

Zuzanna Hejniak 

## PALINGENEZA MITU W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA (*DEDAL I IKAR*)

### SŁOWA KLUCZOWE

Zbigniew Herbert; Dedal i Ikar; mit; mitokrytyka

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie palingenezy mitu w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza *Dedal i Ikar*. Jako kontekst interpretacyjny zostanie wykorzystana teoria mitu Gilberta Duranda oraz jego klasyfikacja izotopiczna obrazów. Rozważania na temat przywoływanego utworu to także próba odejścia od utrwalonego odczytania tekstu ograniczającego się do problemu konfliktu pokoleniowego. Kluczowym terminem w interpretacji wiersza będzie „palingeneza”, którą – za Marcinem Klikiem (zgodnie z teorią Pierre’a Albouya) – definiuję jako „ciągłe odradzanie się mitu w literaturze” (Albouy 1969)<sup>1</sup>.

Studia nad mitem jako część badań literaturoznawczych zyskały popularność w Europie pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku za sprawą francuskich badaczy. Dyskusję nad szeroko rozumianymi związkami między mitem i literaturą podjął m.in. Pierre Albouy w dziele *Mythes et mythologies dans la littérature française* z 1969 roku. Ważne rozstrzygnięcia w badaniu związków mitu i literatury przyniosły prace Carla Gustava Junga i spopularyzowanie w naukach humanistycznych pojęcia archetypu<sup>2</sup>, definiowanego jako „tkwiący w ludzkiej naturze

---

Zuzanna Hejniak — Koło Naukowe Mitokrytyków, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź; e-mail: [zuzanna.hejniak@gmail.com](mailto:zuzanna.hejniak@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-9258-6517>

<sup>1</sup> Por. Klik 2014: 6.

<sup>2</sup> Termin „archetyp” pojawił się dopiero w 1919 roku, kiedy to Jung zastąpił nim dotychczasowe pojęcie kompleksu, kojarzące się jednoznacznie z pracami Zygmunta Freuda.

czynnik organizujący doświadczenie rzeczywistości i pozwalający reagować w odpowiedni sposób w określonych sytuacjach” (Klik 2016: 53). Psychologia głębi wpłynęła znacząco na literaturoznawstwo, gdzie zastosowanie w badaniach znalazła teoria archetypu<sup>3</sup>. Marcin Klik słusznie zauważa, że wielu badaczy utożsamia jednak archetypy z mitami, często wbrew własnym założeniom teoretycznym (Klik 2016: 60).

Po dogłębnej analizie dotychczasowych dyskusji wokół statusu mitu Gilbert Durand skonstruował jego nową definicję:

opowiadanie (dyskurs mityczny), w którym pojawiają się zazwyczaj postacie, sytuacje i scenerie nienaturalne (boskie, utopijne, nadrealne itp.); opowiadanie to daje się podzielić na sekwencje lub mniejsze jednostki semantyczne (mitemy), w których – w odróżnieniu od bajki czy baśni – obowiązkowo wyraża się jakieś wierzenie. [...] Mit jawi się zatem jako dyskurs ostateczny (nieważne czy pierwszy, czy ostatni), w którym wytwarza się – na przekór zasadzie wyłączonego środka – antagonistyczne napięcie, bez którego nie byłby możliwy jakikolwiek „rozwoj” sensu (Durand 2002: 247–248).

Sama mityczność staje się dla Duranda swoistą skarbnicą archetypów. Ich szereg, wyrażony niezliczoną ilością obrazów symbolicznych, badacz sklasyfikował i przyporządkował do dwóch kategorii: Porządku Dziennego Obrazu i Porządku Nocnego Obrazu.

W odniesieniu do wiersza *Dedal i Ikar* interesować mnie będzie Porządek Dzienny Obrazu, opierający się na antytezie. Zawiera on w sobie obrazy „schizomorficzne”, „bohaterskie”, a więc takie, które koncentrują się na akcentowaniu i wyodrębnianiu różnic. Typowym działaniem jest tu m.in. akt wznoszenia i upadku oraz opozycja światła i ciemności.

*Dedal i Ikar* Herberta to jeden z wielu wierszy poruszających tematykę podań mitycznych. W obliczu mnogości odwołań do kultury starożytnych Greków warto skupić uwagę na relacji poety z tradycją. Jak sam Herbert postrzegał swoją fascynację mitami i historią? W eseju na temat malowideł w Lascaux można przeczytać: „Jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności” (Herbert 2002: 24). Dla poety dziedzictwo kultury śródziemnomorskiej to nie tylko interesujący materiał, z którego może czerpać współczesny artysta, ale przede wszystkim świadectwo człowieczeństwa w pełnym wymiarze, które należy poznać, by zrozumieć siebie. Herbert zaznajamiał się z nim w sposób empiryczny, obcując z rudymentami kultur pierwotnych. Za sprawą licznych esejów dał się poznać jako miłośnik i znawca historii, a jego

<sup>3</sup> Mowa tu przede wszystkim o pracach Maud Bodkin oraz Northropa Frye’a; por. Bodkin 1977. O metodzie badawczej szerzej w studium: Warmiński 1999; Frye 1976.

przenikliwa twórczość spoza kręgu poetyckiego stanowiła uzupełnienie lirycznego rozpoznania współczesności.

Poezję nasyconą odwołaniami do mitologii, filozofii i religii postrzegano jako wyraz opowiadania się za „klasycyzmem”. Owego „klasycyzmu” doszukiwano się bowiem wszędzie tam, gdzie „słysząc było poetycki dialog z przeszłością i wielkim dziedzictwem kultury europejskiej” (Bauer 2007: 18). Jarosław Marek Rymkiewicz pisał:

Klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym, to nieustanna świadomość, że czas przeszły jest czasem teraźniejszym, świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego i czasu teraźniejszego, bo jest jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość (Rymkiewicz 1967: 175).

Trudność w określeniu „klasycyzmu”, spowodowana głównie rozległą definicją „tradycji”, do której odwoływał się Rymkiewicz, sprawiła, że pojęcia tego zaczęto używać również w stosunku do poetów generacyjnie starszych, a więc przede wszystkim Zbigniewa Herberta. W podsumowaniu rozważań na temat klasycyzności poezji współczesnej Tadeusz Drewnowski stwierdza, że „jest to klasycyzm, który nie separuje się bezwarunkowo od życia i nie strzeże się przed innowacjami” (Drewnowski 1997: 359). Herbert, zdając sobie sprawę z ram, w jakie krytyka próbuje wpasować jego twórczość, ucina te spekulacje m.in. w spreparowanym wywiadzie:

- A więc pana ideałem poetyckim jest poezja przedmiotowa, obiektywna, inaczej nazywana klasyczną, w odróżnieniu od rozwichrzonej, emocjonalnej, subiektywnej poezji romantycznej?
- Niektórzy krytycy tak właśnie zechcieli to określić. Dla mnie jednak sprawa sporu różnych szkół, kierunków czy poetyki nie jest najważniejsza. W poezji toczy się spór daleko istotniejszy, a mianowicie spór postaw (Herbert 2008: 23).

Forma wierszy, w której można szukać odwołań do poetyki klasycznej nie była dla Herberta najważniejsza. W tej samej rozmowie można przeczytać: „To jest zupełnie błędne wyobrażenie, że poeta jest kimś, kto wlewa swoją treść w różne flakoniki formy. Ten flakonik to jest sonet, ów oktawa, inny znów tak zwany wiersz biały. W istocie, od samego początku aktu twórczego treść jest nieodłączna od formy” (Herbert 2008: 23). Obraz świata przedstawionego u Herberta osadzony zostaje w dużej mierze na relacji czasowej: wtedy – teraz, co badacze sygnalizują często w kontekście rozważań na temat stosunku autora *Studium przedmiotu* do tradycji i kultury. Edward Balcerzan stwierdził, że poeta lawiruje

między przeszłością a terażniejszością, nie waloryzując żadnej z nich. Zawieszony niejako w czasie, przyjmuje postawę relacyjną, a nie jednoznacznie krytyczną:

Obraz świata w poezji Herberta to obraz czasu; jego ciągłości i przepaści wewnętrznych; powrotów i bezpowrotnych dewastacji. Tu nie istnieje żaden gotowy porządek historii, i nie tylko dzień dzisiejszy wymaga bezustannych odkryć, rewizji, postanowień poznawczych. Także przeszłość stanowi zadanie epistemologiczne artysty (Balcerzan 1988: 235).

Jednym z dziedziczonych elementów przeszłości są mity, stanowiące dla Herberta inspirację nie tylko do opisywania współczesności, ale przede wszystkim do mówienia o problemach uniwersalnych. Sam poeta przyznał: „Chętnie pracuję na materiale mitologicznym. Mity są to prawzory, które przeszłość chciałaby przekazać nam jako odwieczną mądrość, które jednakże – i niestety często – okazują się przesądami” (cyt. za Dedecius 1981: 231). W poezji Herberta pojawia się próba rozwiązania owego przesądu, rozumianego przez Karla Dedeciusa jako „popularne zwyrodnienie *logosu*” (Dedecius 1981: 231). Rozwiązanie to dokonuje się przez ukazanie sprzeczności między *logosem* a samym mitem. Poeta nie sięga do mitologii, by zachwycać „intelektualną ornamentyką”, lecz po to, by sprawdzić, czy problemy w niej zawarte są nadal aktualne. Oprócz tego „odbudowuje wiarę w trwanie pierwszego doświadczenia” (Dedecius 1981: 232). Wydobyte i poetycko przetworzone epizody okazują się warte zainteresowania współczesnego czytelnika. Twórca sięga do źródła, owego „pierwszego doświadczenia”, i wydobywa autentyczną wiedzę.

U Herberta mamy w gruncie rzeczy do czynienia z nową wersją mitu, nie zaś jego rekonstrukcją. Zdaniem Ireny Hübner-Urbaniak, istotą rekonstrukcji jest „odtworzenie pradawnych opowieści, nie zawsze pełne, nigdy wierne, bo wiernym być nie może, gdy nie istnieje miara wierności, inwariant, ale zawsze dążące do przedstawienia faktów i ich, znanych z przeszłości, interpretacji” (Hübner-Urbaniak 2004: 43). Alicja Jakubowska-Ożóg zwraca uwagę na to, co stanowi materiał przetwarzany w twórczości Herberta (Jakubowska-Ożóg 2002: 71–81). Poeta patrzy wybiórczo na mit czy zdarzenie historyczne, wybiera fragment pozornie mało istotny w świetle całości i reinterpretuje go, ukazując na nowo wielowymiarowość postaci. Największą uwagę skupia na tych aspektach, które nie są zagnieżdżone w czytelniczej świadomości. W nowej wersji zdarzeń z przeszłości Herbert pomija to, co oficjalne i podręcznikowo utrwalone. Własną interpretacją mitu dopowiada brakujące fragmenty, poszerzając tym samym sieć skojarzeń współczesnego czytelnika. Jakubowska-Ożóg stwierdza, że mitów używa się do diagnozowania współczesnego świata, a „główną zasadą Herberta w przypominaniu mitycznych historii jest »demontowanie mitu«” (Jakubowska-

-Ożóg 2002: 80). Przemysław Czapliński (Czapliński 2005: 287–304) wprowadza natomiast termin „ironii mniejszej”, kluczowy w jego rozważaniach na temat podejścia autora *Struny światła* do postaci mitycznych. Badacz charakteryzuje ten zabieg jako podrabianie, naśladowanie i odwrócenie narracji mitycznej. Po pierwsze, technika odwrócenia należy do strategii apokryficznej. Po drugie – „ironia mniejsza” odwraca perspektywę tak, aby ukazać mit z punktu widzenia postaci drugoplanowych. Po trzecie wreszcie – w sensie etycznym stawia ona narratora i czytelnika po stronie postaci słabszej, pokrzywdzonej. Czapliński interpretuje aluzje mityczne Herberta jako próbę pokazania szczególnej przemocy bogów, a całą mitologię grecką widzi jako „uniwersalny zbiór opowieści o samousprawiedliwianiu się siły” (Czapliński 2005: 291). Taki obraz można jednak dostrzec dopiero w historii opowiedzianej z perspektywy pokonanego, czy szerzej – słabszego. Czapliński opisuje trzy sposoby demontowania mitu, wspomniane też przez Jakubowską-Ożóg:

Pierwszym było szukanie przegranych w opowieści mitycznej, podporządkowane pytaniu, dlaczego ponieśli klęskę. Odpowiedź, i druga metoda, polegała na ukazywaniu, że klęska nie ma nic wspólnego z winą: przestępstwo bądź grzech pychy nie mają większego znaczenia, jako że silniejszy najpierw zabija, a potem dopiero szuka uzasadnienia. [...] Sposób trzeci – być może najboleśniejszy, najskuteczniej demontujący mity – polega na zakwestionowaniu konieczności (Czapliński 2005: 291).

W nieco węższej perspektywie mityczne aluzje Herberta rozpatruje Mirosław Dzień (Dzień 2000: 157–167). Powołuje się on na popularne rozróżnienie poezji na apollinijską i dionizyjską, którego dokonał Fryderyk Nietzsche (Nietzsche 1994: 71). Szczególnie dużo uwagi poświęca wierszowi *Do Apollina* i na podstawie jego analizy wysnuwa wniosek, który można przełożyć też na inne utwory Herberta. Dzień twierdzi bowiem, że poeta, demitologizując opowieści powszechnie znane, wcale nie umniejsza ich wartości. Według badacza, dopiero pokazanie „ludzkich” i niejednoznacznych cech bóstw pozwala uchronić je od zapomnienia. Herbert jednocześnie demitologizuje oraz stwarza mit na nowo. Dla podtrzymania tej tezy Dzień cytuje zdanie starożytnego myśliciela Sanctiusa z dzieła *O bogach i świecie* – „Te rzeczy nigdy się nie zdarzyły, ale są zawsze” (cyt. za: Dzień 2000: 162). Nie dziwi więc u Herberta „»czasowość«, w którą wpisana jest ciągłość wydarzeń i sensów” (Dzień 2000: 163).

W badaniach na temat funkcji mitu w twórczości Zbigniewa Herberta przeważa myśl, że jest to poeta, który nie godzi się na bezmyślne przyjmowanie kształtu podań pierwotnych. Dopiero zmiana perspektywy i zwrócenie uwagi na wątek drugoplanowy mogą stanowić dla czytelnika impuls do refleksji nie tylko nad wartościami przekazywanymi w tradycji śródziemnomorskiej, ale przede

wszystkim nad kondycją człowieka jako podmiotu w niej zakorzenionego. Ostatecznym potwierdzeniem tezy, że Herbert w świadomy sposób czerpie z dziedzictwa kultury, z której wyrosły podania mityczne, może być wypowiedź poety:

[...] aktywny stosunek do tradycji, uznanie tego, że jesteśmy ogniwem w wielkim łańcuchu pokoleń, to nas zobowiązuje. Mówi się często potocznie „dziedzictwo kultury”. Ale kultury nie dziedziczy się mechanicznie, jak – powiedzmy – domku zapisanego przez rodziców. Trzeba ją natomiast w pocie czoła wypracować, zdobyć dla siebie, potwierdzić sobą. [...] Błędem jest także mniemanie, że kultura istnieje, utrzymuje się sama przez się, zmagazynowana w bibliotekach i muzeach. [...] kulturze zagraża najbardziej nihilizm. Nihilizm ognia, głupoty, nienawiści (Herbert 2008: 26).

Jakie mądrości zostały zatem zachowane w podaniu o Dedalu i Ikarze? Aby dogłębnie zrozumieć zmiany, jakich w opisywanych figurach mitycznych dokonał Herbert, należy prześledzić ich historię. Powoływanie się na temat tragicznej w skutkach ucieczki Dedala i Ikara z Krety stanowi jeden z wielu sposobów konstruowania opowieści o moralności człowieka, które swój początek mają w kulturze antycznej. W dziele *Emblemata* z 1531 roku Andrea Alciati umieścił wiele kunsztownych rycin, m.in. te z wizerunkami Dedala i Ikara. Za ich sprawą para mitycznych bohaterów znalazła się w kręgu zainteresowań myślicieli doby renesansu. Kolejne stulecia przynosiły nowe sposoby obrazowania śmierci syna ateńskiego konstruktora-artysty, a jednym z najsłynniejszych jest obraz Pietera Bruegela Starszego *Pejzaż z upadkiem Ikara*, który na tle poprzednich przedstawień wyróżnia się monumentalnym ujęciem tematu. Zasadnie można przypuszczać, że płótno to stanowiło dla Herberta znaczącą inspirację przy pisaniu wiersza *Dedal i Ikar*<sup>4</sup>, o czym świadczą wersy: „Teraz Ikar głową w dół upada / ostatni obraz po nim to widok dziecinnie małej pięty / którą połyka żarłoczne morze”. W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że pierwotna wersja mitu, która wywarła wpływ na każdą kolejną próbę zmierzenia się z tematem, znana jest z *Metamorfoz* Owidiusza<sup>5</sup>. U Herberta można znaleźć odwołania również do tego dzieła. Tak jak Owidiusz, układa on utwór w formę dialogu ojca z synem, dodając wyraźnie zaznaczone partie, nienależące do żadnego z bohaterów. Dodatkowo wiersz opatrzony został moralizatorską puentą, która skłania do odczytywania go jako przypowieści mającej cel dydaktyczny.

Dedal i Ikar to również odwieczne przeciwstawienie dwu różnych postaw wobec świata – racjonalnej i emocjonalnej. Renesansowi humaniści oceniali pozytywnie postać ojca, widząc w niej uosobienie pomysłowości, ale też rozważi. Szacunek, jaki wzbudzał wśród myślicieli, widać m.in. u Tommasa Campanelli:

<sup>4</sup> Por. Dziadek 2001: 130–142.

<sup>5</sup> Por. Owidiusz 1996, ks. VIII.

„A jednak człowiek w krótkim czasie zwycięża wszystkie zwierzęta i odziewa się w ich skórę... Pływa po morzu, wzbija się w powietrze jak Dedal, swoimi nogami i nogami zwierząt przemierza lądy” (Campanella 1995: XXI). Jako wyznawca idei przemyślanego czynu Dedal figuruje również w dewizach Erazma z Rotterdamu, który uznał go za uosobienie myśli stoickiej. Pierwsze przejawy niezgody na tak jednoznaczne opowiadanie się po stronie ateńskiego architekta można zauważyć w polemice, jaka wywiązała się między Erazmem a Marcinem Lutrem, który w zachowawczości mitycznego ojca dopatrywał się oznak słabości charakteru, przeciwstawiając ją odwadze syna. Próby znalezienia w tragicznej postaci Ikar cech bohatera pozytywnego widać jednak już wcześniej w literaturze włoskiej (Ważbiński 1968: 106–107). Niezależnie od ostatecznego wniosku, renesansowi twórcy wykorzystywali postaci ateńczyków do zobrazowania postawy człowieka wobec losu, zarówno akceptacji, jak i buntu. W literaturze polskiej wizerunek Ikar ukształtowany został w dużej mierze za sprawą *Pieśni XXIV Książ wtórych* Jana Kochanowskiego oraz *Ody do młodości* Adama Mickiewicza. W obydwu przypadkach mityczna postać posłużyła zobrazowaniu chęci wzbicia się ponad przeciętność, czy to za sprawą poezji, czy jako nieodłącznego aspektu młodzieńczej witalności. Nie można również zapomnieć o utworze Tadeusza Różewicza *Prawa i obowiązki*, który także stanowi bezpośrednie odniesienie do wspomnianego już *Pejzażu z upadkiem Ikar*. Wiersz ten można odczytywać w kontekście traumy powojennej, Ikar byłby więc mityczną egzemplifikacją tożsamości człowieka współczesnego, którego upadek jest nieuchronny, a tak bagatelizowany przez ogół.

Odnosząc się do tych klasycznych przykładów, można zaobserwować przewartościowanie czynu Ikar, jakiego dokonał Herbert. Brak w jego wierszu pochwały dla odwagi czy apoteozy nieudanej ostatecznie próby osiągnięcia absolutu. Herbert łączy Ikar z wyobrażeniami teriomorficznymi i z kategorią młodości, przez co dokonuje poetyckiego zabiegu eufemizowania śmierci i upływającego czasu. Jak podkreśla Durand: „[Porządek Dzienny – przyp. Z.H.] nabiera znaczenia jedynie w opozycji wobec obrazów czasu: skrzydło i ptak wyrażają opozycję w stosunku do teriomorficzności doczesnej; marzenia o szybkości, wszechobecności, wzlocie istnieją wbrew destrukcyjnemu upływowi czasu” (Durand 2002: 79).

Stanisław Barańczak wspomina o wierszu *Dedal i Ikar* przy okazji rozważań na temat szeregu antynomii, jakie odnaleźć można w utworach Herberta (Barańczak 1994: 92–93). W tym wypadku będzie to wyraźne przeciwstawienie nieba i ziemi, a tym samym – światła i cienia. Światło w kulturze najczęściej przedstawiane bywa w opozycji do cienia czy ciemności, które symbolizują wówczas niewiedzę i duchowe ograniczenia, a także dziedziny nierozwinięte lub mniej cenne.

Znamienny wydaje się sposób wartościowania, jaki Dedal stosuje przy opisywaniu różnic między skrajnościami. „Wszechświat jest tylko światłem” – mówi ojciec do syna – a więc światło i jasność nie są czymś, do czego należy dążyć, nie są one godnym odzwierciedleniem istoty życia. Połączenie wszystkich jego składników dokonuje się dopiero na ziemi, to tutaj „grają kolory i z najszlachetniejszych atomów układa się teraz tęcza”. Taka konstrukcja antytetyczna stanowi wyraz typowej dla Herberta tendencji, którą Jolanta Dudek nazwała „nieustannym poszukiwaniem ponadindywidualnej równowagi i syntezy” (Dudek 1971: 293). Przestrzenne wyobrażenie „góry” i „dołu” odpowiada w myśleniu symbolicznym stosunkowi między światłem i ciemnością, a zasada porządku świata, opierająca się na dychotomii, odnosi się do różnic między tymi skrajnościami. Z kategorią światła nierozzerwalnie związany jest akt wznoszenia, co prowadzi do wyodrębnienia ciekawego izomorfizmu, o którym pisał Gaston Bachelard – „ta sama operacja ludzkiego umysłu kieruje nas ku światłu i ku wysokości” (cyt. za Durand 2002: 72). W tej samej pracy francuski filozof zwraca też uwagę na aspekt istotny w kontekście przytoczonej wypowiedzi Dedala, podkreśla bowiem, że niebiańskość, a więc ostateczna egzemplifikacja światła (tym samym przecież – wyobrażenia „góry”), pozbawiona jest kolorów, migotliwych barw; niebo wiąże się z czystością, będąc „istotą zjawiskowości bez konkretnego zjawiska” (cyt. za Durand 2002: 74). Ikar symbolizuje kondycję człowieka w wymiarze cielesnym, który nie potrafi przewyżczyć swojego dążenia ku ziemi (Barańczak 1994: 93). Motyw telluryczny pojawia się już w pierwszej wypowiedzi bohatera, gdy dostrzegając robaka, nazywa go „złym”, bo „przecina związek rośliny z ziemią”. Znajdujący się pod presją ojca Ikar nie potrafi skorzystać z możliwości, jakie dają mu przestworza:

Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca  
które toczy ciężka krew  
napelniły się powietrzem  
i tego właśnie Ikar nie chciał przyjąć

Nie chciał, czy też nie mógł, bo zawładnęło nim jedno z trzech możliwych uczuć, jakie towarzyszyły człowiekowi pierwotnemu przy obserwacji nieba. Jak twierdzi Philip Wheelwright:

Wyobraźni człowieka pierwotnego, spoglądającego w górę z nabożną czcią, lękiem i zdumieniem, niebo musi przedstawiać się w trzech aspektach. [...] Niebo bowiem to dobroczynne dary – ciepło i światło, przeplatane życiodajnym deszczem; to złowieszczą groźba, czasem zapowiadana błyskawicą i gromem i spełniająca się w niszczycielskiej gwałtowności burz; to wreszcie idee, jakie może nasuwać – zarówno nieskończonej przestrzeni wznwyż, jak i półkolistego kształtu. Każdy z tych aspektów nieba



wzbudza w człowieku pierwotnym pewne mgliście transcendentne i protoreligijne uczucia – wdzięczność, przerażenie lub kontemplacyjne zdziwienie (*Symbole i symbolika* 1991: 278–279).

Ikar, obezwładniony strachem przed nieskończonością przestrzeni, wykazuje swoją niedojrzałość i niezrozumienie dla ideałów ojca. U Dedala natomiast przeważa uczucie wdzięczności, brak w nim jednak przerażenia czy zdziwienia. Jego umysł poradził sobie z nienaturalnym ogromem nieba poprzez zastąpienie elementów uranicznych tellurycznymi lub akwaticznymi, które wydają mu się bardziej racjonalne:

skrzydła są tylko ozdobą a ty stąpasz po łące  
ten podmuch ciepły to parna ziemia lata  
a tamten zimny to strumień  
niebo jest takie pełne liści i małych zwierząt

Herbert, pisząc o skrzydłach, operuje terminologią z zakresu poetyki, w komentarzu odautorskim można przeczytać: „Był taki młody, nie rozumiał że skrzydła są tylko przenośnią”. Taki zabieg sprawia, że utwór wkracza w sferę poezji autotematycznej. Można więc dostrzec w nim refleksję nad brakiem mocy sprawczej, jaką mogłaby mieć sztuka. Ikar, nie rozumiejąc istoty metafory, powziął działania dążące do transgresji, co – jak wiemy już z mitu – okazało się tragiczne w skutkach. Figury poetyckie są bowiem tylko jednym ze sposobów opisywania (a nie tworzenia) ulotnej rzeczywistości. Rozważania tego rodzaju towarzyszą Herbertowi w dziełach o charakterze metaliterackim<sup>6</sup> i wpisują się w wielokrotnie podejmowaną próbę określenia roli poezji.

Jacek Bocheński, wspominając Herberta, stwierdza:

[...] kiedy niezależnie od wszystkich uczonych, od strasznych belfrów i opisujących ich pisarzy, zamyślałem się tylko sam po swojemu nad pytaniem, jaki jest pożytek z greckiej szczepionki, to mi nagle świta w mózgu coś takiego: ona wyrabia w człowieku zdolność odczuwania szacunku (Bocheński 2014: 89).

Poeta, który niewątpliwie tę zdolność posiadał, czuł również silną przynależność do tradycji humanistycznej, traktowanej niekiedy z pobłażaniem z powodu jej niejasnej definicji. Mitologia, wyrosła z humanistycznej strony ludzkiej natury, przez lata traktowana była jako przeciwieństwo realizmu. Herbert inaczej jednak postrzegał tę kwestię – opierając się na jego tezach dotyczących tradycji, można wysnuć wniosek, że to właśnie wnikliwe studiowanie historii ludów pierwotnych pozwala na świadomą egzystencję. Znajomość kultury staje się niezbędna do

<sup>6</sup> Por. Herbert 2004; 2003.

intencjonalnego tworzenia przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich jej wartości. Jedną z tych wartości stanowią mity, a ich aktualizowanie daje możliwość budowania tradycji, w której zakorzeniony jest człowiek współczesny. Rola poety polega w takim przypadku na pomaganiu czytelnikowi w odnalezieniu jego miejsca w procesie kulturotwórczym, któremu początek dały pierwsze opowieści mityczne:

W starych podaniach, legendach zostały zawarte bardzo istotne doświadczenia ludzkości. [...] nie przepisuję [...] mitu z podręcznika mitologii greckiej, ale staram się na nowo odczytać ten stary przekaz [...] i odpowiedzieć na pytanie, jakie treści, jakie prawdy są w nim nadal aktualne i żywe. Nie tylko dla mnie, ale – mam nadzieję – także dla moich czytelników (Herbert 2008: 26).

Podstawowa prawda o człowieku zawarta w micie o Dedalu i Ikarze to przede wszystkim aspekt pierwotnego lęku tanatycznego. W wierszu Herberta zostaje on zaakcentowany jeszcze mocniej za sprawą symboliki światła, wznoszenia się i upadku. Operując obrazami należącymi do opisanego przez Gilberta Duranda *Porządku Dziennego*, poeta podkreśla uniwersalny wymiar historii mitycznych postaci.

## BIBLIOGRAFIA

**Albouy Pierre.** 1969. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin.

**Bachelard Gaston.** 1943. *L'Air et les songes*. Paris: Corti.

**Balcerzan Edward.** 1988. *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*. W: Tenże. *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa. S. 220–254.

**Barańczak Stanisław.** 1994. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.

**Bauer Zbigniew.** 2007. *Panorama poezji 1955–81*. W: *Literatura polska – teatr, czasopisma, oświata. Współczesność*. T. 7. Red. Marian Szulc. Kraków: Wydawnictwo Pinnex. S. 5–46.

**Bocheński Jacek.** 2014. *Antyk po antyku*. Warszawa: Świat Książki.

**Bodkin Maud.** 1977. *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*. Przeł. Przemysław Mroczkowski. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. Michał Głowiński, Henryk Markiewicz. Wrocław: Ossolineum.

**Campanella Tommaso.** 1995. *Miasto Słońca*. Przeł. Luba i Rachmiel Brandwajnowie. Wrocław: Wydawnictwo Alfa.

- Czapliński Przemysław.** 2005. *Ironia mniejsza. Apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta. W: Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje, rewizje. Studia.* Red. Wojciech Ligęza. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”. S. 287–304.
- Dedecius Karl.** 1981. *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości.* „Pamiętnik Literacki”, nr 72/3. S. 217–252.
- Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacja.* 2004. Red. Marzena Woźniak-Łabieniec, Jerzy Wiśniewski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Drewnowski Tadeusz.** 1997. *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dudek Jolanta.** 1971. *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... (O poezji Zbigniewa Herberta).* „Ruch Literacki”, nr 5. S. 293–309.
- Durand Gilbert.** 2002. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Dziadek Andrzej.** 2001. *Obraz jako interpretant: na przykładzie polskiej poezji współczesnej.* „Pamiętnik Literacki”, nr 92/2. S. 127–148.
- Dzień Mirosław.** 2000. *Bogowie Herberta.* „Teksty Drugie”, nr 3(62). S. 157–167.
- Frye Northrop.** 1976. *Archetypy literatury.* Przeł. Apolonia Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia.* Red. Henryk Markiewicz. T. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 303–321.
- Herbert Zbigniew.** 2002. *Barbarzyńca w ogrodzie.* Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herbert Zbigniew.** 2003. *Martwa natura z wędzidłem.* Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herbert Zbigniew.** 2008. *Herbert nieznanym. Rozmowy.* Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herbert Zbigniew.** 2011. *Wiersze zebrane.* Kraków: Wydawnictwo a5.
- Hübner-Urbaniak Irena.** 2004. *Dedal i Ikar – metamorfozy bohaterów.* W: *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje.* Red. Marzena Woźniak-Łabieniec i Jerzy Wiśniewski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. S. 39–55.
- Jakubowska-Ozóg Anna.** 2002. *Zbigniew Herbert – motywy antyczne.* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna”, nr 72. S. 71–81.
- Klik Marcin.** 2014. *Literacka palingeneza mitu.* W: *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku.* Red. Marcin Klik, Justyna Zych. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. S. 5–12.
- Klik Marcin.** 2016. *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010).* Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

**Nietzsche Fryderyk.** 1994. *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. Bogdan Baran. Kraków: Wydawnictwo Inter Esse.

**Owidiusz.** 1996. *Metamorfozy*. Przeł. Anna Kamińska, Stanisław Stabryła. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

*Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje, rewizje. Studia.* 2005. Red. Wojciech Ligęza. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”.

*Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda.* 2002. Red. Krystyna Falicka. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

**Rymkiewicz Jarosław Marek.** 1967. *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

*Symbol i symbolika.* 1991. Red. Michał Głowiński. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.

**Warmiński Andrzej.** 1999. *Filozofia sztuki Carla Gustava Junga*. Kraków: Universitas.

**Ważbiński Zygmunt.** 1968. *Dedal i Ikar – dwa humanistyczne ideały moralne*. „Etyka”, nr 3. S. 97–114.

Zuzanna Hejniak

## DAEDALUS AND ICARUS

### THE PALINGENESIS OF MYTHS IN ZBIGNIEW HERBERT'S POETRY

(summary)

The article provides an overview of scholarly research on the palingenesis of myths in Zbigniew Herbert's poetry and offers an interpretation of his poem *Daedalus and Icarus*. The analysis of the text is based on Gilbert Durand's isotopic classification of images and contextualized in the history of the evolution of the two eponymous mythical characters. This will help examine the changes that Herbert introduced to the classic images of Daedalus and Icarus.

#### KEYWORDS

Zbigniew Herbert; Daedalus and Icarus; myth; myth criticism