez palce twój przesypie popiół  
a pożar większy od Iliady  
na siedem strun -  
za mało strun  
potrzebny chór  
lamentów morze  
i łoskot gór  
kamienny deszcz"

(*O Troi, S.S.*)

Siedmiostrunowa lira ma zbyt wąską skalę tonów, by wygrać cierpienie, pożar, krew i śmierć milionów. Współczesny aojda wtopiony jest w krajobraz pożogi i bezradny wobec jego obez-

władniającej siły, nie jest w stanie nadać doświadczeniu wojny poetyckiego kształtu. Człowiek został pozbawiony przeszłości, nie widzi również perspektyw na przyszłość.

Mityczna przeszłość skończyła się definitywnie, epoka została zamknięta apokalipsą, nadszedł czas, by pożegnać się z dawnymi bohaterami. Herbert czyni to w wierszu będącym *requiem* dla antycznego świata.

"Dobranoc Marku lampę zgaś  
i zamknij książkę Już nad głową  
wznosi się srebrne larum gwiazd  
to niebo mówi obcą mową  
to barbarzyński okrzyk trwogi  
którego nie zna twa łacina  
to lęk odwieczny ciemny lęk  
o kruchy ludzki ład zaczyna  
bić I zwycięży

(Do Marka Aurellego, S.S.)

Pożegnanie jest nieodwołalne, lecz zrównoważone, stoickie, jak pożegnanie umierającego Sokratesa i tak jak ono pozbawione konsolacji. Człowiek został pozbawiony oparcia w wartościach, które kultywował. Cywilizacyjna więź została zerwana, system wartości zakłócony w stopniu uniemożliwiającym orientację w rzeczywistości i jej ocenę. Profetyczny charakter refleksji, mimo że katastroficzny w swej wymowie nie oznacza jednak aprobaty dla kulturowej separacji. Poeta ma świadomość, że nie można izolować się od przeszłości, tradycji, kulturowych źródeł, które generują i ożywiają europejską cywilizację. Zgoda na wydziedziczenie oznaczałaby absolutną klęskę. Mit przetrwał, zmieniła się jednak jego natura. Bogowie nie są już faktem ontologicznym, uzasadniającym każdą ludzką postawę, lecz przedmiotem konfrontacji, punktem odniesienia, pretekstem do zaspokojenia ludzkiej potrzeby dialogu. Atena, Nike, Afrodyta, mogłyby tak jak w dawnych, szczęśliwych czasach ochraniać, karać i kochać, zostały jednak zdegradowane do poziomu ornamentów, przedmiotów skazanych na ozdabianie cokołów i milczącą kontemplację biegu zdarzeń. Świat zmienił się, zredukował swą przestrzeń o miejsce, w którym bóg i człowiek mogliby się spotkać. Mieszkańcy Olimpu pozostają w bezpiecznym schronieniu marmurowej rzeźby jako niemi świadkowie człowieczej doli. Taki jest m.in. status Nike z wiersza *Nike, która się*

*waha*. Jej istotę określa nie tyle zwyczajowa, tradycyjna konotacja, ile posągowość-nieemożność uwolnienia się od konwencji. Kamiennie ograniczenie gestów i uczuć nie pozwalają jej na współczucie wobec młodego żołnierza, którego los jest już przesądzony. Bogini boi się naruszyć swój marmurowy wizerunek, który wyznaczyły jej tradycja i sztuka zdecydowanie separując go od życia, od tego, co zmysłowe, cielesne. W refleksji bogini wyraźna jest obawa przed naruszeniem granicy między dwoma światami, przed zburzeniem konwencji, która jest dla niej jedyną gwarancją przetrwania. Nike zdaje sobie sprawę z konsekwencji przekroczenia granicy światów, dlatego:

"waha się  
i w końcu postanawia  
pozostać w pozycji  
której nauczyli ją rzeźbiarze  
wstydząc się bardzo tej chwili wzruszenia"

*(Nike, która się waha, S.S.)*

Warto zauważyć, że pozostanie w konwencji estetycznej, lęk przed jej przełamaniem ma oczywistą, w tym wypadku negatywną wartość etyczną. Nike pozostaje w sferze konwencji, która wprawdzie tożsama jest z petryfikacją bóstwa, jednak gwarantuje przetrwanie Bogini, dystansuje się od człowieka, nie chce brać udziału w jego losie, nie chce również angażować swoich boskich kompetencji po stronie życia, separuje się od człowieka w imię swej wyniosłej niezależności i za cenę jego istnienia.

Między ludzkimi potrzebami a dobroczynną łaską bogów nie istnieje już więź korespondencji. Zwalnia to bogów od uczestnictwa w ludzkim losie, lecz w dalszym ciągu pozostawia człowiekowi możliwość korzystania z boskiego wzoru. Dialog dwóch sfer został zastąpiony monologiem człowieka, bezradnym głosem samotnika zagubionego w pustce kosmosu.

"Ojcze bogów i ty mój patronie Hermesie  
zapomniałem was prosić - a teraz już późno -  
a dar wysoki  
i tak wstydlivy jak modlitwa  
o gładką skórę bujne włosy migdałowe powieki  
(...)

Ojcze bogów i ty mój patronie Hermesie  
zapomniałem was prosić  
o ranki południa wieczory płoche i bez znaczenia  
o mało duszy  
mało sumienia  
lekką głowę  
i o krok taneczny"

(*Prośba*, E.O.)

Egzystencjalna konwencja, jaką wyznaczyło człowiekowi milczenie bóstwa, zostaje tu przełamana. Wypowiedź podmiotu nie jest bowiem prośbą *sensu stricto*, lecz raczej refleksją mówiącą o bezsensowności ludzkich roszczeń. Podmiot, zapominając o bogach udowodnił, że ich łaska nie jest już bezwzględna wartością. Podróż do czasów dzieciństwa i próba kreacji innego wariantu istnienia uświadamia, że człowiek posiada dar decydowania o swoim losie i dzięki temu może wyzwolić się spod iluzorycznego protektoratu boga. Dystans między Ziemią i Olimpem zwiększył się, nie przekreślił jednak możliwości kontaktu. Człowiek zyskał wprawdzie świadomość wolności, lecz zapłacił za to utratą Arkadii.

Świat starożytnych przypominał grecką budowlę: był harmonijny, uporządkowany, stabilny. Wsparty na trwałych zasadach etycznych i estetycznych wydawał się niezniszczalny i wieczny. Ślepa siła destrukcji zburzyła jednak kamienne kolumny. Świat stał się zbiorem bezładnych atomów, a człowiek bezradnym obserwatorem chaosu. Mityczna muzykalizacja kosmosu została zachwiana, odbierając człowiekowi nadzieję szczęścia.

Zwróciliśmy już uwagę, że w Herbertowym obrazie świata etyka i estetyka nie funkcjonują oddzielnie. Kategorie piękna i dobra należą do wspólnego porządku aksjologicznego, tworzą aksjologiczny korelat, są dwoma integralnymi składnikami rzeczywistości i nie sposób ich odróżnić, oddzielać, izolować. Muzykalizacja świata, porządek, to nie tylko wartości estetyczne, mają one również wyraźny sens moralny<sup>12</sup>.

Doskonałym przykładem tej zależności są wiersze, w których pojawia się postać Apollina. Natura Apollina wynika przede wszystkim z jego boskich kompetencji. Jako bóg sztuki jest on patronem klasycyzmu, konwencji preferującej powściągliwość, dystans wobec sfery emocjonalnej, a przede wszystkim ład, umiar i harmonię. Fryderyk Nietzsche, analizując w *Światopoglądzie*

*dionizyjskim* naturę Apollina, pyta: "w jakim sensie Apollo mógł stać się bogiem sztuki? Tylko w tym, że jest bogiem marzeń sennych. Jego żywioł to piękno, towarzyszy mu wieczna młodość. Również piękny pozór świata snu jest jego królestwem. (...) Bóg pięknego pozoru musi być też bogiem prawdziwego poznania"<sup>13</sup>. W postawie Apollina piękno i mądrość splatają się, są one tu jednak wyłącznie składnikiem konwencji, istotą pięknego pozoru, który czasem, dążąc do samorealizacji przynosi cierpienie i śmierć.

W *Drodze do Delf* widzimy Apolla, próbującego zgłębić doświadczenie okrucieństwa. Bóg jawi się tu jako dociekliwy empiryk, pragnący za wszelką cenę poszerzyć granice swego poznania. Zabójstwo Meduzy nie wynika z osobistego urazu, emocji, nienawiści. Jest to konsekwencja racjonalnego wyboru, inicjacja o charakterze estetycznym, umożliwiająca odkrycie i racjonalizację nowego doświadczenia egzystencjalnego, doświadczenia, które być może dostarczy sztuce ciekawych inspiracji. Zafascynowany urokiem zbrodni, Apollo tworzy nowy, estetyczny imperatyw: "Sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo." Estetyzm Apollina, wzbogacony o doświadczenie zbrodni, bólu, cierpienia poszukuje teraz potwierdzenia nowych wartości, którymi wzbogacił swą konwencję. Antytezą apollińskiej sztuki czystej, wzniosłej, sterylnej stanie się żywiołowy, dionizyjski artyzm Marsjasza. Marsjasz był sylenem słynącym z niezwyklej wirtuozerii. Kiedyś znalazł porzucony przez Atenę aulos i łamiąc zakaz bogini, przywłaszczył go sobie. Przekonawszy się o niezwyklej własnościach instrumentu i świadom swego talentu, wyzwiał na pojedynek Apollina. Przez długi czas pojedynek muzyków pozostawał nie rozstrzygnięty. W końcu Apollo zaproponował grę na odwróconych instrumentach. Tu sprawność boga okazała się doskonalsza. Sędziowie skazali Marsjasza na odarcie ze skóry, a wykonawcą wyroku uczynili Apollina. Egzekucja, która jest właściwym tematem utworu, jest w gruncie rzeczy drugim pojedykiem, rywalizacją dwóch estetyk. Apollo jest teraz oprawcą i niemyym świadkiem cierpienia. Stara się pojąć tragedię ofiary, jednak jego wrażliwość jest zamknięta, specyficzny rejestr Marsjaszowego cierpienia jawi mu się wyłącznie jako rozpaczliwy wrzask, a przecież:

"tylko z pozoru  
głos Marsjasza

jest monotony  
i składa się z jednej samogłoski

A

w istocie  
opowiada  
Marsjasz  
nieprzebrane bogactwo  
swego ciała  
łyse góry wątroby  
pokarmów białe wąwozy  
szumiące lasy płuc  
słodkie pagórki mięśni"

(*Apollo i Marsjasz*, S.P.)

Jedyną reakcją Apolla jest narastające obrzydzenie. Kiedy ból Marsjasza osiąga apogeum, bóg rozumie, że przegrał. Odkrycie poczynione w drodze z Delf odsłoniło swój głęboki sens. Bóg potrafi zadawać cierpienie, lecz nie potrafi go zrozumieć. Tragiczna prawda, wobec której kamienieje słowik i siwieje drzewo jest dla niego niedostępna. Apollo odchodzi z miejsca kaźni snując refleksję natury estetycznej, powraca do krainy konwencji, powraca na cokół.

Natura Apollina, tak odległa od tego, co żywe, ludzkie, cielesne, odseparowana od świata dystansem abstrakcyjnej konwencji, która dla własnej afirmacji aprobeuje zbrodnię, wydaje się symbolizować wszelkie doktrynerskie postawy, w których "cel uświęca środki", a człowiek jest jedynie przedmiotem dowolnych manipulacji. Zbrodnia narusza etyczny porządek świata, dlatego klasyk musi respektować nie tylko harmonię estetyczną, lecz także równowagę moralną<sup>14</sup>. Podmiot Herberta solidaryzuje się zawsze z losem cierpiącego, współuczestniczy w tragedii ofiary i potępieniu jej oprawców, wnika w głębię ludzkiego przeżycia i wyprowadza z niego wyraźne konsekwencje moralne. Egzemplifikacją takiej postawy jest m.in. proza poetycka *Ofiarowanie Ifigenii*. Utwór nawiązuje do epizodu poprzedzającego wyprawę Achajów na Troję. Artemida rozgniewana na Agamemnona, wstrzymała wiatr, skutkiem czego zakotwiczona w Aulidzie flota nie mogła opuścić portu. Prorok Kalchas oznajmił, że gniew bogini zostanie uśmierzony, jeśli Agamemnon poświęci na stosie swą jedynaczkę Ifigenię. Pod naciskiem Menelaosa i Odyseusza,

Agamemnon decyduje się ofiarować córkę. Jesteśmy świadkami ceremonii. Podmiot ustawia uczestników w przestrzeni przypominającej malarską perspektywę:

"Agamemnon jest najbliżej stosu  
 (...)  
 Hipiasz stoi w pierwszym szeregu żołnierzy  
 Chór umieszczony na zboczu."

Zwięzła charakterystyka postaci odsłania ich racje:

"Agamemnon (...) Płaszcz zarzucił na ramiona  
 ale oczu nie zamknął  
 Hipiasz (...) widzi tylko małe usta Ifigenii, które  
 łamią się od płaczu  
 Kalchas (...) jedyna rzecz, która go naprawdę porusza to  
 obwisłe żagle okrętów stojących w zatoce."

*(Ofiarowanie Ifigenii, H.P.G.)*

Każdy z nich ma określony stosunek do ofiary. Hipiasz spogląda ze współczuciem i litością, jakby dzielił los królewskiej córki. Dla Kalchasa śmierć Ifigenii jest koniecznością wynikającą z wyższych, politycznych racji. Dwuznaczny jest natomiast gest Agamemnona. Podmiot wykorzystuje tu pomysł Timantesa, który przedstawił króla-ojca z płaszczem zarzuconym na głowę. W intencji malarza miało to symbolizować niemożność wyrażenia ojcowskiego bólu. W utworze Herberta Agamemnon ma wprawdzie głowę przykrytą płaszczem, lecz jego oczy są otwarte, co więcej - Agamemnon "sądzi, że przez tkaninę dostrzeże błysk, który stopi jego córkę jak szpilkę do włosów". Racja państwa, konieczność historyczna mają uzasadnić zbrodnię. Stojący na zboczu chór obejmuje świat we właściwych proporcjach "Niewielki, błyszczący krzak stosu" to rozmiar indywidualnego cierpienia, "niezmierny kolor morza", to obszar zatapiający w sobie nikłą, pojedynczą tragedię. "Widok jest pyszny" - ironizuje podmiot, "jeśli przywołać na pomoc odpowiednią perspektywę." Adresatem oskarżenia jest tu nie tylko Agamemnon czy Kalchas - reprezentanci racji politycznych, lecz również owa "odpowiednia perspektywa", bezpieczny dystans, który zazwyczaj usprawiedliwia obojętność lub oportunizm.

Ofiarą racji politycznych jest również Minotaur. Herbert przytacza "prawdziwą wersję" jego historii. Syn Minosa i Pasi-



fae urodził się z nienaturalnie dużą głową, co uznano za znak przyszłej mądrości. Nadzieje te jednak okazały się złudne. Kapłani nie przyjęli go w swe szeregi tłumacząc, że: "to mogłoby obniżyć i tak nadszarpnięty przez odkrycie koła autorytet religii." Umysł Minotaura nie był, niestety, podatny na naukę. Natrętnie wtlaczane mu do głowy zasady indukcji i dedukcji pozostawały dla niego tajemnicą. Minotaur stawał się nie tylko zbędny, ale i szkodliwy - kompromitował szlachetny, królewski ród: "król Minos postanowił pozbyć się zakały rodu (...) Tezeusz zabił Minotaura. W tym miejscu mit i historia są ze sobą zgodne."

Do tego miejsca wersja Herberta narzuca konieczność porównania z wersją mitologiczną, wymaga konfrontacji, uzupełnienia, wyboru. Najważniejszy, kulminacyjny moment obu przekazów - śmierć Minotaura - jest im wspólny. Morderstwo nie pozostaje jedynie składnikiem mitu, przechodzi do historii, stając się jej zarodkiem. Być może ta świadomość zakiełkowała w głowie Minotaura na moment przed śmiercią.

"Przez labirynt - niepotrzebny już elementarz wraca Tezeusz niosąc wielką, krwawą głowę Minotaura o wytrzeszczonych oczach, w których po raz pierwszy kiełkować zaczęła mądrość - jaką zwykło zsyłać doświadczenie." (*Historia Minotaura*, P.C.)

Skrajnym przykładem ideologicznego szaleństwa jest praktyka Damastesesa zwanego Prokrustesem. Tytułowy zabójca - ideolog nazywa siebie twórcą antropometrii. Jego celem jest stworzenie doskonałego człowieka, idealnie pasującego do jednego z łoż, stanowiących miarę anatomicznej perfekcji. Nieszczęśnicy, którzy dostali się w ręce zbrojcy, a którym natura dodała lub odjęła kilka centymetrów byli "udoskonalani" przez rozciąganie lub obcinanie kończyn. Damastes nie zrażał się niepowodzeniami, wiedząc że każda idea wymaga ofiar.

"pacjenci umierali ale im więcej ginęło  
tym bardziej byłem pewny, że badania moje są słuszne  
cel był wzniosły postęp wymaga ofiar  
(...)

nie ustawałem w wysiłkach aby zrównać ludzi."

Wypowiedź Damastesesa kończy przesłanie, które każe się zastanowić nad dalekowzrocznością szaleńca.

"mam niepłonną nadzieję że inni podejmą mój trud i dzieło tak śmiało zaczęte doprowadzą do końca."

(*Damastes z przydomkiem...*, R.)

Postępujący kryzys cywilizacji helleńskiej, rozkład systemu wartości, degenerację kultury i deprecjację mitologii obserwujemy wraz z wkroczeniem do Hellady rzymskiej armii. Razem z wojskami imperium zajmują Grecję nowi bogowie. Najeźdźcy nie napotykają żadnego oporu: "Starzy bogowie przyglądali się zza drzew wkraczaniu nowych bez sympatii ale z podziwem." Porozumienie następuje szybko i zgodnie z wymaganiami dyplomatycznego protokołu: "Mimo trudności językowych doszło do spotkania na szczycie. Po kilku konferencjach podzielono sfery wpływów" (*Cernnunos*, N.). Jednak nie wszyscy spośród starych bogów uznali nowy porządek. Rozłożyste i ciągle rosnące rogi Cernnunososa zdradzały jego poglądy i wskazywały na samotne życie w ostępach leśnych. Wykonywany przez niego tradycyjny rytuał, wobec braku wyznawców utracił swoje znaczenie i stał się niezrozumiałym anachronizmem. Nowa rzeczywistość odebrała mieszkańcom Olimpu rację istnienia. Zbędna okazała się również mitologia: "Bogowie zebrali się w baraku na przedmieściu. Zeus mówił jak zwykle długo i nudnie. Wniosek końcowy: organizację trzeba rozwiązać, dość bezsensownej konspiracji, należy wejść w to racjonalne społeczeństwo i jakoś przeżyć" (*Próba rozwiązania mitologii*, N.). Bogowie utracili nie tylko swe podniebne siedziby, utracili również boskie atrybuty, szacunek społeczeństwa, zostali wydziedziczeni z tradycji. Mitologia, ich naturalne środowisko okazuje się teraz zbędna i bezsensowna. Ważne jest natomiast przetrwanie, asymilacja w ramach nowego układu. Bogowie zeszli z Olimpu, przyjęli funkcje zwykłych śmiertelników, pogodzili się z anonimowością i beznadziejną nudą stabilizacji. "Klitajmestra otwiera okno, przygląda się w szybie, by włożyć nowy kapelusz. Agamemnon jest w przedpokoju, zapala papierosa, czeka na żonę. Do bramy wchodzi Agistos (...) Elektra pracuje w spółdzielni. Orestes studiuje farmację." (*Brak węzła*, N.). Współczesna historia Atrydów pozbawiona jest wzniosłości i dramatyzmu, brak tragizmu, brak emocjonalnego napięcia uczynił z niej banalny i zbędny epizod.

Również życie Prometeusza utraciło swój tragiczny wymiar. Tytan postarzał się. Zwolniony od wieczystej kary "pisze pamiętniki, w których próbuje wyjaśnić miejsce bohatera w sy-

stemie konieczności, pogodzić sprzeczne ze sobą pojęcia bytu i losu" (*Stary Prometeusz*, P.C.). Los potraktował go z iście boską przewrotnością. Ogień, który wykradł z Olimpu dla dobra ludzkości, stał się teraz środkiem jej zagłady. Na starość Prometeusz jest mądrzejszy, nie angażuje się w żadne konflikty, nie popiera żadnych racji, swój stosunek do świata wyraża cichym, ironicznym śmiechem.

Syntetycznym ujęciem rozwoju cywilizacji i jej upadku jest krótka proza pt. *Z mitologii*. Epokę pierwotną reprezentuje "bóg nocy i burzy, czarny bałwan bez oczu, przed którym skakali nadzy i umazani krwią", republikę "wielu bogów z żonami, dziećmi, trzeszczącymi łózkami i bezpiecznie eksplodującym piorunem." Z czasem ranga bogów obniża się. Człowiek coraz bardziej oddala się od swego religijnego źródła, następuje powolna racjonalizacja i laicyzacja społeczeństwa: "już tylko zabobonni neurastenicy nosili w kieszeni mały posążek z soli przedstawiający boga ironii." Religia istnieje, dopóki przedstawienia bogów są obiektem kultu. W końcu jednak przychodzą barbarzyńcy. Dla nich kryterium wszelkiej wartości jest tylko użyteczność: "Oni też bardzo cenili bożka ironii. Tłukli go obcasami i wsypywali do potraw."

Utylitaryzm i racjonalizm stały się źródłem desakralizacji świata. Barbarzyńca zerwał więź z tradycją, naturą i religią, degeneracja cywilizacji pogłębiła się, ani religia, ani sztuka nie dostarczają jej już ożywczych impulsów. Staje się ona pomału zdeformowaną maską wyrażającą jedynie własny upadek. Greckie posągi, symbol śródziemnomorskiej kultury, przypominają już tylko: "Trójwymiarowe ilustracje z żałosnych podręczników. Śmiertelnie biali, z suchym włosiem, pustym kołczanem i zwiędłym torse. Stoją nieruchomo, na jałowych wyspach, wśród żywych kamieni pod liściastym niebem. Symetryczna Afrodyta, Jowisz opłakiwany przez psy, Bachus opity gipsem. Hańba natury. Liszaje ogrodów." (*Ozdobne a prawdziwe*, N.).

Związek między wymiarem mitycznym a rzeczywistością naszego wieku jest nierozzerwalny. Degeneracja mitu obnaża nędzę współczesności. Człowiek izoluje się od świata, wyrzeka się sacrum, alienuje się od natury, ztraca humanitaryzm, nawet sztuka okazuje się jedynie konsekwencją człowieczego cierpienia<sup>15</sup>.

Śmierć mitologii to jednocześnie śmierć pewnej kultury. Herbert opisuje przyczyny kryzysu: zerwanie więzi z tradycją, z naturą, zastąpienie wiary w boga kultem jego przedstawień. Początek cywilizacji Odrodzenia, antropocentryzm będący pożywką ludzkiej megalomanii usytuował człowieka w złudnym wymiarze doczesnej pragmatyki. Sztuka i etyka odbijają te przemiany. Sakralne malarstwo Trecenta akcentuje jeszcze obecność tajemnicy. Renesans wszystkie pytania odnosi do tego, co widzialne, dając człowiekowi iluzję wolności. Nauka przynosi racjonalne wyjaśnienie historii, losu, ludzkich motywacji i potrzeb. Pojawia się pojęcie konieczności, stanowiące wygodne uzasadnienie każdej praktyki. Ład antyku został zachwiany, a później zburzony wraz z całym swoim dziedzictwem. Człowiek utracił punkt odniesienia i zmuszony jest szukać dla siebie miejsca w nowej cywilizacji. Jej istotą jest jednak pustka powstała wskutek wydziedziczenia z tradycji<sup>16</sup>. Poeta rozumie ją jako przestrzeń pozbawioną aksjologicznego sensu, pozbawioną szans kulturowej mediacji i międzyludzkiego dialogu. Powstaje ona pomiędzy chłodnym spojrzeniem Agamemnona, a cierpiącymi oczami Ifigenii, między wrzaskiem Marsjasza a obojętnością Apollina, między racjonalną postawą mieszkańców Olimpu i niezłomnością Cenunnosa. Pustka jest też istotą każdej kultury, która wyrzeka się swej tradycji, swego dziedzictwa, swych korzeni<sup>17</sup>. Przedstawiony przez Herberta świat to przestrzeń w stanie dezintegracji, w stanie postępującej, kulturowej entropii. Herbert opisuje ten stan rzeczy, śledzi symptomy rozkładu, analizuje kondycję współczesnego człowieka, zwraca uwagę na jego osamotnienie, izolację, brak zrozumienia, sugeruje, że jedyną szansą współczesnego humanizmu jest odnowienie więzi z wielką cywilizacją śródziemnomorską. Świat mitologicznej harmonii już się nie odrodzi, lecz zawarte w nim wartości, postawy, wzorce, są ciągle aktualne i mogą stanowić fundament nowego świata, namiastkę współczesnej Arkadii.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup>H. Markiewicz: *Literatura a mity*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 64.

<sup>2</sup>P. Grimal: *Przedmowa do Słownika mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1990, s. 7.

- <sup>3</sup>Z. Herbert: *Próba opisanie krajobrazu greckiego*, Poezja 1966 nr 9, s. 23.
- <sup>4</sup>L. Kołakowski: *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990, s. 147.
- <sup>5</sup>Interesującą refleksję na ten temat sformułował N. Chiaromonte. Pisze on m.in.: "W języku greckim *mythos* i *logos* nie zostały sobie przeciwstawione: *mythos* oznacza bowiem wypowiedzanie się potoczne, mówienie po to, aby dać znać o czymś zwyczajnym, praktycznym. *Logos* natomiast rozwijanie dyskursu narzucającego sobie pewien porządek, mającego na celu przekonanie kogoś do myśli oznajmionej już na początku rozmowy i stającej się również jej rezultatem. Ale mówienie zupełnie pozbawione swojej części mitu (...) wyłącznie ścisłe i "racjonalne" jest chyba zjawiskiem dogłębnie niegreckim (...) Grecy, od Pitagorasa poczynając, byli w odróżnieniu od współczesnych dostatecznie mocno przeświadczeni, że *mythos*, swobodne wypowiedzanie się, jest w każdej rozmowie elementem podstawowym, którego *logos* nie może się wyzbyć, jeśli nie ma okazać się jałowy. N. Chiaromonte: *Lektury greckie*. Res Publica 1991, nr 2.
- <sup>6</sup>A. Malraux: *Nierzeczywiste*, Warszawa 1985, s. 56.
- <sup>7</sup>Intencje te najlepiej sformułował T.S. Eliot mówiąc, że "schemat mityczny to sposób uporządkowania nadania kształtu i sensu tej bezmiernej panoramie jałowości i anarchii jaką jest historia współczesna." Wypowiedź Eliota cytuję za H. Markiewicz: op.cit., s. 68.
- <sup>8</sup>Klasyfikację Pawłowića przytaczam za: A. Kaliszewski: *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990, s. 77.
- <sup>9</sup>H. Markiewicz: op.cit., s. 70.
- <sup>10</sup>Zob. S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii*, Wrocław, 1994.
- <sup>11</sup>O uproszczeniach i zafałszowaniach w recepcji Herberta pisze S. Barańczak, w: op.cit., s. 7, 8 oraz w szkicu o poezji Herberta pt. *Z podnóża schodów*, w: *Przed i po*, Londyn 1988, s. 123-124.
- <sup>12</sup>Zależność tę sugeruje Herbert niezwykle wyraźnie w słynnym liiryku pt. *Dlaczego klasycy*, w którym współczesność określa zarówno upadek moralny jak i estetyczny.
- <sup>13</sup>F. Nietzsche: *Światopogląd dionizyjski*, w: *Pisma pozostałe 1862-1875*, Kraków 1993, s. 54.
- <sup>14</sup>Wiersz ten jest przedmiotem komentarza R. Przybylskiego. Pisze tu autor m.in., że wobec cierpienia poeta ma trzy wyjścia. Trzecie z nich przypisuje Herbertowi. "(...) postawiony wobec odzieranego ze skóry człowieka poeta (...) może z umiarem i spokojnie mówić o własnych wrażeniach (...) godzi się być świadkiem tortur niewinnych i żegnać prowadzonych na zabicie."

R. Przybylski: *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 145. Konkluzja Przybylskiego wydaje się wynikać z przyjęcia przez autora błędnej opcji. Trudno wyobrazić sobie postawę większego zaangażowania niż ta, którą reprezentuje podmiot Herberta.

<sup>15</sup>Jest to zbieżne z poglądami M. Eliade, który zasadniczą przyczynę kryzysu kulturowego widział w zerwaniu więzi człowieka z naturą i sacrum. Zob. na ten temat m.in. *Człowiek-dzieje-sacrum-religia*, w: M. Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*, Warszawa 1988, t. I.

<sup>16</sup>Zob. S. Barańczak: op.cit., s. 194.

<sup>17</sup>Symptomy kryzysu kultury, które opisuje poezja Herberta zgodne są do pewnego stopnia z refleksją Toynbeego. Pustka byłaby w tym kontekście konsekwencją niezdolności społeczeństwa do formułowania odpowiedzi na "wezwanie" kultury. Pisze o tym m.in. A. Rogalski, w: *Dramat naszego czasu*, Warszawa 1959, s. 38 i dalsze. Pojęcie próżni kulturowej pojawia się też w interesującej refleksji L. Kołakowskiego: "Mamy często wrażenie, że wszystkie znaki i wszystkie słowa, które budowały naszą podstawową siatkę pojęciową i udostępniały nam system rudymenarnych odróżnień, waliły się na naszych oczach: jak gdyby wszystkie bariery między opozycyjnie uzupełniającymi się pojęciami zacierały się z dnia na dzień (...) Brak rozróżnień prowadzi do iluzorycznego przekonania o wolności względem sensu, przeszłości, tradycji. To istota tragedii współczesnych. Być absolutnie wolnym względem wszelkiego nacisku tradycji, to usytuować się w próżni, a więc rozpaść się." L. Kołakowski: *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990, s. 148 i dalsze.