

Zuzanna Hejniak 

ZNACZENIE FIGUR MITYCZNYCH APOLLA I DIONIZOSA W TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA HERBERTA

SŁOWA KLUCZOWE

Zbigniew Herbert; Apollo; Dionizos; mit; mitokrytyka; figury mityczne; transpozycja mitu

Zbigniew Herbert był poetą, który wyjątkowe miejsce w swej twórczości zarezerwował dla mitów i postaci mitycznych. Warto więc pochylić się nad jego poetyckimi rozważaniami na temat dwóch silnie obecnych w naszej kulturze figur mitycznych – Apolla i Dionizosa. Istotę napięcia między składnikami apollińskimi i dionizyjskimi opisał Friedrich Nietzsche, którego prace, a zwłaszcza *Narodziny tragedii*, wywarły ogromny wpływ na postrzeganie tego fenomenu nie tylko na gruncie filozofii kultury. Należy też pamiętać, że twórczość Nietzschego fascynowała Herberta, o czym świadczy zwłaszcza korespondencja poety z Henrykiem Elzenbergiem¹. Choć wątki apollińskie i dionizyjskie, ujmowane oddzielnie, zdają się łatwe do zaobserwowania w twórczości Herberta, to analiz traktujących o wzajemnej zależności tych dwóch aspektów powstało niewiele². Karl Dedecius

Zuzanna Hejniak – mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, <https://orcid.org/0000-0002-9258-6517>;
e-mail: zuzanna.hejniak@edu.uni.lodz.pl

¹ Por. Kozdęba-Murray 2016: 97–113; Kleszcz 2002: 249–267; Pawlak 2002: 143–152.

² Paradoksalnie, transpozycja mitu w twórczości Zbigniewa Herberta nie jest tematem opracowanym szczegółowo i kompleksowo. Nawet z okazji Roku Herberta nie powstało kompendium

wnioskuje, że poeta twórczo przetwarza elementy znane z teorii Nietzschego, ponadto zauważa, że Herbert opowiada się raczej po stronie Dionizosa (Dedecius 1981: 235). Podział na wątki apollońskie i dionizyjskie pojawia się też w artykule Andrzeja Franaszka, który przy okazji omawiania *Jaskini filozofów* zwraca uwagę na fakt, że rozłam estetyki symbolizowany przez antynomię tych dwóch figur mitycznych jest w gruncie rzeczy dość późny, bowiem „w istocie ludzkiej Apollo i Dionizos splećni się w nierozzerwalną jedność” (Franaszek 1997: 265). Kolejna uwaga na temat stałego powiązania modelu apollońskiego i dionizyjskiego pojawia się w artykule Haliny Kozdęby-Murray (Kozdęba-Murray 2016: 97–113). I właśnie w kontekście wzajemnej zależności należy rozpatrywać parę mitycznych bogów, nie można traktować ich relacji jako walki przeciwstawnych żywiołów, nawzajem się wykluczających. Warto mieć na uwadze ich powiązania oraz fakt, że jako jedność, wzajemnie uzupełniająca się siła, tworzą sztukę.

Lektura prac poświęconych twórczości Zbigniewa Herberta pozostawia jednak wrażenie, że wątek opozycji Apollo – Dionizos nie został dostatecznie opracowany. W swoim artykule podejmę próbę analizy i interpretacji mitu apollońskiego i dionizyjskiego w twórczości Herberta na podstawie utworów, w których obie figury mityczne zostały bezpośrednio przywołane. Do opisu mitu apollońskiego służyć będą: *Do Apollina* z tomu *Struna światła* (1956), *W drodze do Delf* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957), a także *Apollo i Marsjasz* oraz *Fragment ze Studium przedmiotu* (1961). W przypadku mitu dionizyjskiego analiza opiera się na dramacie *Jaskinia filozofów* z 1956 roku oraz na utworach poetyckich *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* z tomu *Rovigo* (1992) i *Ofiara* ze zbioru *Król mrówek* (2001) wraz z jej pierwotną wersją *Ofiara – Dionizos*. Aby dopełnić rozważania nad koncepcją Apolla i Dionizosa w twórczości Herberta, przywołane zostaną kontekstowo także inne utwory, które pozwolą spojrzeć na omawiane zagadnienie w sposób kompleksowy. Chronologiczny układ utworów pozwala na dokładne prześledzenie sposobu, w jaki figury mityczne Apolla i Dionizosa ewoluowały w wyobraźni

osadzające ten temat w szerokim kontekście mitokrytycznym. 27 października 2017 roku Sejm Rzeczypospolitej Polskiej przyjął przez akklamację uchwałę w sprawie ustanowienia roku 2018 Rokiem Zbigniewa Herberta, w związku z czym wydano przede wszystkim korespondencję poety (por. *Bardzo potrzebna mi jest przyjaźń Pana...* 2018; Szymborska, Herbert 2018) oraz dwutomową biografię (Franaszek 2018). W badaniach nad mitem w twórczości Herberta przeważa głos, że poeta używa zakorzenionych kulturowo podań do komentowania współczesności, a przy pomocy znanej symboliki konfrontuje czytelnika z uniwersalnymi doświadczeniami (por. Dedecius 1981: 231–239; Barańczak 1994: 75–82; Siemaszko 1998: 169; Jakubowska-Ożóg 2012: 71–81). Zwracano uwagę na charakterystyczny sposób – określony przez Przemysława Czaplińskiego jako „ironia mniejsza” – w jaki Herbert wybiera konkretne wątki i postaci z mitów, tworząc wokół nich nową opowieść (por. Czapliński 2005: 287–304). Badacze niejednokrotnie podkreślają, że poeta dzięki szczególnej wrażliwości i czułości, z jaką odnosi się do wybranych postaci, tworzy w istocie nowe wersje mitów (por. Dedecius 1981: 239; Dzień 2000: 157–167; Hübner-Urbaniak 2004: 43; Czapliński 2005: 291).

poety. W artykule wykorzystana będzie metoda badawcza wywodząca się z założeń mitokrytyki, której przedstawiciele zgodnie uznają mit literacki za element integrujący dany utwór lub całokształt twórczości danego pisarza³.

Do Apollina

Mirosław Dzień interpretuje wiersz *Do Apollina* z tomu *Struna światła* (1956) jako charakterystyczną dla Herberta próbę „uczłowiczenia” greckiego boga z jednoczesnym przywołaniem typowych aspektów mitu apollinijskiego w rozumieniu Nietzschego (Dzień 2000: 158). Wspomnienie o „słonych strzaskanych torsach” to, według badacza, konstatacja, że greckie mity chył się ku upadkowi, czy raczej już dawno uległy zniszczeniu, a powrócić mogą jedynie dzięki trwaniu w wyobraźni poetyckiej⁴.

Jerzy Wiśniewski w artykule poświęconym znaczeniu liry w utworach Herberta zwraca uwagę na kontrast między Apollem a osobą mówiącą w wierszu – najprawdopodobniej dwudziestowiecznym poetą doświadczonym okrucieństwem wojny (Wiśniewski 1998: 111–112). Wers „lirę podnosił na wysokość milczenia” badacz interpretuje jako wyraz niemożności opisanego prawdziwego cierpienia. Apollo uchyla się od odpowiedzialności mówienia o tragedii, w jej obliczu boski instrument nie jest już zdolny do wydania żadnego dźwięku. Choć zgadzam się z tezą Wiśniewskiego, to uważam, że wspomniane słowa warto rozpatrywać w szerszym kontekście – należałoby je odnieść do wersów poprzedzających. Wiersz rozpoczyna się słowami:

Cały szedł w szumie szat kamiennych

lazurowy rzucał cień i blask

oddychał lekko jak posagi

a szedł jak kwiat

we własną zasłuchany pieśń

lirę podnosił na wysokość milczenia [podkr. Z.H.]

(Herbert 2008e: 20)

³ Mitokrytykę jako interdyscyplinarną metodę badania tekstu literackiego zaproponował Gilbert Durand. Za kluczowe uznał on zidentyfikowanie form symbolicznych, które obsesyjnie pojawiają się w dziełach danego twórcy, a następnie zaobserwowanie transformacji, jakim ulegają oraz osadzenie ich w szerszym kontekście (por. Durand 1986; Jasionowicz 1999; *Potęga świata wyobrażeń...* 2002). Na gruncie polskim postdurandowskie badania antropologiczne prowadzi m.in. Włodzimierz Szturc i Marek Dybizbański (Szturc, Dybizbański 2007), Marcin Klik (*Palinogeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku* 2014; Klik 2016), Stanisław Jasionowicz (1999) oraz Marzena Karwowska (2015; 2020)

⁴ Koresponduje to z przeświadczeniem Carla Gustava Junga o nieustannym istnieniu w nieświadomości zbiorowej wyobrażeń archetypowych, które pozwalają człowiekowi zrozumieć podstawowe prawdy (Jung 2011).

Podkreślone przeze mnie wersy są skonstruowane w ten sam sposób – stanowią przykłady paradoksu. Apollo, choć skamieniały, to wydaje dźwięk, działa na zmysły; choć skamieniały, to jest pełen życia, oddycha; choć podnosi lirę, to na wysokość tajemniczego „milczenia”. Jednak jak owo „milczenie” można rozumieć? Czy da się wyznaczyć wysokość milczenia? Pozostając w ramach rozważań Wiśniewskiego, można zastanowić się nad rozumieniem „wysokości” w kontekście teorii muzyki, gdzie wysokość dźwięku zależy od częstotliwości drgań instrumentu lub jego elementu. W przywołanym fragmencie wiersza struny apollońskiej liry pozostają w spoczynku, nie wydają dźwięku, nie sposób więc mówić o jakiegokolwiek wysokości. Dzięki takiemu rozumieniu można jeszcze lepiej dostrzec kunsztowne wykorzystanie paradoksu przez Herberta. Kategoria milczenia, zdaniem Wiśniewskiego, jest niezwykle istotna w kontekście dwudziestowiecznego poety, który konfrontuje się ze swoimi dotychczasowymi ideałami, skonkretyzowanymi w postaci Apolla. Badacz uważa, że „najwłaściwszą postawą poety byłoby w tej sytuacji po prostu milczenie” (Wiśniewski 1998: 112). Jak jednak ten postulat ma się do faktu, że czytamy go w formie wiersza? Tak samo jak szum do kamienia, oddychanie do posągu i wysokość do milczenia – to zatem kolejny paradoks. Częstotliwość, z jaką trafiamy w jednym wierszu na ten zabieg retoryczny, nie może pozostać niezauważona. W szczególności sposób fakt ten koresponduje z biografią mitycznego Przewodnika Muz, którą w kategoriach paradoksu postrzega Mircea Eliade⁵. Herbert, choć *explicitie* odnosi się do figury mitycznej Apolla przetworzonego przez czas i wyobraźnię kolektywną – pisze przecież o tym bogu, którego Nietzsche nazwał samotnym kontemplatorem, o czym świadczy wers „we własną zasłuchany pieśń” – podświadomie tworzy jego obraz za pomocą zabiegu powiązanego bezpośrednio z pierwotną tożsamością syna Zeusa. Reinterpretacji mitu apollońskiego dokonuje również za sprawą warstwy językowej – nie może przecież umknąć uwadze kakofonia zastosowana w pierwszym wersie przywołanego fragmentu, tak nieprzystająca do harmonii związanej z klasycznym wizerunkiem boga⁶.

W pierwszej części wiersza milczenie stanowi zasugerowaną, odpowiednią dla poety postawę, jest to jednak również domena samego Apolla:

⁵ Mityczna biografia Apolla naznaczona jest okrutnymi występkami, nieprzystającymi do cnót, jakie zwykle nazywać się „apollinijskimi”. Podobnie atrybuty przypisywane Przewodnikowi Muz świadczą o jego paradoksalnym charakterze. Lira związana jest z harmonią, pięknem muzyki. Apollo z łukiem – „ten, który przesywa z daleka” – staje w jednym szeregu z Buddą, Ramą oraz innymi postaciami, które określano tym epitetem. Grecy jednak rozszerzyli symbolikę łuku i łucznictwa, wiążąc je ze sferą szamanizmu i wieszczenia (Eliade 1988).

⁶ Tego samego środka Herbert użył w wierszu *Apollo i Marsjasz* (Herbert 2008a) podczas opisywania następstw tortur.

cisza –
 pęknięta szyja
 cisza –
 złamany śpiew
 (Herbert 2008e: 21)

Po bezpośrednim zwrocie do boga, nazwanym przez Danutę Opacką-Walasek „antyhymnem” (Opacka-Walasek 2001: 85), próżno wyczekiwać odpowiedzi, adresat wiersza jest głuchy (niczym kamień) na modły swojego dotychczasowego wyznawcy.

Rozczarowanie poety apollińskimi ideałami akcentuje również Julian Kornhauser w artykule na temat całości tomu poetyckiego *Struna światła*. Badacz odczytuje figurę Apolla jako symbol młodszej nadziei, która w zderzeniu z tragedią wojny traci swą siłę (Kornhauser 2000: 22). W wierszu czytamy:

oddaj mi
 młody okrzyk
 wyciągnięte ręce
 i głowę moją
 w ogromnym pióropuszu zachwytu

 oddaj moją nadzieję
 milcząca biała głowo
 (Herbert 2008e: 20–21)

Powiązanie Apolla z kategorią młodości jest charakterystyczne dla posagowych wizerunków boga. Zawsze był on przedstawiany jako piękny młodzieniec o proporcjonalnym, umięśnionym ciele, gotowy do walki. Zatrzymanie w atletycznym marszu symbolizuje nieprzerwane trwanie wartości, których Apollo ma być strażnikiem. Według Hegła, takie przedstawienie bogów wiąże się z ich przynależnością do sfery pozaziemskiej, w której są odseparowani od człowieczej niedoli (Hegel 1964: 289). O kontraście między sensem symbolicznym rzeźby Apolla a Herbertowską reinterpretacją tej symboliki świadczy też wers „milcząca biała głowo”, który w oczywisty sposób odnosi się do marmurowego tworzywa, jednak biel może symbolizować także przynależność do świata umarłych⁷. W obliczu niewzruszonego posągu współczesny poeta pozostaje bezsilny, a poszukując zaginionych ideałów, nie może liczyć na nic więcej oprócz wiary we własną intuicję. Korzystając z własnej wyobraźni, pozostaje mu na nowo budować aparat poetycki zdolny do opisywania powojennej rzeczywistości. Rozdarcie między wartościami

⁷ Konotacje bieli ze śmiercią w wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta odnajdziemy też w wierszu *Białe oczy* z tomu *Struna światła*.

wyznaczanymi przez powszechnie rozumiany mit apolliński a poszukującym ich dwudziestowiecznym poetą akcentuje Piotr Siemaszko: „Apollo-Bóg i Apollo-Tradycja stanowią wspólny punkt odniesienia, który pozwala wyrazić zachwyt i odnaleźć kulturą tożsamość, lecz jest również kryterium weryfikacji losu, wartości, postawy etycznej i estetycznej” (Siemaszko 1998: 175).

W obliczu druzgocącej ciszy ze strony greckiego boga poeta musi zrobić to samo, indywidualnie poszukiwać nowej postawy, bo nawet rzeźba w wersie zamykającym wiersz *Do Apollina* ograniczona zostaje do „śladu dłoni szukającego kształtu”. Czy jest to ta sama dłoń, o której mówi Sokrates w *Jaskini filozofów*? W rozmowie z rzeźbiarzem Lachesem bohaterowie snują tam rozważania nad procesem tworzenia wizerunku Apolla. Wylania się wtedy wyraźna opozycja między tym, co proste, doskonałe, nietknięte ręką „stwórcy” a tym, co przetworzone. Sokrates mówi:

[...] teraz już wiesz, że wszystkie rzeczy tego świata rodzą się z prostych kształtów i do nich kiedyś powrócą. Spójrz chłodno na linie zamykające przedmioty: widzisz stożki, kule, sześciiany. Są bez barwy. Leżą w przestrzeni, jakby je ułożyła ręka szukająca ładu. [...]

(Herbert 1970: 18)

Wraz z aktem tworzenia, który nieprzypadkowo został połączony z Apollem, rodzi się więc problem wiecznego poszukiwania. Taka postawa – wątpliwości, konfrontacji – nie opuszcza Herberta przy kolejnych nawiązaniach do Przewodnika Muz.

W drodze do Delf

W prozie poetyckiej z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957) podmiot znajduje się w zdecydowanej kontrze do Apolla. Świadczy o tym już pierwsze zdanie: „Było to w drodze do Delf”. Stamtąd przecież idzie bóg, o czym dowiadujemy się później. Nie dochodzi więc do spotkania w apollińskiej świątyni lub w innym, neutralnym miejscu, Apollo opuszcza swoją siedzibę przepelnioną *sacrum*. Do tego miejsca podmiot dopiero zmierza, idzie więc przede wszystkim w stronę nieznanego, ku tajemnicy, co – jak twierdzi Alicja Jakubowska-Ożóg – stanowi przecież domenę poety (Jakubowska-Ożóg 2012: 76). Apollo tę tajemnicę porzuca, wyrzeka się boskiej samotności na rzecz prawdy okrucieństwa i zbrodni, symbolizowanej przez odciętą głowę Meduzy, do której, zdaniem Stanisława Barańczaka, bóg ma „stosunek obojętny moralnie, jak do gry lub zabawki” (Barańczak 1994: 118). Mamy więc do czynienia z obrazem greckiego boga współgrającym z pierwotnymi podaniami. Nie jest to już wyizolowana z rzeczywistości oświecona postać,

lecz istota z tego samego porządku, co podmiot. W utworze tym obserwujemy desakralizację postaci mitycznej, która wkracza – czy raczej zstępuje – do sfery *profanum* i wędruje tą samą ścieżką, którą wędrowcy zmierzają do świątyni. Ma to również wymiar symboliczny, który koresponduje z motywem utraconej nadziei z wiersza *Do Apollina*. Skoro świątynia delficka została porzucona, to na próżno szukać w niej odpowiedzi. Apollo w momencie wyjścia ponownie staje się symbolem straconej wiary w sens istnienia. Utracenie to nie zostaje jednak uwarunkowane zderzeniem ideałów z „milczącą białą głową”, a swego rodzaju dysonansem poznawczym. Apollo przestaje być już jedynie rzeźbą obciążoną wielopokoleniową tradycją, lecz staje się samoistniejącym podmiotem sprawczym, który warunkuje własną tożsamość przez chęć zgłębienia piękna wynikającego z okrucieństwa. Tym właśnie jest studiowanie zasuszonej głowy Meduzy – poszukiwaniem prawdy, której nie mogą dostarczyć delfickie przepowiednie.

Na interesującą kwestię związaną z wizerunkiem Apolla zwraca uwagę Francesca Fornari w artykule traktującym o brulionach Herberta. Okazuje się bowiem, że w pierwszej wersji koniec utworu miał nieco inny kształt:

Jeśli dobrze usłysza-
łem mówił powtarzał dwa słowa: rozkosz
i okrucieństwo. Jeśli jesteś artystą musisz zgłębić
okrucieństwo.

(Fornari 2015: 163)

Słowo „rozkosz” w szczególny sposób współgrałoby z pierwotnymi podaniami na temat boga. Co więcej, otworzyłoby nowe pole interpretacji, ponieważ pozwoliłoby na włączenie w rozważania wątku dionizyjskiego, który kojarzy się z rozkoszą, nie tylko w rozumieniu cielesnej przyjemności⁸. Na to powiązanie jednak Herbert się nie zdecydował, zostawił czytelnika z Apollem wyrachowanym, który bada zbrodnie jedynie dla wzbogacenia swojej sztuki, nie zaś dlatego, że – jak mogłoby to wyglądać w pierwszej wersji tekstu – łączy okrucieństwo z rozkoszą, poruszając tym samym temat tabu, jakim jest estetyzacja brutalności. Fornari, zastanawiając się, o czym świadczą te skreślenia, dochodzi do ważnego wniosku: „Przekreślenia najczęściej nie są prostą eliminacją segmentów tekstu. [...] Zawsze jednak mówią coś istotnego o twórcy – o jego afektach i upodobaniach estetycznych, o wahaniach i wyborach” (Fornari 2015: 163–164). Od ostatecznego wykreślenia „rozkoszy” ważniejszy jest fakt, że już u podstaw myślenia

⁸ Za istotę dionizyjskości Friedrich Nietzsche uznał połączenie grozy i zachwytu. Pierwszy składnik jest wszystkim tym, co czeka poza granicą obcowania z pięknem pozorów. Wiąże się to ze stanem upojenia w rozumieniu przekraczania podmiotowości i wykraczania poza ramy poznania rozumowego (Nietzsche 2012).

Herberta o Apollinie pojawia się estetyzacja zbrodni, która wraca w utworze *Apollo i Marsjasz*. Świadczy to więc o organicznym powiązaniu pierwiastka apollońskiego i dionizyjskiego oraz o głębokiej świadomości poety, że Apollo stanowi figurę mityczną związaną z wyrachowanym okrucieństwem.

Apollo i Marsjasz

Wiersz z tomu *Studium przedmiotu* (1961), określony przez Opacką-Walasek jako najznakomitsza reinterpretacja mitu o Apollu i Marsjaszu (Opacka-Walasek 2001: 134), jest ostatecznym zaprzeczeniem nietzscheańskiej wizji pierwiastka apollońskiego. Bóg został w nim przedstawiony nie tylko jako oprawca, okrutny zbrodniarz, ale też jako istota słaba, pełna wątpliwości względem swojej władzy. Bo czym innym, jak nie potwierdzeniem kompleksów, było barbarzyńskie potraktowanie Marsjasza? W pojedynku, który Apollo oficjalnie wygrał, brak szlachetności i majestatu olimpijskiego artysty. Zdemaskowana natomiast została jego patologiczna potrzeba posiadania monopolu na sztukę. Ziemski muzyk, przedstawiciel ludu i artysta korzystający z cierpienia, stanowi prawdziwe, być może jedyne, zagrożenie dla Apolla, który boi się, „ażeby krzyk człowieczy nie przewyższył prawdziwością niebiańskiej pieśni triumfu” (Dedecius 1981: 236). Herbert w tym pojedynku – który *de facto* już się zakończył, a wiersz prezentuje moment wymierzania kary – zdaje się stać po stronie Marsjasza, odcinając się tym samym od zimnego okrucieństwa, które prezentuje Apollo. Jedną z ważniejszych kwestii poruszanych w utworze jest metonimicznie przedstawione starcie sztuki „wysokiej” ze sztuką profanów. Mit mówi o pojedynku muzycznym, w którym Apollo za „broń” miał lirę, a Marsjasz – aulos. Istotne, że to Przewodnik Muz z własnego instrumentu uczynił narzędzie zbrodni, o czym może świadczyć dwuwers „wstrząsany dreszczem obrzydzenia / Apollo czyści swój instrument”. Jerzy Wiśniewski uznaje ten fragment za dowód na to, że Herbert jednoznacznie dystansuje się od wizerunku greckiego boga i jego sztuki, która „zachowując bezwzględną wierność wobec czystego piękna i chcąc zawsze dominować nad konkurencyjnymi kanonami estetycznymi, bezpośrednio lub pośrednio, staje się źródłem ludzkiego cierpienia” (Wiśniewski 1998: 122). Warto w tym momencie podkreślić ludzki wymiar cierpienia, o czym Wiśniewski jedynie wspomina. Apollo bowiem, jako przedstawiciel boskiej społeczności, nie może wykształcić w sobie zdolności do podejmowania „tematów niskich i nieestetycznych” (Wiśniewski 1998: 122), chce tworzyć jedynie prawdziwą sztukę, która przecież wymaga doświadczania także cierpienia, ale w obliczu pierwotnego krzyku⁹ Marsjasza jest zmuszony skapitulować.

⁹ O szczególnym znaczeniu krzyku w twórczości Herberta pisze Andrzej Franaszek (1998: 11–33).

Warto jeszcze rozważyć boskość Apolla w innym kontekście – teorii kozła ofiarnego René Girarda (Girard 1987), uzyskując w ten sposób pełen obraz szczególnego okrucieństwa wymierzonego w stronę ziemskiego artysty. W wierszu Herberta kozłem ofiarnym jest Marsjasz – sylen, który za sprawą przypadkowego znalezienia aulosu (Kreyser 1992: 117) stał się rywalem dla Przewodnika Muz. Właśnie przypadkowość ofiary stanowi o tragizmie rytuału mordu na kozle ofiarnym. Według Girarda, aby jednostka mogła „uzyskać” takie miano, musi spełniać konkretne warunki, m.in. w znaczący sposób wyróżniać się z tłumu, czyli posiadać znak ofiarniczy. Marsjasz niewątpliwie ten warunek wypełniał, jako człowiek z końskimi uszami i końskim ogonem nie przynależał bezpośrednio do świata ludzi, nie był też jednak bogiem, więc nie przysługiwały mu boskie przywileje. W wyniku pożądania i skłonności do naśladownictwa – to zdaniem Girarda dwie siły kierujące człowiekiem – Marsjasz i Apollo stają się rywalami w walce o monopol na sztukę. Kryzys mimetyczny, wynikający ze sporu o artyzm, doprowadza do eskalacji boskiej przemocy.

Herbert przedstawia wynik tego pojedynku, czyli pokonanego i obdartego ze skóry Marsjasza. Stosuje jednak odwrócenie perspektywy, w swojej reinterpretacji mitu skupia się na postaci ofiary, to jej oddaje głos, choć wyraża on tylko samogłoskę „A”. W efekcie czytelnikowi pokazany zostaje Apollo w chwili klęski, nieuwarunkowanej przebiegiem starcia, a wpływem śmierci jego rywala na przyrodę: drzewo siwieje, kamienieje słowik. To właśnie krzyk Marsjasza, który jeszcze nie jest poezją, ale początkiem nowej sztuki cierpienia, ma moc sprawczą (Maciąg 1986: 44).

Fragment

Utwór ten występuje w tomie bezpośrednio po wierszu *Apollo i Marsjasz*. Wiemy już zatem, że grecki bóg może być okrutnym zbrodniarzem, którego „nerwy z tworzyw sztucznych” pozostają zdolne jedynie do reakcji obrzydzenia. *Fragment* można uznać za modlitwę kierowaną do Apolla jako boga, którego zadaniem w tym momencie staje się przywrócenie nadziei i ładu świata. Jest to więc ponowne odniesienie do Przewodnika Muz znanego przede wszystkim z interpretacji Nietzschego, według którego Apollo stanowi istotę piękna i harmonii. Herbert wykorzystuje jednak atrybuty kojarzące się z pierwotną naturą adoratora Dafne – chodzi tu przede wszystkim o homerycki epitet „Srebrnołuki”¹⁰ oraz o nawiązanie do faktu, że Apollo podarował ludziom żelazo, symbol okrucieństwa.

¹⁰ Epitet ten znany jest z tłumaczenia *Iliady* Jacka Przybylskiego z 1804 roku. Już pierwsze słowa utworu Herberta budzą skojarzenie z tym właśnie przekładem – „Usłysz mnie Srebrnołuki” w *Iliadzie* i „Usłysz nas Srebrnołuki” w *Fragmentcie*.

Wiersz ponownie demaskuje Apolla i jego sztukę. Jak twierdzi Jerzy Wiśniewski, we *Fragmencie* mamy do czynienia z koncepcją poezji, która nigdy nie jest w stanie odsłonić tajemnicy, może ją jedynie przybliżyć, ale nie na tyle, na ile można tego doświadczyć w rzeczywistości (Wiśniewski 1998: 117). Symbolem takiej poezji są obłoki, o które podmiot prosi w swojej modlitwie. Obłoki te można jednak obserwować jedynie z perspektywy ziemi, tak jak i poezję, nie sposób ich dotknąć, posmakować, można je tylko podziwiać. Stanowią swego rodzaju namiastkę rzeczywistości¹¹, jednak to właśnie ta namiastka zdaje się odpowiednią poezją dla podmiotu¹². Julian Kornhauser uznaje, że obłoki są „synonimem prostych wartości” (Kornhauser 2001: 44), a w wierszu reprezentują je „dobroć” i „prostota”, o które prosi podmiot. Jacek Brzozowski w artykule na temat motywów antycznych w twórczości Herberta stwierdza, że to „obłoki” są kluczem do zrozumienia poglądu poety na sztukę. Choć poezja nie jest zdolna do wiernego odtworzenia rzeczywistości, to właśnie świadomość tej „ułomności” pozwoli na jej ocalenie:

Poezja jest tylko metaforą, jest – jak modlitwa do Srebrnołukiego – tylko fragmentem i „przybliżeniem”. Ale kiedy czytać ją tak, jak ogląda się obłoki, a ogląda się je z ziemi, jeśli zatem czytać ją pamiętając o gruncie, z jakiego wyrasta, i o ograniczeniach, jakie ją wiążą, sens poezji zostaje ocalony. Sens, który wynika z kontekstu, a nie z dosłowności (Brzozowski 1992: 99).

Prośba o zesłanie obłoków przez Apolla to zatem błaganie o rzecz niemożliwą. Bóg bowiem nie jest tym, którego sztuka bazuje na czymś więcej niż konceptualnym pięknie.

Fragment stanowi ostatnie bezpośrednie nawiązanie do Apolla w poezji Herberta, będąc tym samym swego rodzaju rozliczeniem się z dotychczasowymi ideałami i wyobrażeniami na temat sztuki olimpijskiego śpiewaka. Czy została ona ostatecznie zdetronizowana? Na pewno nie, skoro to do Przewodnika Muz Herbert składa swoje modły. Jest to jednak bardzo konkretne wcielenie boga – Apollo Srebrnołuki, a więc najbardziej klasyczny, znany z *Iliady*, ten, którego strzały przynosiły natychmiastową śmierć. Choć poeta wciąż pokłada nadzieję w powszechnie rozumianym uosobieniu piękna, to sam ze sobą jest szczerzy, wie dokładnie, do kogo się zwraca – do okrutnego zbrodniarza.

¹¹ Friedrich Nietzsche opisuje apollońską moc artystyczną, nawiązując do snu, który jest światem „pięknego pozoru”. Wyraźnie zaznacza jednak, że nie chodzi tu o zatracanie się w błogiej nieświadomości, w ucieczce przed straszną rzeczywistością, a o świadome przeżywanie jednostkowego doświadczenia (Nietzsche 2012).

¹² Podobny wydzwięk ma wers „Był taki młody nie rozumiał że skrzydła są tylko przenośnią” z wiersza *Dedal i Ikar* (Herbert 2008d: 68), który jest gorzką refleksją nad brakiem mocy sprawczej, jaką mogłaby posiadać poezja.

Karl Dedecius podsumowuje rozważania na temat wątku apollońskiego w twórczości autora *Fragmentu* słowami, które w jasny sposób określają stosunek poety do Przewodnika Muz: „Tak promiennie piękny w opowieściach mitologicznych, Apollo rozsypuje się pod wzrokiem Herberta w proch. Poeta wyrzeka się akademickiej złudy” (Dedecius 1981: 235). Zbigniew Herbert jawi się jako prawdziwy strażnik tradycji, którego wyobraźni poetyckiej nie mogą zmącić kulturowe przetworzenia figur mitycznych. Pierwotny Apollo – bo właśnie z nim mamy do czynienia w utworach poety – nie jest niepodważalnym symbolem piękna i harmonii, jak chciałby Nietzsche. Owszem, występuje on u Herberta w roli genialnego poety, oświeconego mędrca z wyroczni delfickiej czy symbolu młodzieńczej witalności. To jednak tylko pozór, Herbert wykorzystuje bowiem klasyczne skojarzenia, aby natychmiast się z nimi rozprawić. Zdiera warstwę „akademickiej złudy” i przedstawia czytelnikowi boga, którego biografia naznaczona została szczególnym okrucieństwem; którego rolą jest nie tylko tworzenie piękna, ale także – jeśli nie przede wszystkim – łączenie go z kategorią zbrodni, studiowanie mordu, aby wzbogacić swą sztukę. To jednak niemożliwe. W utworach, w których pojawia się Apollo, Herbert wyraźnie podkreśla, że wystudiowana, harmonijna sztuka nie potrafi podołać prawdziwej tragedii, niezależnie od tego, czy jest to wojna, czy jednostkowe cierpienie. Apollo w starciu z rzeczywistością musi przegrać, gdyż w prawdziwym istnieniu nie wystarcza „słuch absolutny”.

Jaskinia filozofów

Dramat z 1956 roku przedstawia ostatnie dni życia Sokratesa, których ważną częścią staje się walka z wewnętrznym Dionizosem. Filozof z Bachusem „spotyka się” w scenie piątej pierwszego aktu. Nie jest to spotkanie *sensu stricto*, Sokrates bowiem rozmawia jedynie z cieniem, ze swego rodzaju widmem, które zdaje się nawiedzać bohatera w więziennej celi. Dionizos, zanim zostanie nazwany, opisany jest przez przywołanie charakterystycznych elementów wizerunku oraz metaforę odpowiednią dla tożsamości boga:

[...]
dwa flety
dwa rogi
wynurzone nad krawędź
rzeczywistości.
Przychodzisz Dionizosie
po stokroć zabijany
i po stokroć wstający z martwych
[...]

(Herbert 1970: 19)

Dwa ostatnie wersy nawiązują również do charakterystycznego elementu biografii Dionizosa – należy pamiętać, że na tę postać mityczną nieustannie polowano, wciąż ją ścigano i prześladowano¹³.

Halina Kozdęba-Murray sugeruje, że Herbert wprowadził Dionizosa do dramatu jako *alter ego* Sokratesa (Kozdęba-Murray 2016: 105), który nie tyle sprzecza się z przybyszem na temat wartości swoich dokonań filozoficznych, ile rozlicza się ze swym dorobkiem i przed sobą samym przyznaje się do ułomności własnych założeń. W kontekście relacji Dionizos – Sokrates istotna wydaje się kwestia poznania rozumowego, które według Nietzschego zaczęło się wraz z pojawieniem się komedii Arystofanesa. W tym momencie, o czym pisze Kozdęba-Murray, „nowonarodzony demon” Sokrates sprzeniewierzył się poznaniu tragicznemu, co wiąże się z odrzuceniem myśli dionizyjskiej (Kozdęba-Murray 2016: 105). Filozof nie jest więc tylko myślicielem, ale w rozumieniu Greków i Nietzschego tym, który „przyczynił się [...] do zniszczenia prawdziwej tragedii greckiej i do zburzenia posągu Dionizosa” (Kozdęba-Murray 2016: 105). Sam Sokrates w dramacie Herberta przyznaje się do zbrodni, jakiej dokonał na kategorii poznania w rozumieniu dionizyjskim. Mówi do przybysza:

który trzepotałeś jak ryba
w sieci sylogizmów
któremu ranę śmiertelną
zadał mój mechaniczny
potwór dialektyki
którego włokłem za włosy
przez ulice Aten

(Herbert 1970: 19)

W takim kontekście tym tragiczniejsza na poziomie egzystencjalnym wydaje się rozmowa Sokratesa z Dionizosem w celi. Więzienie nie rozlicza się jedynie ze swoimi tezami filozoficznymi, ale też przyznaje się do błędu i winy, pozwalając Bachusowi na szydzenie z podstawowego założenia dotyczącego rozumu.

¹³ Najstarszą wzmiankę o Dionizosie można odnaleźć w *Iliadzie*, w historii o Likurgu ścigającym piastunki boga, co skończyło się dla herosa śmiercią z ręki Zeusa. Istotne, że w pierwszym wspomnieniu Bachusa jest on pokazany jako ofiara zmuszona do ucieczki. Tym samym przecież rozpoczynają się *Bachantki* Eurypidesa – polowaniem pod dowództwem Pentheus. Prześladowca nazywa Dionizosa „nowym bogiem”, „czarownikiem”, „oszustem” i „przybyszem” (Eurypides 2018). Częste wzmianki o obcości są wynikiem jego niejasnego statusu, a także niepotwierdzonego rodowodu historycznego, większość uznaje go za boga przejętego przez Greków z Frygii lub Tracji. Starożytni zdawali sobie sprawę z tego, że kult Dionizosa stanowi swego rodzaju nowość, a jego wyznawcy w niespotykany do tej pory sposób oddają cześć swojemu bogu. Było to nieznanne dotychczas doświadczenie religijne oparte na ekstazie, szale i praktykach orgiastycznych. Mircea Eliade interpretuje prześladowczy charakter mitów jako wyraz naturalnej nieufności i wrogości wobec nowego (Eliade 1988: 250).

Herbert w dramacie przedstawia boga winnej latorośli tak, jak postrzegany był on przez wieki – jako piewecę poznania intuicyjnego, wywodzącego się z obcowania z grecką tragedią. Dionizos przemawia do Sokratesa z chęcią pokazania mu, że to wcale nie racjonalny rozum stanowi receptę na wartościowe poznanie. Jako „Kusiciel”, bóg skłania filozofa do zaakceptowania „boskiej lekkomyślności” i „świętej gry pozorów” oraz ulegnięcia im. W wyniku tego poddania się Sokrates wpada w swego rodzaju trans, podczas którego rozgrywa się monolog wewnętrzny. Dionizos staje się zatem dla filozofa-więźnia przewodnikiem, który wskazuje drogę do krainy metafor i poznania instynktownego. Jak pisze Jacek Kopciński: „Dionizos jest rzecznikiem i emanacją Natury, drwi z rozumu, a jego aspiracje Sokrates nazywa »instynktem śmierci« i »echem nicości«. Ale przecież to Dionizos budzi w nim ów irracjonalny »niepokój«, z którego rodzi się wizja!” (Kopciński 2008: 196). Bóg przedstawiony zostaje zatem jako byt ambiwalentny, którego podwójna funkcja skłania Sokratesa do przekroczenia granicy rozumu, ale bez zatracenia się w szaleństwie. Herbert pokazuje Dionizosa w roli wysłannika nicości, z której wyłania się wprost przed Sokratesem w więziennej celi. Nie mówi niczego wprost, a jedynie skłania osadzonego do własnych refleksji nad swym losem i swoją filozofią. To właśnie ten wizerunek niesforne boga widoczny jest w całej twórczości Herberta.

Przybyz pozostawia jednak po sobie pewien lęk w umyśle filozofa, który nazajutrz mówi do uczniów: „Nie ma Dionizosa”. Nie ma dla niego miejsca tylko w przestrzeni racjonalności, a próba opowiedzenia o nowym sposobie myślenia uruchamia u Sokratesa „język archaicznej symboliki” (Kopciński 2008: 198), bo tylko przy jego pomocy może wyjaśnić uczniom kwestie wykraczające poza granice rozumu.

Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa

Scena opisywana przez Herberta w tomie *Rovigo* (1992) została utrwalona na dnie czary zdobionej przez malarza i garncarza attyckiego ok. 535 roku p.n.e. Przedstawia Dionizosa podczas morskiej podróży, stanowi więc nawiązanie do jednego z wyznaczników jego tożsamości. Dionizos jest bogiem pozostającym w ciągłym ruchu, zawsze tym, który przybywa lub którego należy wygnąć. Nie dziwi więc ukazanie go w łodzi jako egzemplifikacja toposu *homo viator*.

Herbert, pisząc o ikonografii Dionizosa – poza bezpośrednim odniesieniem do dzieła Eksekiasa – nawiązuje też oczywiście do podań mitycznych. Bóg „węduje pod znakiem winorośli” na malowidle, a przecież tak właśnie Dionizos propagował swój wynalazek – podrózami i podbojem nowych terenów upowszechniał zwyczaj picia wina.

Tomasz Mojsik zwraca uwagę na fakt, że *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* to kolejny utwór Herberta, który nie odnosi się bezpośrednio do zdarzenia mitycznego. Sam kyliks Eksekiasa ukazuje Dionizosa w nieco innym świetle, nie można jednak bagatelizować faktu, że właśnie tamto malowidło zainspirowało poetę. Wiąże się to bowiem z szeroko opisywanym zwyczajem Herberta do tworzenia opowieści wykraczających poza materię znanego mitu. W przypadku tego utworu mamy do czynienia ze sceną już po dokonaniu niezwykłych rzeczy przez Dionizosa: „I kyliks i, pośrednio, utwór Herberta przedstawiają zupełnie inny moment tej samej opowieści. Nie ma tu już śladów tragedii, może poza delfinami, które wyglądają zresztą bardzo niewinnie” (Mojsik 2001: 55). *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* to również ponowne zetknięcie Dionizosa z Sokratesem (zdaje się, że dla Herberta ta para pozostaje nierozzerwalnie ze sobą związana), a tym samym powtórne postawienie pytania o rolę racjonalnego poznania. Jak zauważa Mojsik, Dionizos jest dla czytelnika tym, który trwa w wiecznej podróży:

Bóg płynie zarówno w czasie mitycznym i w czasie rzeczywistym, wciąż pólleżąc na pokładzie okrętu. „Spity winem nic nie wie”, odbija dalekim echem słowa Sokratesa i sugeruje, że takie słodkie zamroczenie, słodka niewiedza może być tym, co ludzkie i tylko przez ludzi rozumiały – „bogowie wszak wiedzą wszystko” (Mojsik 2001: 57).

Jak pisze Herbert – „więc my także nie wiemy”; nie wiemy dlatego, że nie jesteśmy, jako ludzie, godni posiadania monopolu na wiedzę. Jednak to właśnie Dionizos – bóg pełnoprawny, zasiadający na Olimpie – stanowi punkt odniesienia. Ludzie nie wiedzą tak samo, jak i on nie wie.

Wyższość błogiej nieświadomości, wynikającej z alkoholowego zamroczenia, nad czysto rozumowym pojmowaniem rzeczywistości dostrzec można także w analizie metryki utworu. Powtórzenia, paralelizm składniowy oraz instrumentacja głoskowa stanowią, zdaniem Małgorzaty Mikołajczak, zabiegi wzmagające w czytelniku uczucie zbliżone do odbywania jednostajnej morskiej podróży (Mikołajczak 2004: 94). Może to być sposób na upojenie się poezją, przy tworzeniu której podmiot zbliża się maksymalnie do Dionizosa, pozwalając sobie na własną poetycką podróż do „wysp szczęśliwych”. Bóg winnej latorośli byłby więc w tym przypadku nie tylko bohaterem opowieści, ale przede wszystkim inspiracją dla poety do odbycia swojej wędrówki przez filozoficzne meandry niepewności.

Ofiara i Ofiara – Dionizos

Te dwa utwory należałoby interpretować jednocześnie, bo – jak czytamy w wydaniu *Króla mrówek* z 2001 roku – *Ofiara* to ostateczna wersja prozy poetyckiej, której pierwszy wariant znamy jedynie w formie rękopisu wydanego w aneksie do *Króla mrówek*.

Złożenie Dionizosa w ofierze bogom nie było autorskim pomysłem Herberta. Faktem jest, że bardziej znana pozostaje wersja mitu, według której młody bóg miał być „tylko” zamordowany i rozczłonkowany przez tytanów. Karl Kerényi przypomina jednak, że zgodnie z orficką historią świata tytani po zabiciu Dionizosa chcieli przygotować ucztę z jego członków. Samo zdarzenie miało następujący przebieg:

Ofiarę swoją Tytani pokroili na siedem kawałków i wrzucili ją do kotła stojącego na trójnogu. Ugotowali w nim owych siedem części, po czym kawałki mięsa wyjęli z kotła i nabili na rożen. Nabite na rożen, trzymali nad ogniem. Do skonsumowania uczy jednak nie doszło. Zwabiony zapachem pojawił się Zeus i używając swego piorunu przeszkodził Tytanom w dokończeniu kanibalistycznego posiłku. Kanibalistycznego, gdyż do zjedzenia istoty boskiej szykowały się inne boskie istoty. W jego imitacji ludzkiej, poprzez święte obrządki, nie był on kanibalistyczny, jako że boskie dziecię zastępowała ofiara ze zwierzęcia. Dlatego u Nonnosa mały Dionizos nazywa się *kerōén brefs* („rogaty osesek”) (Kerényi 1997: 208).

Jak ofiara z Dionizosa wygląda w interpretacji Herberta? Nie jest to już rytuał czyniony przez tytanów, a dobrowolna decyzja mająca uchronić bogów od zapomnienia. Zaczniemy od utworu wcześniejszego, *Ofiara – Dionizos*. Strukturalnie składa się on z dwóch części – pierwszą stanowi rozmowa Dionizosa z Zeusem podczas spaceru przełęczą; druga to krótka scena tuż po egzekucji, na którą przyszedł jedynie Hermes.

Nasz bohater rozmawia z Zeusem na temat upływu czasu i starości. Już na początku utworu Dionizos przedstawiony jest w odniesieniu do swojego charakterystycznego zachowania w nurcie szału i zabawy, tym razem jednak wydaje się „jak nigdy poważny i nieskory do sprzeczeki”. Pokazany zostaje także jako ten, który w mitycznym świecie daje początki filozofii, refleksje Zeusa na temat swojej wątpliwej wartości komentuje następująco:

[...] Jakiś idiota z Jonii powiedział sześć wieków temu, że nie istniejemy – a my byliśmy w tym czasie w najlepszej formie. Ja byłem święcie przekonany, że ciskam pioruny i rzeczywiście potrafiłem zabić niedowiarka lub spalić miasto.

– A więc – dodał sentencjonalnie Dionizos – świat jako wola i wyobrażenie – antycypując trochę rozwój filozofii (Herbert 2001a: 120).

Krzysztof Okopień w artykule na temat dionizyjskiego początku filozofii twierdzi, że to właśnie ten niepochwytany, zawsze ironiczny bóg stanowi trzon filozoficznego pojmowania świata. Herbert niewątpliwie daje czytelnikowi do zrozumienia, że ofiara, na którą Dionizos się godzi, wynika z faktu, że jest to bóg najbardziej samoświadomy, doskonale rozumiejący, że tylko on

może sobie pozwolić na śmierć, aby uratować boski gatunek od zapomnienia. Może to zrobić, bo – jak wiemy z podań mitycznych – zawsze powraca. Właśnie on, nie Zeus czy Apollo, został otoczony niezwykłym kultem w krainie ludzi, a sama śmierć pozostaje niejako wpisana w jego tożsamość. Dionizos jest potrzebny nie tylko bogom, ale też ludziom i samej filozofii, jak pisze Okopień:

Po cóż jednak filozofia potrzebuje Dionizosa? I jaka filozofia go potrzebuje? Odpowiadając najkrócej: taka, która określa (paradoksalnie) swą tożsamość, odwołując się do postulatu nie-bycia-sobą, przeciwstawionego postulatowi bycia-sobą; taka więc, która uznaje dionizyjskie pryncypium transgresji za owocniejsze poznawczo niż apollińskie pryncypium trzymania się w mierze; ostatecznie więc taka, która utrzymuje: aby poznać samego siebie, trzeba raczej próbować siebie przekroczyć, niż na sobie się oprzeć. Idzie więc o filozofię samorozumienia raczej niż samowiedzy (Okopień 2001: 152).

Czy można dobitniej przekroczyć siebie niż poprzez śmierć? Dionizos robił to wielokrotnie, czego najlepszym przykładem są obrządki na jego cześć, podczas których inkarnacja boga zostaje zabita, by następnie powstać z martwych. Herbert pokazuje więc Dionizosa jako tego, który gotowy jest na samouniwersumowanie w ramach jednej przestrzeni – boskiej, ale wiemy też, że dzięki temu będzie istnieć w przestrzeni dużo szerszej – ludzkiej.

Druga scena utworu *Ofiara – Dionizos* ujawnia samotność boga, który postanowił poświęcić się dla innych. W ostatecznym momencie swojego życia towarzyszy mu jedynie Hermes, inni mieszkańcy Olimpu byli zajęci. Nawet Zeus, najpotężniejszy z bogów, ojciec Dionizosa, „zaszył się w lasach Epiru”. Warto zwrócić jeszcze uwagę na dobór słów – Zeus „zaszył się”, a w przypadku tak świadomego twórcy jak Herbert nie może być mowy o przypadkowości tego określenia, zwłaszcza w kontekście historii Dionizosa¹⁴.

Jednak przy ofierze pozostał tylko Hermes – ten, który na początku uratował dziecię, obserwuje teraz jego ostatnie chwile. Krąg życia domknął się, a Dionizos nawet nie krzyknął, jedynie zapłakał – być może tak samo, jak wtedy, gdy jego ojciec zamordował matkę.

W *Ofierze*, czyli ostatecznej wersji omawianego utworu, największą zmianę stanowi rola Hermesa. Tutaj to on proponuje, by złożyć jakiegoś boga w ofierze. Dionizos wciąż godzi się na ten gest, jednak nie mamy już pokazanego jego toku rozumowania. Czytelnik dostaje jednak sygnał, że jest to decyzja eksperymen-

¹⁴ Dionizos przyszedł na świat w wyniku romansu Zeusa z Semele, córką króla Kadmosa. Bóg piorunów uwiódł dziewczynę przebrany za śmiertelnika, lecz gdy odmówił ujawnienia swojej prawdziwej postaci, nie został dopuszczony do łoża. W akcie zemsty pojawił się jako błyskawice i grzmoty, które spaliły Semele. Hermes uratował Dionizosa i wyszył go w udo Zeusa, dziecko więc narodziło się niejako powtórnie i dlatego nazwano je „podwójnie urodzonym” lub „dzieckiem podwójnych wrót” (Graves 1982).

talna, bowiem „życie straciło dla niego dawno urok i sens, a poza tym cierpi na migrenę i uzależnienie alkoholowe, utrudniające mu sprawowanie” (Herbert 2001b: 94). Herbert w pewien sposób umniejsza więc wartość ofiary, w tej wersji staje się ona tylko kaprysem, próbą przekroczenia doczesności naznaczonej uzależnieniem i nudą. Brak też w *Ofierze* tak ważnego w kontekście reinterpretacji mitu motywu płaczu. Dionizos zostaje tu pozbawiony jednego z pierwiastków człowieczeństwa, który jest niezwykle istotny, zwłaszcza, że właśnie na ten aspekt Herbert często zwracał szczególną uwagę. Mając w pamięci wiersz *Uprawa filozofii* z tomu *Struna światła*, można pokusić się o stwierdzenie, że w *Ofierze* poeta pozbawił Dionizosa wymiaru cielesności¹⁵ i, co za tym idzie, pozostawił go na pastwę zapomnienia w krainie bogów.

Herbertowskie reinterpretacje mitu apollińskiego i dionizyjskiego

Z rozważań nad transpozycją mitu apollińskiego i dionizyjskiego w twórczości Zbigniewa Herberta można wysnuć wniosek, że to Apollo stanowi dla poety bardziej wyrazisty punkt odniesienia. Świadczy o tym liczbowy stosunek odwołań do Przewodnika Muz względem nawiązań do Dionizosa. W artykule zawarte zostały analizy czterech utworów poetyckich, w których imię Apolla pojawia się bezpośrednio oraz trzech utworów poetyckich (w tym dwie wersje jednego utworu) i jednego dramatu, w których Herbert przywołuje imię Dionizosa. Takie przekrojowe ujęcie tematu pozwala na syntetyczne przedstawienie poglądów poety na temat omawianych figur mitycznych. Dzięki wyborowi tekstów z każdego etapu jego twórczości możliwe było pokazanie spójnej wizji Herberta dotyczącej mitu apollińskiego i dionizyjskiego.

Współistnienie pierwiastka apollińskiego i dionizyjskiego widać już w wierszu *Wersety panteisty* z tomu *Struna światła*. Panteizm utożsamia wszechświat z absolutem, który nie jest rozumiany jako bóg osobowy. Poeta, odwołując się do tego poglądu, daje do zrozumienia, że pozostaje zwolennikiem przekonania, iż w świecie wszystko ze sobą współgra, nie może być więc mowy o żadnej walce. I tak samo podmiot liryczny prosi kosmos o szereg łask, a dwie pierwsze strofy wiersza można odczytywać w kontekście Apolla i Dionizosa:

Zatracć mnie gwiazdo
– mówi poeta –
przeszyj mnie strzałą odległości

¹⁵ Pisząc o „cielesności”, mam na myśli ukonkretnienie bytu, który w swojej abstrakcyjności jest niezdolny do wzruszeń: „[...] oczekujemy teraz / że filozof zapłaci nad swoją mądrością / ale nie płacze / przecież byt się nie wzrusza / przestrzeń nie rozplywa / a czas nie stanie w zatraconym biegu” (Herbert 2008h: 47).

wypij mnie źródło
– mówi pijący –
do dna mnie wypij do nicości
(Herbert 2008j: 50)

W pierwszej strofie połączenie „strzały” i „poety” przywołuje na myśl postać Przewodnika Muz; w drugiej „pijącego” oraz „źródło” i „nicość” można skojarzyć z bogiem wina. W cytowanym wierszu aspekty apolliński i dionizyjski są współistniejącymi częściami całości, jaką stanowi wszechświat, którego elementem ma nadzieję stać się podmiot w wyniku ciągłej wymiany materii w kosmosie.

Taki stan rzeczy – wzajemnej zależności, a nie walki – widać w całej twórczości Herberta. Choć trudno o utwór, w którym Apollo i Dionizos zostają bezpośrednio skonfrontowani, to po analizie wątków apollińskich i dionizyjskich w dorobku literackim autora *Jaskini filozofów*, można wysnuć konkretne wnioski odnoszące się do relacji między przywołanymi mitami.

Apollo dla poety jest tym bogiem, w którym świadomy członek kultury pokłada największe nadzieje. Te nadzieje jednak, te ideały, których tak bronił Herbert, nie są wystarczające, by ochronić kulturę starożytną przed zapomnieniem i upadkiem. Już w pierwszym tomie, *Struna światła*, Apollo jawi się jako ten, który nie sprostał oczekiwaniom poety. Taką postawę wobec Przewodnika Muz Herbert wykazuje w przypadku każdego odniesienia do Apolla. Jest on dla poety symbolem wartości i tradycji, które wynikają z dziedzictwa podań mitycznych. Okazuje się jednak, że w starciu z rzeczywistością i nową kulturą – na którą tak pomstował Herbert wraz z Henrykiem Elzenbergiem¹⁶ – apollińska dostojna siła nie ma szans.

Poeta dokonuje transpozycji mitu apollińskiego, łącząc Przewodnika Muz z nową symboliką – przede wszystkim kategorią milczenia i okrucieństwa. Apollo przywoływany jest w postaci zimnego posągu (*Do Apollina*), który nie zaszczyca swego wyznawcy odpowiedzią na poetyckie modły. Przybiera również postać kata delektującego się efektem własnego okrucieństwa (*Apollo i Marsjasz*) oraz zafascynowanego zbrodnią wielbiciela symboli przemocy (*W drodze do Delf*). Jako patron sztuki ukazany zostaje w towarzystwie atrybutów znanych z mitologii, zmiana jednak polega na fakcie, że to właśnie one stanowią teraz symbol boskiej przemocy (*Apollo i Marsjasz*).

¹⁶ Elzenberg diagnozuje współczesność jako świat niskich ambicji, małych marzeń i bezczelnej tyranii wobec jednostki (Elzenberg 1991). Herbert dokłada do tego kategorię krzyku jako dominującego składnika kultury masowej. W utworze *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* (Herbert 2008f) poeta przedstawia siebie i swojego mistrza jako niewzruszonych obserwatorów, którym wrażliwość nie pozwala na ostateczne potępienie nowoczesnych wartości.

Herbert w utworach apollińskich wraca do boga, którego wizerunek nie został kulturowo przetworzony. Odwołania do pierwotnej tożsamości Apolla widać zwłaszcza w warstwie językowej omawianych utworów. Poeta, pisząc o bogu, często korzysta z paradoksu i kakofonii. Pierwszy z zabiegów stanowi językowe nawiązanie do rodowodu Apolla, który w świadomości starożytnych Greków stał się połączeniem skrajności – był jednocześnie tym, który uzdrawia i tym, który zabija; tym, który przepowiada, ale nigdy w sposób jasny i prosty. Kakofonia natomiast to subtelny, ale jakże widoczny sposób na podkreślenie rozłamu między ukazaniem Apolla przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii* a pierwotną tożsamością boga, która osadza się na okrucieństwie i przemocy.

Mimo wiary i nadziei, z jaką odnosi się do kultu Apolla, to jednak Dionizosa darzy Herbert większą czułością. U poety jest on przede wszystkim tym, który pojawia się niespodziewanie, jak w celi Sokratesa (*Jaskinia filozofów*), wiecznym tułaczem (*Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*) oraz zwierzęciem ofiarnym (*Ofiara* i *Ofiara – Dionizos*). Herbert przy opisywaniu Dionizosa odwołuje się więc do charakterystycznych aspektów tożsamości boga. Tak jak w mitach, tak i w omawianych utworach bóg winnej latorośli stanowi symbol tego, co pozarozumowe i wykraczające poza doczesność. Każdorazowo przywołany zostaje w towarzystwie swoich atrybutów – z fletami, rogami, winoroślą czy w stanie upojenia. Herbert, inaczej niż w przypadku Apolla, nie stara się przywrócić utraconego wizerunku Dionizosa, raczej składa mu hołd ze świadomością, że dionizyjska prawda pozostaje dla człowieka niedostępna. Niedostępna nie dlatego, że wynika z przynależności do sfery *sacrum* – jak w micie apollińskim – ale dlatego, że stanowi przywilej, którego dostąpić można jedynie po przekroczeniu granic bytu.

Transpozycji mitu dionizyjskiego poeta dokonuje przede wszystkim za sprawą wprowadzenia dialogu¹⁷. Znamienne, że w dramacie, a więc rodzaju związanym kulturowo z Dionizosem, Herbert poświęca tej postaci mitycznej tak dużo uwagi. Dialogiczność wiąże się ze stanem konfrontacji. W przypadku Apolla pozostaje ona jednostronna, to podmiot staje w obliczu boga i weryfikuje swoje poglądy, Dionizos natomiast otrzymuje własny głos, którym może przedstawić swe racje. Jest to jednak głos, który wprowadza przede wszystkim niepewność i zamęt w umyśle przyzwyczajonym do rozumowego pojmowania rzeczywistości, co widać najlepiej w scenie z *Jaskini filozofów*, w której zrezygnowany Sokrates, nie mogąc wytłumaczyć słów przybysza, stwierdza: „Nie ma Dionizosa”.

Najdalej idące zmiany w omawianej figurze mitycznej dostrzec można w rękopisie utworu *Ofiara – Dionizos*, gdzie przy pomocy dialogu ojca – Zeusa

¹⁷ Dialog to także istotny wyznacznik całej twórczości Herberta, Jacek Łukasiewicz przywołuje wypowiedzi poety poświadczające przekonanie, że postrzega on działalność pisarską jako nieprzerwany dialog z kulturą (por. Łukasiewicz 2001).

z synem – Dionizosem Herbert kreśli portret psychologiczny boga. Pojawia się tu motyw płaczu, a więc najgłębszy wyraz ludzkiej słabości i wrażliwości. Nie takiego Dionizosa znamy z mitów – ten prześladowany bóg nie pozwalał sobie na wzruszenie, a dobrowolna ofiara nigdy nie była wpisana w jego tożsamość. Dopiero utwór Herberta ukazuje Dionizosa w stanie rezygnacji i zmęczenia, co doprowadza do tego, że z ofiary prześladowań staje się ofiarą rytualną. Obdarzony przez poetę uczuciem głębokiego żalu i rezygnacji, decyduje się na poświęcenie dla dobra boskiej spoleczności.

Zestawienie Apolla z Dionizosem to u Herberta przede wszystkim konfrontacja dwóch typów filozofowania. Filozoficzne aspekty twórczości poety stanowią temat wielokrotnie podejmowany przez badaczy, dla mnie jednak istotna jest kwestia fundamentów filozofii podziwu i nieufności, które opisał Władysław Tatarkiewicz, odwołując się do myśli Arystotelesa:

Gdy Arystoteles powiada, że filozofia wyrosła z podziwu, to jest to słuszne, ale tylko dla jednego typu filozofii, bo obok niego jest typ drugi, który wyrósł z nieufności. Filozofia podziwu dążyła do tego, by zrozumieć i opisać wszechświat, praca jej miała charakter pozytywny. Filozofia nieufności natomiast, przejęta niedowierzaniem wobec zjawisk i wobec przekonań, które głosimy, starała się przekonania poddać krytyce, a umysły oświecić, oczyszczając je z błędnych mniemań; jej typ jest krytyczny i negatywny. Tamta dążyła do znalezienia prawdy, ta głównie do usunięcia fałszu (Tatarkiewicz 1981: 15–16).

Apollo byłby w tym kontekście symbolem filozofii podziwu, która poszukuje odpowiedzi na nurtujące pytania. Dionizos natomiast przynależy do filozofii niepewności, przy pomocy której próżno szukać jednoznacznych odpowiedzi, a istotą namysłu jest piętrzenie wątpliwości¹⁸. Herbert, podobnie jak greccy mędrcy, nie sili się na dowiedzenie słuszności swych tez. Od *Jaskini filozofów* aż do *Ofiary* przy pomocy figury mitycznej Dionizosa poeta szuka nie tyle odpowiedzi, co nowych niezbadanych przestrzeni, które można jeszcze podać w wątpliwość. Dzieli się z czytelnikami tymi wątpliwościami i brakiem pewności co do słuszności osądu. Przy tym porównaniu nie można zapomnieć o fakcie, że patronem greckich mędrców był Apollo (Ruszar 2008: 25–42). Jednak to właśnie ten bóg tak bardzo zawiódł Herberta.

¹⁸ O podejrzliwości wobec obiektywnej rzeczywistości na wzór gestu Kartezjusza pisze Jadwiga Mizińska (2001: 80).

BIBLIOGRAFIA

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

Barzdo potrzebna mi jest przyjaźń Pana – Zbigniew Herbert, Heinrich Kunstmann. Listy 1958–1970. 2018. Oprac. Marek Zybura. Kraków: Universitas.

Brzozowski Jacek. 1992. *Antyk Herberta*. W: *Studia. Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*. Red. Alicja Brodzka-Wald. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 89–108.

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. S. 287–304.

Dedecius Karl. 1981. *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*. „Pamiętnik Literacki”, nr 72/3. S. 217–252.

Durand Gilbert. 1986. *Wyobrażenia symboliczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Dzień Mirosław. 2000. *Bogowie Herberta*. „Teksty Drugie”, nr 3 (62). S. 157–167.

Eliade Mircea. 1988. *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Przeł. Stanisław Tokarski. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.

Elzenberg Henryk. 1991. *Z filozofii kultury*. Kraków: Wydawnictwo Znak.

Eurypides. 2018. *Tragedie*. T. 2. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

Fornari Francesca. 2015. *Przygody z nieskończonością. O brulionach Zbigniewa Herberta*. W: *Nagła wyspa. Studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta*. Red. Paweł Próchniak. Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. S. 151–168.

Franaszek Andrzej. 1997. „A pod każdym liściem rozpacz”. „Teksty Drugie”, nr 1/2 (43/44). S. 245–268.

Franaszek Andrzej. 1998. *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*. Londyn: Wydawnictwo Puls.

Franaszek Andrzej. 2018. *Herbert. Biografia*. Kraków: Wydawnictwo Znak.

Girard René. 1987. *Kozioł ofiarny*. Przeł. Mirosława Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.

Graves Robert. 1982. *Mity greckie*. Przeł. Henryk Krzeczkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich. 1964. *Wykłady o estetyce*. T. 1. Przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Herbert Zbigniew. 1970. *Jaskinia filozofów*. W: *Zbigniew Herbert. Dramaty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 5–50.

- Herbert Zbigniew.** 2001a. *Ofiara – Dionizos*. W: Zbigniew Herbert. *Król mrówek. Prywatna mitologia*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 120–123.
- Herbert Zbigniew.** 2001b. *Ofiara*. W: Zbigniew Herbert. *Król mrówek. Prywatna mitologia*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 94.
- Herbert Zbigniew.** 2008a. *Apollo i Marsjasz*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 247–249.
- Herbert Zbigniew.** 2008b. *Białe oczy*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 14.
- Herbert Zbigniew.** 2008c. *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 629.
- Herbert Zbigniew.** 2008d. *Dedal i Ikar*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 68–69.
- Herbert Zbigniew.** 2008e. *Do Apollina*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 20–21.
- Herbert Zbigniew.** 2008f. *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 585–586.
- Herbert Zbigniew.** 2008g. *Fragment*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 250.
- Herbert Zbigniew.** 2008h. *Uprawa filozofii*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 46–47.
- Herbert Zbigniew.** 2008i. *W drodze do Delf*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 202.
- Herbert Zbigniew.** 2008j. *Wersety panteisty*. W: Zbigniew Herbert. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 50.
- Homer.** 1804. *Iliada*. Warszawa: Drukarnia Xięży Piarów.
- Hübner-Urbaniak Irena.** 2004. *Dedal i Ikar – metamorfozy bohaterów*. W: *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacja*. Red. Marzena Woźniak-Łabieniec, Jerzy Wiśniewski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. S. 39–55.
- Jakubowska-Ożóg Alicja.** 2012. *Zbigniew Herbert – motywy antyczne*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Filologicznego. Seria Filologiczna”, z. 72. S. 71–81.
- Jasionowicz Stanisław.** 1999. *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Jung Carl Gustav.** 2011. *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Karwowska Marzena.** 2015. *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Karwowska Marzena.** 2020. *Świadomość rodząca obrazy. Studia z antropologii literatury*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Kerényi Karl.** 1997. *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Kleszcz Leszek.** 2002. *Nietzsche – Elzenberg – Herbert*. W: *Nietzsche i polscy pisarze*. Red. Wojciech Kunicki. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. S. 249–267.
- Klik Marcin.** 2016. *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kopciński Jacek.** 2008. *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Kornhauser Julian.** 2000. „Struna światła”. *Między ocaleniem a niepokojem*. „Teksty Drugie”, nr 3(62). S. 20–27.
- Kornhauser Julian.** 2001. *Uśmiech Sfinksa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kozdęba-Murray Halina.** 2016. *Wątki nietzscheańskie w wybranych wierszach Herberta oraz dramacie „Jaskinia filozofów”*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia”, z. XIII. S. 97–113.
- Kreyser Krystyna.** 1992. *Śladami mitów starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Łukasiewicz Jacek.** 2001. *Herbert*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Maciąg Włodzimierz.** 1986. *O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław: Ossolineum.
- Mikołajczak Małgorzata.** 2004. „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Mizińska Jadwiga.** 2001. *Herbert – Odyseusz*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Mojsik Tomasz.** 2001. „Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa”: *scholia disiecta czyli varietas rationis albo imaginationis redundantia*. W: *Herbert i znaki czau. Colloquia Herbertiana (I)*. T. I. Red. Elżbieta Felisiak. Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. S. 47–60.
- Nietzsche Fryderyk.** 2012. *Narodziny tragedii. Niewczesne rozważania*. Przeł. Paweł Pieniążek, Małgorzata Łukasiewicz. Łódź: Wydawnictwo Officyna.
- Okopień Krzysztof.** 2001. *Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5. S. 151–164.
- Opacka-Walasek Danuta.** 2001. *Czytając Herberta*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*. 2014. Red. Marcin Klik, Justyna Zych. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pawlak Janusz.** 2002. *Herbert a Elzenberg. Kultura cierpienia w aspekcie aksjologicznym*. W: *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*. Red. Eugeniusz Czaplejewicz. Warszawa: Wydawnictwo DiG. S. 143–152.

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

Poznawanie Herberta. 1998. T. 1. Wyb. Andrzej Franaszek. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

„Prace Polonistyczne”. 2019, seria LXXIV: *Literatura polska XX wieku w świetle mitologii*. Red. Marzena Karwowska.

Ruszar Józef Maria. 2008. *Apollo i Dionizos. Źródła mądrości poezji i filozofów*. „Kwartalnik Polonistyczny”, R. 1, nr 4. S. 25–42.

Siemaszko Piotr. 1998. *Mit a współczesność w poezji Zbigniewa Herberta*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Filologia Polska”, z. 44. S. 167–188.

Szturc Włodzimierz, Dybizbański Marek. 2007. *Mitoznawstwo porównawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Szyborska Wisława, Herbert Zbigniew. 2018. *Jacyś złośliwi bogowie zakpili z nas okrutnie. Korespondencja 1955–1996*. Oprac. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5.

Tatarkiewicz Władysław. 1981. *Historia filozofii*. T. 1. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.

Wiśniewski Jerzy. 1998. *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1. S. 109–126.

Zuzanna Hejniak

THE SIGNIFICANCE OF THE MYTHICAL FIGURES OF APOLLO AND DIONYSUS IN ZBIGNIEW HERBERT'S OEUVRE

(abstract)

The article aims to fill in a research gap – the lack of a sufficiently comprehensive description of the transposition of myth in the works of Zbigniew Herbert. The pair of gods selected by Hejniak primarily serves as a symbolic representation of Herbert's own attitude to reality. A chronological analysis of his works leads to a conclusion that the poet is more tender towards Dionysus. By contrast, Apollo is the god in whom Herbert placed the greatest hopes, and, paradoxically, it was through this mythical figure that he expressed his strong faith in modernity.

KEYWORDS

Zbigniew Herbert; Apollo; Dionysus; myth; myth-criticism; mythical figures; transposition of the myth