

Bogdan Trocha
Uniwersytet Zielonogórski

Mythopoeiczne aspekty liryki Zbigniewa Herberta

I Liryka i *mythopoeia*

Zasadniczym celem tego artykułu jest próba odniesienia twórczości Herberta do zjawiska *mythopoesis* w znaczeniu jakie nadał temu terminowi dla badań literackich Harry Slochower¹, z tego też powodu zredukujemy inne aspekty postrzegania zjawiska mythopoeiczności w literaturze. Pozwoli to na skupienie się raczej na twórczości Herberta, a nie na możliwych często polemicznych względem siebie metodach postrzegania i interpretowania funkcji mitu we współczesnej literaturze. Nie jest proste badanie obecności mitu w literaturze. Zasadniczą dystynkcją jest w tym przypadku rozumienie mitu nie jako opowieści prawdopodobnej choć fikcyjnej, lecz jako opowieści wzorcowej, instruktażowej i prawdziwej. Ma to swój badawczy początek (bo twórczy datowany jest od antyku) w niemieckim romantyzmie, następnie zostaje przejęte przez badaczy, jak i twórców w Anglii, USA i Francji wnosząc zasadniczy wkład do tak zwanej fali nowej mitologii w literaturze klasycznej, jak i popularnej.

Obecnie najczęściej przywoływane są dwie definicje mitu Josepha Campbella² i Mircei Eliadego³. Dla Campbella istotna jest kategoria *monomitu*, z której jego zdaniem można wyprowadzić wszystkie mity; natomiast dla Eliadego najważniejszy jest aspekt początku uobecniającego się w gestach powtarzających działania bogów czy herosów. W pewnej korespondencji do definicji Eliadego pozostaje twierdzenie Paula Ricoeura mówiącego, że „mit to symbol opowiedziany”⁴. Cechami wyróżniającymi dla literackiego obrazowania treści mitycznych są zatem według wymienionych powyżej Autorów: stworzenie / początek / narodziny – kosmos –

¹ Por. H. Slochower, *Mythopoesis Myth Patterns in the Literary Classics*, Detroit 1970.

² J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzach*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.

³ M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

⁴ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz K. Tarnowski, Warszawa 1975, s. 10-14.

heros – *quest* – przejście – śmierć - czas święty oraz zasadniczy wzorcowy konflikt dobra ze złem ukazywany w mitycznym obrazie walki ze smokiem. Ważne jest przy tym, aby pamiętać o specyficznym antropocentryzmie mitu przejawiającym się w ukazywaniu bohatera nie tylko jako współuczestnika konfliktu zło-dobro, ale wręcz podmiotu harmonizującego kosmos swoimi działaniami porządkującymi pierwotny chaos.⁵ Bohater – heros jest mitycznym obrazem napięcia pomiędzy ludzkim pragnieniem omnipotencji a przeznaczeniem; w tych znaczeniach zachowania bohatera są zachowaniami wzorcowymi, a oni sami stają się autorytetami.

To właśnie kwestia braku autorytetów jest dla Slochowera niezwykle ważna. Ich brak we współczesnym świecie w powiązaniu z niezwykle uzależnieniem współczesnego człowieka od jego relacji ekonomiczno - socjalnych, jak i politycznych doprowadziła nie tylko do jego wyalienowania, ale i do zaniku autentycznej twórczości ludzi niewolniczo wręcz utożsamiających się z nieosobowymi autorytetami. Dlatego też jego rozumienie *mythopoei* jest próbą przeciwstawienia mechanicznej uniformizacji alternatywnych identyfikacji z symbolicznymi wartościami mitycznych bohaterów⁶. Mit jest tą formą kultury (podobnie jak i religia), która skupia się – jego zdaniem - raczej na człowieku, jego kondycji i celu istnienia oraz jego indywidualności, a nie na świecie i dobrach obiektywnych. Bohater *mythopoeiczny* pozostaje w pewnej mierze odseparowany od religii w tym znaczeniu, że jego buntowniczość oraz poszukiwania toczą się poza supernaturalnym autorytetem, któremu człowiek musi się poddać. Wiąże się to „z immanentnym charakterem mitu wyróżniającym się tym od tych religii, które uwydatniają transcendentną naturę ocalenia”⁷. Natomiast bohater nigdy w pełni nie podda się ani nie wyprze, nawet gdy musi ograniczać swoją buntowniczość pozostaje wzorcowym bohaterem o ile nie poddaje się całkowicie. Dlatego też ten typ bohatera nigdy nie osiąga kompletnego odkupienia i jego problemu nie można rozwiązać poprzez niebiańską łaskę.

Samo dzieło zyskuje miano *mythopoeicznego*, gdy zawiera w sobie re-kreację (od greckiego *poiein* oznaczającego tworzenie) antycznych historii nie tak, jak ma to miejsce w mitach ukazujących je w ich teraźniejszości, ale poprzez odniesienie do aktualności zmieniając ich znaczenia w symboliczne. Z ich wieloaspektowością oraz

⁵ W podobnym znaczeniu rozumie mit Eleazar Mielewski.

⁶ Por. tamże, s. 13.

⁷ Tamże, s. 22.

wielopłaszczyznowością odniesień (tak charakterystyczną dla mitu) będącą swoistym znakiem sprzeciwu wobec jedyne – egalitarnego obrazu świata.

Dzieło *mythopoeiczne* określane przez Slochowera *dramą* posiada pewną stałą strukturę wpisującą się w przytoczone powyżej strategię postrzegania mitu. Składają się na nią trzy akty wraz z epilogiem. *Drama* zaczyna się aktem pierwszym obrazującym wspólną harmonię, w akcie drugim harmonia zostaje zniszczona przez pojawienie się niebezpieczeństwa, przeciwko jego źródłu występuje bohater wyruszający na poszukiwania, które jest związane z wyzwaniem rzuconym jego grupie. To poszukiwanie i związane z nim bunt, a często konflikt prowadzący do walki jest decydującym elementem dla *dramy*. To dzięki buntowniczym wyzwaniom rzuconym manifestacjom chaosu oraz walce i zdobyciu w jej trakcie dóbr (skarbów, umiejętności, dóbr etc), a następnie powrotowi z wyprawy bohater staje się twórczym czynnikiem dla swojej wspólnoty. Taki kreacyjny – jak chce Slochower – impuls prowadzi bohatera do aktu trzeciego „powrotu do domu”, przez który osiąga nową harmonię, która jedna zawiera w sobie elementy odnowionego konfliktu⁸. Epilog zawsze przynosi obraz tragicznego konfliktu wydarzającego się w ludzkim życiu pomiędzy omnipotencją o koniecznością.

Tak postrzegana twórczość *mythopoeiczna* wiąże się zawsze z autorskim odniesieniem indywidualnego obrazu świata do mitu lub mitycznych elementów sztuki pisarskiej pozwalającej na rewitalizowanie mitu i obrazowanie nim zarówno współczesnego świata, jak i miejsca człowieka jakie w nim zajmuje.⁹ Mity w tak postrzeganym modelu twórczości mogą pojawiać się „w trzech głównych drogach: mityczne narracje i figury są wyraźną podstawą, na której tworzy się fabułę i bohatera; albo są ukryte poniżej powierzchni realistycznych bohaterów i akcji lub nowe mity są wymyślane i mają niezwykle podobieństwo do tradycyjnych”¹⁰ Można przyjąć tezę obecną zarówno wśród filologów, religioznawców, jak i twórców, których dzieła wpisują się w falę nowej mitologii i mitopoezy zakładającą, że współczesny człowiek doświadcza treści mitycznych uobecniających się w każdym z powyżej zaznaczonych sposobów na dwóch poziomach: *archai* oraz *principiów*. Tych pierwszych zawsze doświadcza przez historyczny pryzmat (w naszym przypadku przez literackie obrazy uobecniające czasowo w ramach historycznych treści

⁸ Por. tamże s. 22-23.

⁹ Por. Thomas Mann, *Freud und die Zukunft, Gesammelte Werke*, Dresden 1958.

¹⁰ Lilian Feder, *Myth, Poetry, and Critical Theory* [in:] *Literary Criticism and Myth*, ed. J. Strelka, London 1980, s. 53.

archaicznego mitu), a zatem definiujące w literackim przekazie pozaliteracki model kultury i tradycji, ale postrzega je jako to, do czego wszystko, co indywidualne i proste odwołuje się, a poza którym jest tworzone według zasad pierwszych, ale i przypomina to, co czasowe, niezmiennie, niewyczerpane i pierwotne¹¹

Badanie twórczości Zbigniewa Herberta w aspekcie *mythopoeicznym* powinno zatem przebiegać w kilku następujących etapach określających: obecność treści mitycznych, ich aktualizację, odniesienie do współczesnej sytuacji człowieka oraz określenie zależności pomiędzy bezosobowym autorytetem a rewitalizowanym obrazem mitycznego bohatera, tym co dyskursywne i niedyskursywne w symbolicznym postrzeganiu kondycji świata i człowieka oraz odniesień do konfliktu omnipotencji z przeznaczeniem. Powinno to pozwolić nam odpowiedzieć na kilka pytań: czy mity są tu tylko rezerwuarem obrazów i motywów, jak u młodego Baudelaire'a, czy wpisują się całościowo w model zaprezentowany przez Slochowera, czy, a jeżeli tak to w jakim zakresie są innowacyjne i na ile ta odrębność zależy od politycznie innych doświadczeń mieszkańca Europy Środkowej drugiej połowy XX wieku.

II Lekcja antyku

Wśród antycznych przywołań u Herberta można wyróżnić pewien porządek: bogowie, herosi, symbole i metafory mityczne, człowiek wobec bogów oraz człowiek imperium.

Bogowie greccy, wydaje się, że ich obecność jest znacząca i to nie tylko jako poetyckie figury. Dwóch najczęściej pojawiających się Apollo i Hermes. Ten pierwszy ukazany wśród srebra wiążącego się znaczeniowo z jednym z jego atrybutów – lirą. Srebro dla Greków symbolizowało piękny dźwięk, podobnie zresztą jak i apollińska lira.

Cały szedł w szumie szat kamiennych

Laurowy rzucał cień i blask

(...)

we własną zasłuchany pieśń

lirę podnosił na wysokość milczenia

zatopiony w sobie

¹¹ Por. K. Kerényi, Th. Mann, *Introduction to the Science of Mythology*, New York 1989.

żrenicami białymi jak strumień

(*Do Appolina, SŚ*)

Czy jest to jednak tylko bóstwo sztuki i związanej z nią harmonii. Nic bardziej błędnego. Appolo podobnie jak Hermes to trikcters¹². Ponadto to stare bóstwo ma także swą mroczną stronę związaną z zemstą, nagłą śmiercią oraz plagami którymi karze Trojan. Jest artystą, jest opiekunem muz a tym samym w pewnym sensie poetów, chociaż najczęściej mania jaką obdarza człowieka ma charakter wieszczcy. Jest też tym, którego postać wpisuje się w mitologem konfliktu ze smokiem poprzez swoją walkę z Pythonem. Jest nieludzki i niebezpieczny nawet dla tych, których kocha. Apollo przynosi piękno boskiego dźwięku, rodzącego zachwyt wglądu w nadludzkie harmonie i zabija. Piękno tym przypadku nie jest harmonią związaną z opisywanym przez Mieleńskiego mitologemem harmonizowania chaosu tożsamego ze zwycięstwem dobra nad złem¹³ Pozostaje on na wskroś przeniknięty cechami greckiego boga: pozbawionego litości dla ludzi. Jego obietnice płynące z jego aktywności od niego samego wymagają bycia pozbawionym litości a otaczający go srebrny to jest czysty i klasyczny dźwięk jest nie tylko dźwiękiem liry ale i łuku. Tak go przywołują wojska walczące pod Troją:

Usłysz nas Srebrnoluki przez zamęt liści i strzał

Przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych

(...)

śpimy w dusznych namiotach pod niebem zmiętym od przekleństw

(...)

nie o wieniec kamienny Troi prosimy Cię Panie

nie o pióropusz sławy białe kobiety i złoto

(*Fragment, SP*)

Jest nie tylko patronem poetów ale i tym, który wkłada broń w ręce żołnierzom, który wiedzie ich na śmierć gwałtowną, wikła w wojnę plamiącą i dehumanizującą człowieka pomimo pozornych obietnic zwycięstwa i klarownych wydawałoby się moralnych sankcji tych działań. Odbiera prostotę życia choć może nią powtórnie obdarzyć:

¹² Por. J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005.

¹³ Por. E. Mieleński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.

lecz jeśli możesz przywróć splamionym twarzom dobroć
i włóż prostotę do rąk tak jak włożyłeś żelazo
(*Fragment, SP*)

Jest też bezwzględny narzędnym fatum co widać w wierszu *Apollo i Marsjasz*:

Mocno przywiązany do drzewa
Dokładnie odarty ze skóry
Marsjasz
Krzyczy
(...)
wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument
(*Apollo i Marsjasz, SP*)

Nikt w poetyckiej teologii Greków nie może uważać się za równego bogom poza samymi bogami, zawsze jest to przejaw *hybris*, która w sposób konieczny prowadzi do objęcia podmiotu takiego występku karą fatum. Jest w tym obrazie Apollo nieludzki w swej sztuce ale i porządkujący. Mitografowie twierdzą, że sylen był szalony lub pijany, a Karl Kerényi wręcz stawia tezę, że to literacki obraz człowieka ubranego w końską skórę na czas rytuału¹⁴. Tym samym obdzieranie ze skóry ma wymiar zdzierania maski, która przynosi złudzenia i kusi pychę – *hybris*. Jakkolwiek by nie odczytywać poetyckiego obrazu Apolla, jest on bóstwem, w którego byciu objawia się *concordia oppositorum* a horyzont znaczeń jaki przynosi ukazuje z jednej strony harmonizującą funkcję sztuki, ale tym którzy zbyt uwierzą w swoje umiejętności, jak i tym którzy zbyt uwierzą harmonizującej mocy bóstwo przynosi zgubę.

Nawet przepiękna symbolika *struny światła* wpisująca się w dwa wielkie modele symboli mitycznych: sznura wiążącego – to jest harmonizującego Kosmos oraz tkającego ludzkie przeznaczenia a także światłości zawsze symbolizującej czystość, doskonałość i *teofanie* w tym przypadku nie porządkuje na poziomie dobra – harmonii nad złem chaosem, a ukazuje alienację:

zaprawdę zaprawdę powiadam wam
wielka jest przepaść

¹⁴ Por. K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002.

między nami
a światłem
(*Struna, SŚ*)

Apollo raczej objawia Piękno w jego fascynującej ale i groźnej a tym samym obcej dla człowieka postaci. To piękno nie ocala. A on jako artysta co prawda pojawia się wśród ludzi, ale przechodzi szybko nie zwracając na nich uwagi:

Bawi się głową Meduzy skurczoną i wyschniętą od starości. Szeptał coś pod nosem. Jeśli dobrze usłyszałem powtarzał: „Sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo”
(*W drodze do Delf, HPG*)

Drugie często pojawiające się bóstwo to Hermes, uznawany w jednym z wierszy przez podmiot liryczny za patrona. Hermes to wszak opiekun dróg i podróżujących, chroni przed zbłądzeniem, to także ten, który objaśnia boskie objawienia skierowane ku człowiekowi. W pewien sposób preceptor. Ale to także Hermes *Psychopompos* odprowadzający duszy do Hadesu, to też ten, który przyprowadził Parysa przed boginie spierające się nad jabłkiem niezgody. Kim jest Hermes? Prowadzi człowieka po drogach z taką samą łatwością ku bogom z zniewalającymi człowieka żądaniami jak i przeprowadza go ku zaświatom. To także trikster, jego obietnice są obietnica boga, kto im zaufa tego okradnie, to bóstwo o charakterze merkantylnym, ale także groźnym. Wiedza, którą on przynosi człowiekowi nie zawsze musi go ocalać, może być wprowadzeniem w pułapkę jak ma to miejsce w przypadku Parysa. Nie tylko to wiąże go z Apollinem. On jest także twórcą apollińskiej liry jak i fletni, którą porzuciła Atena, a zachwyił się jej możliwościami Marsjasz ku swojej zgubie. Ciekawa jest poetycka reinterpretacja kategorii *Psychopompos* to jest przewodnika dusz jaką znajdujemy w wierszu *Hermes, pies i gwiazda*. Hermes wyrusza w podróż poszukując końca świata, który jako *Psychopompos* musi znać, bo jakże inaczej przekraczałby limes świata śmiertelników. Dobiera sobie w tej podróży za towarzysza psa a następnie gwiazdę. Szczególnie gwiazda pozostaje ciekawym symbolem: wskazuje nie tylko na transcendencję Nieba, ale też na Żywy Kosmos. Pamiętajmy, że unieśmiertelniani przez bogów ludzie podlegali transformacji w gwiazdy, obrazujące Niebo w jego wymiarze harmonii i oddalenia, choć wpisane immanentnie w figurę Kosmosu. Zaświaty ze światem ludzi (w myśleniu mitycznym) tworzą Żywy Kosmos, w którym

homo religiosus stara się zmierzać ku Centrum, w którym nie tylko znajduje się źródło Mocy, ale i możliwość przejścia do Zaświatów umożliwiającego zdobycie ocalającej wiedzy. Tu jednak gwiazda stwierdza:

A z tym końcem świata to naiwność.

Niestety nie ma końca świata

(*Hermes, pies i gwiazda*, HPG)

Nie możemy stwierdzić, czy chodzi tu o liminalność typu temporalnego czy fizycznego, pojawia się tu możliwość przejścia ku filozofemowi wieczystych niebios obecnych w pismach greckich filozofów, jednak z punktu widzenia myślenia mitycznego liminalność świata naturalnego w każdym wymiarze odnosi się do jego granicy z tym co wieczne i niezmiennie. Mamy tu zatem specyficzną i wieloznaczną redukcję. Z jednej strony *Psychopompos*, który prowadzi człowieka po świecie, będącym dla niego samego formą labiryntu, a z drugiej strony obraz rzeczywistości, w której limes nie istnieje. Tylko czy nie istnieje w ogóle, czy też dla ludzkiego poznania, które Hermes symbolizuje. Jakkolwiek by się do tej kwestii nie odnosić Hermes pozostaje bardzo niepewnym przewodnikiem i takim samym patronem.

Kolejne przywoływane bóstwa zdają się tylko potwierdzać tę niezbyt optymistyczną wizję. Nike będąca boginią zwycięstwa wieńczącą w sposób oczywisty ludzki heroizm jak i manifestacje omnipotencji u Herberta się waha. To wahanie jest efektem wiedzy jakiej nie posiada zmierzający na pole bitwy młodzieniec:

rozumie dobrze

że jutro o świecie

muszą znaleźć tego chłopca

z otwartą piersią

i cierpkim obolem ojczyzny

pod drętwym językiem

(*Nike która się waha*, SŚ)

Ma zginąć, to jest cena za pełne *pychy-hybris* przypisywanie sobie omnipotencji, (przejawiającej się przekonaniu, że wojny wygrywają ludzie niezależnie od boskiej woli i ingerencji fatum) będącej boskim atrybutem. Tak wiąże się manifestująca się w czynach herosów – wzorcowych bohaterów antyku omnipotencja (o której będzie mowa poniżej) z przeznaczeniem i koniecznością śmierci. Nike waha się a jej

wahanie stawia człowieka pomiędzy biegunami poczucia i pragnienia mocy rodzącego *hybris* z zapisaną w przeznaczeniu śmiercią. To wahanie z jednej strony tragiczne z drugiej jest piękne pozwala człowiekowi podejmować w miarę samodzielną (skoro Heremes i Apollo to tricksterzy) decyzję wobec kluczowych dla siebie wyzwań. Podobnie wiedzę bogów ukazuje poetycki obraz Ateny:

Przez sówią ciemność
twoje oczy

nad hełm spiżowy
twoja mądrość
uniesieni
myślą lekką jak strzała
wbiegamy w bramy światła
z jasności w oślepienie
(...)
niech nas dobije twoja dobroć
niech zgubi nas okrutna litość
w otwartą włócznią
puste ciało
oliwę lej
łagodnych blasków

i zedrzyj z oczu
łuskę powiek

(*Do Ateny, SŚ*)

Atena jest tu ukazana jako opiekuna zgonu. Mądrość w ostatecznym rachunku będąca jej darem jest nieludzka. Człowiek wobec niej jest ślepy a złudzenia separujące od oślepiającego blasku opadają jak łuska z oczu dopiero po śmierci. Opieka na zgonem to przecież nie jest jej religijna funkcja. To bogini mądrości, wiedzy przenikającej ciemności i przekraczającej pozorności świata. Tak jak Apolla proszono o przywrócenie harmonijnego spokoju tak Atenę prosi się o zdarcie z oczu łusek powiek. Jest ona przy tym ciągle boginią, której dobroć jest dla człowieka zabójcza:

niech nas dobije twoja dobroć
niech zgubi nas okrutna litość

(*Do Ateny, SŚ*)

Ostatni z panteonu to opisany w *Fragmencie wazy greckiej* Dionizos¹⁵. Dionizos bóstwo związane z bakchicznym i ekstatycznym doświadczeniem boga a poprzez postać Orfeusza z wierzeniami orfickimi. Jest tym, który przynosi możliwość bycia twarzą w twarz z bóstwem tym, który ofiaruje bakchiczną co prawda ale jednak kontemplację Centrum. Jest figurą *orientatio*, niezwykle ważną dla mitycznie myślącego człowieka religijnego. W jego poszukiwaniu Centrum *orientatio* pozwala odnaleźć drogę ku niemu. Tu znowu napotykamy na niepokojącą autorską reinterpretację mitu:

Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino
 Ku jakim wspom wędruje pod znakiem wino
 Spity winem nic nie wie – więc my także nie wiemy
 (Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa, R)

Nawet jeżeli są depozytariuszami tajemnicy to nie prowadzą ku niej ludzi. Ani postępowanie za Apollem w procesie kreacji, Ateną studiowania mądrości świata, Hermesem poszukiwania dróg i Dionizosem ucieczki w szal nie prowadzi do zawieszenia tragicznie bolesnej kondycji ludzkiej. Nie uwalnia od pomyłek, cierpienia o samotności. Nie łagodzi trwogi śmierci, nie nadaje sensu radykalnego celom ludzkich pragnień. Czy teza ta jest prawomocna niech wykażą postacie herosów, których czyny i życie toczyło się często na granicy światów a bogowie bywali im na tyle przychylni, że ofiarowali im swą przyjaźń.

Oczywiście należałoby zacząć od Gilgamesza, pomimo, że nie należy on do panteonu greckiego, ale jest herosem pierwszym i z całą pewnością wzorcowym. Tu traktowany tylko jako Przodek, ale co tym zdecydowało? Ulubieniec bogów, który po śmierci Enkidu stając wobec rozkładającego się ciała przyjaciela doświadcza grozy śmierci, uświadamia sobie uwikłanie ludzkiej egzystencji w jej konieczność i rozpoczyna próby uwolnienia. Mamy tu dwie wielki metafory opisujące kondycję ludzką w ramach mitologemów metaforę uwikłania oraz metaforę uwolnienie. O ile pierwsza jest konieczna to druga jest niewykonalna. Gilgamesz przyjaciel bogów musi umrzeć, ten który odrzucił zaloty bogini Isztar, jest pierwszym którego mityczna deskrypcja „jest najwcześniejszą znaną próbą refleksji na problemem nieuchronnego

¹⁵ Obrazownia waz greckich prezentujące mityczne sceny są przez badaczy mitu traktowane jako równie ważne jak teksty nośniki sensów. Wystarczy odwołać się do pracy Karla Kerenyiego poświęconej misteriom eleuzyjskim.

przeznaczenia”¹⁶ Gilgamesz nie odnajduje ani znaczenia śmierci ani nie zdobywa trwale lekarstwa na nie. Zdobywa jednak wiedzę o sobie mówią mu to zarówno Utnapisztim, Szamasz jak i skryta pod postacią karczmarki Siduri Isztar. Ta wiedza zamyka się w stwierdzeniu:

Życia, którego szukasz, przenigdy nie znajdziesz,
 Gdy bogowie stwarzali ludzkość,
 Przeznaczyli ludziom śmierć,
 Zachowując życie w swych rękach.
 Ty, Gilgameszu, napełniaj swój brzuch,
 Wesel się we dnie i w nocy,
 Każdy dzień obróć w radość i święto,
 W dzień i w nocy baw się i tańcz!¹⁷

To ambiwalentne odkrycie z jednej strony cudu życia a z drugiej absurdu śmierci nie czyni Gilgamesza konsumentem życia. Cud życia domaga się harmonii, a ta wymaga ludzkiego zaangażowania pomimo braku ocalenia od śmierci. Tak przedstawia to sam epos w opisie snu ukazującym śmierć herosa:

Władca legł i nie wstaje! Zło wytrzebił w świecie i nie wstaje! Z postaci mądry, głowę jako byk nosił wysoko, potężny a sławny, wszystko wiedzący był i nie wstaje! W góry się udał i nie wstaje! W łodzi zachodu spoczął i nie wstaje! Na łożu losu leży i nie wstaje!¹⁸

To jak widać klasyczny oraz bycia bohatera pomiędzy dwoma biegunami z jednej strony omnipotencji (rozmowy z bogami, walka z potworami, zstępowanie do zaświatów, walka ze złem) z drugiej natomiast konieczności wejścia w przeznaczenie śmierci. Lęk wobec śmierci, (pomimo nic nie przynoszącego buntu oraz *questu* poszukującego środka mającego od niej wyzwolić) nie wyklucza aktywności na polu walki ze złem.

Nieco inaczej wygląda to w przypadku herosów greckich. Tezeusz jest prezentowany jako zmyślny zabójca wezwany przez innego herosa Minosa w celu zabicia nie rokującego żadnych szans edukacyjnych Minotaura. To ciekawa reinterpretacja mitologemu labiryntu. Z reguły związanego z mityczną metaforą

¹⁶ K.P. Kramer, *Śmierć w różnych religiach świata*, przek. M. Chojnacki, Kraków 2007, s.142.

¹⁷ M.Eliade, *From Primitives to Zen*, New York 1967, s. 329, [za:] op.cit., s. 147.

¹⁸ *Gilgamesz Epos Starożytnego Dwurzecza*, rek. i przek. R. Stiller, Warszawa 1980, s. 103

błądzenia i poszukiwania ocalenia.¹⁹ Sam symbol labiryntu, w dużym uproszczeniu to obraz tajemniczej pełnej inicjacyjnych prób drogi poszukującej ukrytego Centrum. Każde wejście do labiryntu to nie tylko *quest* ale i uczestnictwo w rytuale przejścia. Tu jednak jest obrazem uwięzienie ironicznie prezentowanego jako edukacyjne.

Chłopak urodził się zdrowy, lecz z nienormalnie dużą głową – co wróżbiarze poczytywali jako znak przyszłe mądrości. (...) Sprowadził tedy Minos modnego w Grecji inżyniera Dedala – twórcę głośnego kierunku architektury pedagogicznej. Tak powstał labirynt.

(*Historia Minotaura*, PC)

Bohaterem jest nie hybrydalny Minotaur ale prosty „matolek”, którego pech polega na tym, że jest królewskim synem poddany procesowi niezgodnej z jego naturą edukacji, związanej z izolacją próbie, której ukończyć nie jest w stanie. Jest obrazem zarówno uwięzienia jak i niemożności samodzielnego odnalezienia ocalenia. To bohater, którego wejście do labiryntu nie jest twórczym przejściem przez inicjację. Pomimo ironicznego wydźwięku ten tekst przynosi rys mitycznego wzorca, którego aktualizowanie naszym działaniem jest obraz groźnego bycia wobec skrytej w labiryncie mocy, mogącej zarówno ocalić jak i zniszczyć. Poetycki Minotaur jest całkowitym przeciwieństwem Tezeusza powodującego się w swych działaniach przeświadczeniem o swej mocy. Minotaur zniewolony inny w swoich pragnieniach i możliwościach nie wpisując się w mechanizm politycznego schematu myślenia Minosa zostaje zamordowany na życzenia ojca przez Tezeusza. Pamiętajmy, że Minos to sprawiedliwy wśród sprawiedliwych jego cnota uczeni go sędzią umarłych. Sprawiedliwość króla-ojca jest poddana tu bolesnej ocenie, której ośrodkiem jest poetycka quasi-dehybrydalność Minotaura. Raczej jest to obraz ukazujący wzorzec mityczny w jego wymiarze zetknięcia jednostki z systemem politycznym, tego co indywidualne z tym co nieosobowe.

W przypadku Prometeusza możemy mówić o specyficznym herosie, raczej tricksterze – dobroczyńcy ludzkości, heroiczny jest jego bunt przeciwko porządkowi proponowanemu przez Zeusa, choć aby dać musi najpierw ukraść, niszczy aby tworzyć, klasyczne działanie trickstera, który często lekceważy bogów a następnie ponosi tego bolesne konsekwencje. Jest on ciągle obrazem buntu i braku zgody na

¹⁹ Por. W. Burkert, *Stwarzanie świętości*, przek. L. Trzcionkowski, Kraków 2006, podobne rozróżnienia znajdujemy nie tylko u filologów klasycznych ale też w tekstach religioznawców jak chociażby u Eliadego.

świat. Ironiczny obraz ogień trawi miasta tych, którzy buntują się przeciwko tyranom.
A Prometeusz wiesz na ścianie

list dziękczynny tyrana Kaukazu, któremu dzięki wynalazkowi Prometeusza udało się spalić
zbuntowane miasto

(*Stary Prometeusz*, PC)

Dary bogów nadal pozostają groźne i wieloznaczne. Kolejni herosi występują w *Iliadzie* Homera, do której Herbert uczynił kilka odwołań. Cała twórczość Homera jest bazą dla greckiej *paidei*, to nie tylko arcydzieło literackie to kanon wzorów bycia odkrywających i opisujących świat bogów, ludzką kondycję oraz prezentujących moralność herosa. Pierwszy to syn Eos Memnon. Walczący w pojedynku z Achillesem, w trakcie tego pojedynku obie boskie matki udają się do Zeusa ale o zwycięstwie ma zdecydować ważenie losu, to jest przeznaczenie. Memnon ginie, choć w ostatniej chwili matka uzyskuje dla niego przebóstwienie i nieśmiertelność. Tyle mi, Herbert wydobywa inny obraz młodzieńca w chwili zgonu wyrzekającego się boskiej matki a może i na zasadzie *pars pro toto* boskości oraz splendoru herosa jedynie świeższe symbole twórczości poetyckiej są żywe we włosach Memnona:

zamknął oczy
wyrzeka się nawet Eos
(...)
wyrzeka się zbroi miedzianej
(...)
wyrzeka się świata
i tylko świeższ ukryty
w żywych jeszcze włosach Memnona
głosi przekonywającą
pochwałę życia

(*Fragment wazy greckiej*, PC)

Podobnie w śmiertelnych okolicznościach ukazany jest Achilles tuż po zakończonym pojedynku z królową Amazonek Pentesileą. Homer pisze, że po jej zabiciu odkrył jej twarz i został porażony jej pięknem w sposób tak potężny, że nie potrafił ukryć swych uczuć, nie przestał być jednak opętaną furią machiną do zabijania, o czym przekonał się pierwszy który próbował zażartować sobie z tego przejawu rzekomej słabości

Achilla zginął bowiem zabity ciosem gołej pięści. Obraz poetycki wykreowany przez Herberta kładzie nacisk na objawiające się piękno w chwili, w której nie może ono obiecać już wzajemności. Achilles płacze przekraczając swą groźną heroiczną:

głosem cichym i zaklinającym, niskopiennym i bezradnym, w którym powracała skarga i nie znana synowi Tetydy – kadencja skruchy

(...)

Ona sama gotowała się do Wiecznych Łowów w niepojętych lasach. Jej nie zamknięte jeszcze oczy patrzyły z daleka na zwycięzcę z upartą, błękitną – nienawiścią.

(*Achilles.Pentesilea*, R)

Obraz piękna, którego doświadczył po zdjęciu jej hełmu olśnił go. Piękno w tym przypadku już nie unifikuje. Nie tylko kropka rozdziela ich imiona jak w nagłówku. On widzi w niej niezastępowalne piękno rodzące *bycie ku*, ona w nim widzi tylko wroga, którego nienawidzi. Dwoje herosów i dwa modele wypełnienia zarówno przeświadczeń o omnipotencji jak i koniecznościowej – fatalnej weryfikacji. Rozpacz i nienawiść, ponad wszystko nieodwracalna strata a ponad tym milcząca obojętność bogów. To jedna z piękniejszych lekcji antyku wydobytych przez Herberta. Z jednej strony figura Achillesa świadomie wybierającego krótkie życie - heros w zamian za wieczną chwałę przyjmuje życie toczone wśród ustawicznych rzezi pod Troją, pełnych nienawiści, pozornych nadziei, konania i paraliżującej trwogi oraz milczących zwłok pomordowanych przyjaciół i wrogów a z drugiej strony świadomość przegranej na zupełnie innej płaszczyźnie nie heroiczej ale ludzkiej w obliczu konającego piękna Pentesilei. To poprzez klęskę herosa dumnego z zabicia wroga Achilles odkrywa człowieczeństwo z jego bezradnością wobec przekleństwa wojny. Wojny, która jest tu kulminacyjnym punktem w metaforze uwikłania, tak skrytej, że widocznej dopiero w momencie straty tyle co odkrytej miłości. To właśnie ta strata i ta wartość wyznaczają właściwy horyzont dla dramatu herosa. Heroiczność bez miłości powodowana pustą żądzą chwały jest zbłąkaniem i może dlatego wśród Przodków Pana Cogito pojawia się inny Heros spod Troi: Hektor poświęcający życie w obronie bliskich, miasta i królestwa.

Co ich łączy? Wydaje się, że wspólny jest ich los bycia uwikłanymi w poczucie mocy tak wielki, że zawiesza się niejako groźbę nieuniknioności śmierci. Cała ich walka ma dwa wymiary: buntu, (związanego z ludzkim sądem nad dobrem i złem ludzkim wyborem wartości i ludzkim uwikłaniem tak we własne złudzenia, pragnienia

czy emocje jak i boskie obietnice) i heroicznego czynu (samotnego, często wbrew sobie, odkrywającego bestialstwo i zabijającego człowieczeństwo, czynu przynoszącego skowyt, rozczarowanie, zmazę ale i bardzo często zwycięstwo nad złem) oraz śmierci. Wszystko to wiąże się w walkę w jaką wklajają ludzi bogowie, sami nie będący obrazami harmonii czy też drogi ku niej. Z jednej strony *hybris* - z drugiej bunt; z jednej pozory - z drugiej olśniewająca piękność w chwili utraty; z jednej zanurzenie mozolne, niepewne i heroiczne życie – z drugiej śmierć

Motyw śmierci i konania jest częsty i wieloznaczny u Herberta. Obrazując go posiłkuje się symboliką sumeryjską, grecką, biblijną jak i germańską. Postać Gilgamesza odkrywa jej konieczność, grecka i sumeryjska śmierć neutralną, grecka śmierć wpisującą się w mit wiecznego powrotu, niekończącego się cyklu narodzin i śmierci, biblijna śmierć moralną z obrazem raju i piekła, a germańska piękną symboliką pszczoł obrazując wędrowkę dusz w zaświaty przynosi obraz Żywego Kosmosu.

W odniesieniach do antyku pojawia się ona jak będąca udziałem uwikłanych w wojnę herosów i ludzi. Jest odmową wszystkiemu, co pozornie ważne, a co jej pojawienie się unieważnia, jak ma to miejsce w przypadku Memnona. Rodzi przerażenie i bunt jak u Gilgamesza. U zwykłych uczestników wojny trojańskiej natomiast owocuje poszukiwaniem ratunku u bogów jak ma to miejsce w poetyckim obrazie modlitwy do Apolla we *Fragmencie*, gdzie prośba dotyczy nie tylko oczyszczenia ze zmazy jaką przynosi uczestnictwo w wojnie i przywrócenie spokoju ale też mamy tu błaganie o obłoki. Dziwne, skoro zaświat zmarłych w antyku to Podziemie. Obrazowanie symboliczne w *mythopoei* pozwala na odniesienia rozmaite. Obłoki, o których zesłanie błagają Apolla wojownicy spod Troi zdają się symbolizować niebo. A to z kolei przy przytaczanych powyżej obrazach Hermesa *Psychopomposa* nie odnajdującego końca świata oraz nie możliwości potraktowania ziemskich śladów bogów jako elementów *orientatio* rodzi dwa problemy. Oba związane z byciem wobec przeznaczenia, którego obrazem jest śmierć. Pierwszy to charakterystyczne dla mitycznego człowieka religijnego poszukiwanie Centrum implikującego zarówno Zaświaty jak i postrzeganie śmierci jako kolejnej inicjacji. Drugi to poszukiwanie innego wyzwolenia z uwikłania w konieczność śmierci.

Pierwszy związany jest z geografią mityczną i nie ma go zbyt wiele. Jeden symbol *axis mundi*, dolina i mroczna dolina, mroczny las oraz zimowy ogród a nade wszystko puste niebo. Mityczna *axis mundi* będąca osią świata i Centrum Kosmosu

jest jednocześnie miejscem, w którym znajduje się „przejście” między Niebem, Ziemią i Piekłem. Świadomość Centrum będące częścią świadomości mitycznej ukazuje ostateczne odniesienie do tego, co przekracza ludzkie życie czyniąc je elementem Żywego Kosmosu. W wierszu *Wieża*, która

ma pięćdziesiąt łokci w dół i tyleż w niebo. W lochu pod wieżą siedzi człowiek. Król przywiązał go do sumienia łańcuchem. Po pięknym życiu liczy dni ale nie czeka. Na szczycie wieży mieszka astronom. Król kupił mu lunetę, aby przywiązać go do wszechświata. Astronom rachuje gwiazdy, ale nie boi się. (...) Wszyscy trzej mają zielone oczy. Od tego wypatrywania, nie od nadziei.

(*Wieża*, HPG)

symboliczny król umieścił jednego człowieka pod wieżą wiążąc go łańcuchem do sumienia, a drugiego usadowił na górze wiążąc go z lunetą z niebem. Ten na dole skupiony na własnym sumieniu może symbolizować bądź to śmierć moralną charakterystyczną dla wielu religii antyku, w której piekło jest miejscem sądu i cierpienia²⁰ lub też uwikłanie w symbol jaskini. Drugi wypatruje fizycznych gwiazd. Pozostają ze sobą w kontakcie dzięki czarnemu kotowi, z którego średniowiecze uczyniło familiara czarownic i czarnoksiężników, a którego Egipt czcił jako zwierzę Bastet – mroczne, tajemnicze i groźne. Trzy poziomy, trzech mieszkańców trzy formy poszukiwania i nic: król, więzień sumienia i astronom,

mają zielone oczy. Od tego wypatrywania, nie od nadziei.

(*Wieża*, HPG)

Już tu pojawia się nie tylko pozorne znaczenie *axis mundi*, ale i specyficzne znaczenie piekła jako miejsca cierpienie doczesnego. Ma to podwójną wymowę, po pierwsze implikuje redefinicję piekła, które najczęściej jest rozumiane jako posiadające boską sankcję będące miejscem wiecznych męczarni dla niegodziwych²¹ tu staje się więzieniem, ale i rzeczywistością codzienną pełną złudzeń i marzeń pozornie porządkujących ludzkie istnienie:

²⁰ Por. A.E. Bernstein, *Jak powstało piekło śmierć i zadośćuczynienie w świecie starożytnym oraz początkach chrześcijaństwa*, tłum. A. Piskozub-Piwosz, Kraków 2006, cz.I.

²¹ Por. Bernstein, op.cit. s. 15.

W kawiarni na dole pusto, bo to rano. Tylko jedna para w kącie. Trzymają się za ręce. On mówi: „Będziemy zawsze razem. Proszę pana czarną i oranżadę”. Kelner idzie szybko za kotarę i tam wybucha śmiechem.

(*Piekło*, HPG)

z drugiej strony pojawia się obraz wyalienowania z kosmicznego *sacrum*²², na co zda się wskazywać obraz wieży a raczej zachowań jej mieszkańców. Pozorność *axis mundi* wyraża się w braku nadziei znajdujących się w jej ramach ludzi. Mamy oto klasyczny wzór mitycznego wyobrażenia kosmosu z tym, że jest on pusty w tym znaczeniu, że nie ma w nim manifestującego się *sacrum*. Zdumiewające jest natomiast to, że mieszkańcom brak nadziei; są zmęczeni intendowaniem kolejnych gwiazd i następujących po sobie dni.

Znamienne, że z jednej strony pojawia się wyrzekający się matki i nieśmiertelności Memnon a z drugiej błagający Apolla o obłoki wojownicy spod Troi, raz upatruje się bogów jako współuczestników spektaklu opisującego ludzkie istnienie a raz ich się po prostu wyklucza. Tak jakby ów brak *orientatio* wprowadził człowieka w sytuację permanentnego wyizolowania do bogów pozostawiając go w sferze żywiołów, ludzkich decyzji i czynów oraz ludzkiego konania. Konanie to z jednej strony osamotniające i radykalnie izolujące ogołacanie ze wszystkiego:

Czeka nad brzegiem wielkiej i powolnej rzeki
na drugim Charon niebo świeci smętnie
(...)
ona (ta dusza) wyjmuję obola
który niedługo kwaśniał pod językiem
siada na tyle pustej łodzi
wszystko to bez słowa

żeby choć księżyc
albo wycie psa

(*Brzeg*, N)

a z drugiej pragnienie powrotu do życia:

²² Przyjmuję tu rozróżnienie *sacrum* jako manifestacja mocy w religiach kosmicznych natomiast *sanctum* w religiach objawieniowych

ale nie daj
 aby pożarł nas
 nienasycony mrok twoich ołtarzy
 powiedz tylko jedno
 że potem wrócimy

(*Modlitwa starców*, ENO)

mieszające się z sceptycznym fizykalizmem:

wkrótce zwrócę czterem żywiołom
 to co miałem na niedługie władanie
 - nie powrócę do źródła spokoju

(*Testament*, SŚ)

Charakterystyczne dla greckiego obrazowania *arche* żywioły tu występują w zredukowanej nieco postaci, a mianowicie nie pisze się o ich boskich atrybutach, żywiołowość świata obrazuje jego redukcję to fizykalnie postrzeganej rzeczywistości dla której natura ożywiona może zawierać w sobie immanentnie regułę harmonizującą, co wyraża symbolika następujących po sobie pór roku, bądź też zestawia się naturalny porządek natury z zagrożeniem pozornym ładem, to jest ładem natury nieożywionej. W tym drugim przypadku pojawia się mitycznie zorientowana północ będąca w naszym kręgu geograficznym znakiem mrozu, śmierci oraz braku życia, to jest sił przeciwnych porządkowi natury ożywionej. Takie obrazy znajdujemy w dwóch wierszach o identycznym tytule *Zimowy ogród*, pierwszy z nich posiada jednak symbol jaszczurki połączony ze śpiącą roślinnością:

Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń
 drżały pod ziemią jeszcze duszone gardła źródeł
 na koniec zamilkł głos ptaka ostatnia szczelina w kamieniu
 i wśród najniższych roślin niepokój zmarł jak jaszczurka

(*Zimowy ogród*, SŚ)

Symbol ten dla Greków oznaczał odnawialność życia, jaszczurka schodziła do podziemi kryjąc się zimą pod kamieniami i wiosną żywa spod nich wychodziła jakby zmartwychwstawała, tu ogród zimowy jest ogrodem śpiącym w wielkim cyklu następujących po sobie pór roku, zamierania i następującego po nim odradzania się natury.. Drugi wiersz natomiast stara się uporządkować mądrze naturalny, śpiący

ogród poprzez oddanie go we władanie tego co porządkuje świat geometrią mrozu, obcą ogrodowi:

Zastukał pazur mrozu
 (...)
 z rombów trójkątów ostrosłupów
 odbudowano mądry ogród
 diamentem spina sieć płaszczyzna
 nie będzie wołał już owadów
 na ucztę miodu i trucizny
 (*Zimowy ogród, N*)

Mamy tu dwie wizje obrazowania jednego z ciekawszym symboli kultury semickiej ogród - *eden* miejsce bezpiecznego życia wokół groźnej i obcej natury, oaza w całej swej istocie. *Terra firma*, ale tylko pozornie podlegająca zarówno zmienności jak groźbie zniszczenia. Oba zimowe ogrody symbolizują zagrożenie realne i destrukcyjne. Jeżeli wydarzał się w nich cud życia to nie był on efektem inwazji *sacrum*. Tak jak puste jest niebo i podziemie tak pusty jest ogród. Obraz śmierci nawet jeżeli związany z ponownym wschodem na wiosnę, nie wyklucza śmierci, trwoga, ból i utrata wiążą się tu, co prawda, z nadzieją na nowe narodziny jak ma to miejsce w symbolice lunarnej, ale ciągle problemu śmierci nie rozwiązują wpisują ją w nieco inny horyzont, w którym utracie towarzyszy nadzieje, a bólowi pocieszenie.

Pojawiająca się często w twórczości Herberta dolina jest równie symboliczna jak i dwuznaczna. Generalnie dolina jako symbol jest z reguły symbolem życia a raczej przestrzeni życia tak ma to miejsca na Tygrysem i Eufratem jak i nad Nilem. U Herberta znajdujemy taki obraz doliny w opisach środowiska Pana Cogito:

Pan Cogito
 jest w gorszym położeniu
 siedzi w niskim
 siodle doliny
 zasnutej gęstą mgłą
 (*Potwór Pana Cogito, ROM*)

Z drugiej jednak strony pojawia się u Wergiliusza jako „mroczna dolina” będąca miejscem przejścia do Zaświatów. Odwiedza ją Eneasz, i ta mroczność jest dla niego

zarówno przerażająca jak i fascynująca²³. Taki obraz doliny kreśli Herbert w wierszu *Co będzie* łącząc go z kolejnym symbolicznym zapośredniczeniem zaświatów jakim jest *ciemny las* jak i symbolem śmierci *suchą wodą* to jest pyłem, którym gaszą swoje pragnienie mieszkańcy antycznych zaświatów:

Co będzie
 (...)

gdy w innych górach
 będę pił suchą wodę
 (...)

czy opuszczę stół
 i zejdem w dolinę gdzie huczy
 nowy śmiech
 pod ciemnym lasem
 (*Co będzie*, N)

Oba obrazy wpisują się jednak w pytanie o to co będzie po śmierci, są zatem tylko fikcyjną spekulacją. Znaczący jest tu huk nowego śmiechu, który raczej wyklucza zaświat pogański i wskazuje na chrześcijańskie rozumienie problematyki eschatonu jako powrotu do Stwórcy. Zresztą drugie przywołanie doliny może to potwierdzać, gdyż jest to zasadnicze odwołanie do wielkiego biblijnego obrazu doliny Jozafata:

Po deszczu gwiazd
 na łące popiołów
 zebrali się wszyscy pod strażą aniołów
 (...)

przenieśmy się wzrokiem
 do gardła doliny
 z której dobywa się krzyk
 (...)

tak oni wyglądają
 na moment
 przed ostatecznym podziałem
 na zgrzytających zębami
 i śpiewających psalmy
 (*U wrót doliny*, HPG)

²³ Por. Wergiliusz, *Enneida*, przeł. T. Karyłowski, Wrocław 1981, VI 90nn.

Jednak i tym razem mamy do czynienia z reinterpretacją. Niepokojąca jest już łąka popiołów, jeszcze ziemia, choć już zniszczona przez wydarzenia apokaliptyczne. Jeszcze nie zaświat a już nie swojski świat. Obraz, co prawda ukazuje nam czas po Paruzji, ale z bardzo ludzkiego punktu widzenia. Wskrzeszeniu towarzyszy sąd i rozdzielanie, nie ma tu radości mistycznej wizji uszczęśliwiającej lecz ból ogołacania człowieka z bliskich, z pamiątek, ukochanych zwierząt, okruchów oswojonego świata. Bycie wobec sądu i powrotu do jedności w Bogu zaczyna się od bólu ogołacania człowieka z tego, co miało dla niego wartość w życiu minionym. Jeżeli to jest nadzieja to bycia wobec czegoś z perspektywy ludzkiego doświadczenia bardzo bolesnego o ile nie obcego.

Jak widać poszukiwanie ocalenia poprzez przestrzenne *orientatio* nie przynosi kojących obrazów. Drugim sposobem uwolnienia od konieczności śmierci jest sztuka, zawiesza porządek natury, tworząc własny ponad czasowy brzmi pieśnią świerszczy we włosach martwego Memnona ale nade wszystko pojawia się w przytoczeniu związanym z Midasem. Pominę tu całą symbolikę złota, ważna jest odpowiedź jakiej sylen udziela Midasowi na pytanie co jest dla człowieka najlepsze:

- być niczym
- umrzeć

(Przypowieść o królu Midasie, SŚ)

Nawet zabicie sylena nie koi lęku jaki wzbudziła ta odpowiedź, wszystko dookoła zdaje się być iluzją wobec kategoriycznego rozpoznania sylena. Wobec beznadziejnej wizji nicości Midas odchodzi w świat piękna sztuki doskonale imitującej rzeczywistość, gdzie:

szyja galopującego konia jest
 jest piękna
 a suknie dziewcząt grających w piłkę
 są jak strumień żywe i niepowtarzalne

(Przypowieść o królu Midasie, SŚ)

i zamyka na nią w dyspucie z artystą malarzem waz o polityce, sztuce i życiu mówiąc:

będziemy trochę pili
 i trochę filozofowali
 i może obaj
 którzy jesteśmy z krwi i złudy
 wyzwolimy się w końcu
 od gniotącej lekkości pozoru

(Przypowieść o królu Midasie, SŚ)

Sztuka tu nie tylko pełni funkcję terapeutyczną ale i poznawczą, choć nie to ją wpisuje w metaforykę wyzwolenia. Pełnię temu obrazowi nadaje dopiero wiersz *Arijon* chwalcący greckiego śpiewaka ale i dookreślający pozawerbalną funkcję sztuki:

o czym śpiewa Arijon
 tego dokładnie nikt nie wie
 najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię

(*Arijon*, SŚ)

Przywrócenie harmonii jest nie tylko efektem buntu przeciwko zastanemu obrazowi świata, jest też ukazaniem pozorności walki herosów powodowanych bóstwami-tricksterami, ale także budowaniem innego wymiaru rzeczywistości bardziej ludzkiej nie doskonałej jak boska a tym samym nieludzka, to znaczy nie do zamieszkania.

Mamy zatem jak widać dość ciekawy aspekt *mythopoeiczny* - nie podnosi on obrazu pierwotnej harmonii, raczej ukazuje ją w stanie zagrożenia: obłąkana Troja czy zimowy ogród. Funkcja herosa jest tu obecna ale nie tylko on jest bohaterem wzorcowym jest nim także artysta harmonizujący chaos otaczającego świata. Brak możliwości odnalezienia w quasi-mitycznej geografii Centrum powoduje, że śmierć nie jest w pełni inicjacją jak ma to miejsce w świadomości mitycznej. Stosując trójdzielny podział inicjacji Arnolda van Gennepa widzimy tu tylko wykluczenie (poza poetyckim obrazem wiersza *U wrót doliny*, gdzie ma miejsce okres przejściowy) nie znajdujemy obrazów ponownego włączenia i tym samym kategoria śmierci w obrazowaniu antycznym nie przynosi rozwiązań typu mitycznego.

Mamy jednak w wierszach korespondujących z antykiem jeszcze jeden niezwykle ważny z punktu widzenia mitycznego obraz „upadku w historię”²⁴. Gdzie człowiek uświadamia sobie, iż jego życie nie tyle jest uzależnione od

²⁴ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*

manifestującego się od czasu do czasu w jego świecie *sacrum*, ile od polityki i codziennych wydarzeń składających się na ludzkie kreowanie historii. Upadek w historię z reguły poprzedza porzucenie bogów i religii jako przedmiotu ostatecznej troski, którą zaczną zastępować teraz historia i polityka.

Pierwsze to świadomość tego, że myślenie, to jest racjonalizowanie, bogów wiąże się z ich antropomorfizacją a następnie reifikacją. Herbert tak opisuje to schodzenie bogów na ziemię:

Kapłan którego bóstwo
zstąpiło na ziemię
w rozwalonej świątyni
ludzką twarz ukazało
bezsilny kapłan
który podnosząc ręce
wie że z tego ani deszcz ani szarańcza
ani urodzaj ani gromobicie

(*Kapłan*, SŚ)

Bądź kapłan przestał tu być pośrednikiem bądź też bóg umarł. Gdyż dla Herberta bycie bogiem to możliwość bycia gromowładnym. Zresztą samobójcza śmierć boga powiązana z jego obecnością w racjonalnym świecie ma miejsce w *Próbie rozwiązania mitologii* (N), gdzie przechodzący przez symboliczny most pomiędzy tym co boskie a tym co ludzkie Hermes rzuca się i tonie, będąc zarówno figurą śmierci boga jak i pozostając bóstwem liminalnym strzegącym dróg i przejść ale już skrytym. Bogowie odchodzą, gdy są nieprzydatni, ich wyznawcy sprzedają ich wizerunki jako turystyczne atrakcje. Świątynie zamieniono w ruiny a reguła *do ut des* nie działa. Dla myślenie mitycznego *dii otiosi*²⁵, to kreatorzy świata, którzy skryli się w transcendencję pozostawiając świat pod opieką młodszych bogów. Tu nie mamy młodszych bogów, tu mamy młode cesarstwo rzymskie i narodziny państwa-molocha, nowego smoka, który pożera podbijane narody ale nie tylko. Figurę państwa-potwora wskazała Simone Weil odnosząc się do Platona i jego wizji utopii.²⁶

²⁵ Dość ironiczne ich zapośredniczenie odnajdujemy w wierszu *Ojcowie gwiazdy* z tomiku *Studium przedmiotu*, s. 257.

²⁶ Por. S. Weil, *Myśli*, wyb. i tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985, s. 14.

Mamy tu cztery ważne wiersze. Pierwszy to *Cernunnos* będący imieniem celtyckiego bóstwa. A pokazujący związki religii z wojną i polityką imperialną Rzymu. W świecie zdominowanym przez Rzymian rzymskie bóstwa pełnią funkcję pierwszoplanową, bóstwa lokalne mają funkcje wtórne. Ich imiona są latynizowane i nie to nawet jest istotne ile fakt, że bóstwo już nie ocala ile jest elementem utylitarnej polityki państwa a tak może być tylko wówczas gdy jest on bądź skrytym w transcendencji „bóstwem oddalonym” bądź tylko nazwą. W obu przypadkach mamy do czynienia z degradującą *sacrum* utylitaryzacją. Co prawda w tekście Herberta bóstwa spotykają się na szczycie, co nie zmienia jednak faktu, że względem imperialnej polityki Rzymu pełnią funkcję użytkową a nie nadrzędną.

W *Przemianach Liwiusza* mamy obraz idealizacji gestów zdobywców oraz ich apologii zmierzającej nie tylko do nadania sankcji moralnej podbojom ale i wykreowania Rzymianina na herosa kulturowego, przynoszącego podbitym narodom wraz z wymuszany *pax romana* cywilizacyjne nowinki, którymi Rzym obdarowywał innych; w ich mniemaniu barbarzyńców, traktowanych jako motłoch mający rodzić u młodych obywateli rzymskich pogardę i odrazę. Historia Liwiusza to historia przeinaczania harmonii, jej utylitarne naginania dla potrzeb Rzymu oraz jednostronnego obrazowania świata, w którym to, co piękne, cnotliwe i szlachetne jest udziałem Rzymian, a to, co barbarzyńskie i niskie przynależy do podbijanych i walczących z nimi narodów. Porządek świata barbarzyńców naruszają kohorty rzymskie przynosząc w literaturze obraz rzekomego ładu - *pax romana* opartego nie na harmonii lecz podboju. Harmonizacja u Liwiusza jest fałszywą idealizacją Smoka wprowadzającego chaos w uporządkowane życie barbarzyńców i pożerającego ich, to jest unifikującego wbrew ich woli we wspólnym świecie Rzymu. Państwo – smok pożera nie tylko narody podbijane jest też destrukcyjne wobec swoich sług. Co widać w wierszu *Boski Klaudiusz* z tomiku *Raport z oblężonego miasta*. Poetyckiego przywołania cesarza mianowanego przez pretorian. Człowieka, którego władza dehumanizuje:

podobno
 kazałem stracić
 trzydziestu pięciu senatorów
 i jakieś trzy centurie ekwitów
 (...)

to ja ocaliłem Ostię
 przed inwazją piasku
 osuszałem bagna
 zbudowałem akwedukty
 odtąd zmywanie krwi
 stało się w Rzymie łatwiejsze
 rozszerzyłem granice Imperium
 o Brytanię Mauretanię
 i zdaje się Trację

(*Boski Klaudiusz, ROM*)

Centrum jakim stał się Rzym dla Imperium oparte jest na zbrodni, pragmatyce i pozornej czystości polegającej na zmywaniu krwi zamordowanych. Nie przeszkadzało to Klaudiuszowi w studiach na Etruskami ani w prowadzeniu towarzyskich rozmów z potencjalnymi ofiarami. Pozorny porządek opisany na modelu Centrum jest jednak manifestacją państwa, które odbiera prawo do buntu, motłoch przekupuje a wszystkich terroryzuje. Mamy tu porządek nie poetyckiej teologii Greków, w której losy człowieka zależą od jego pokory wobec bogów i porządkującego Kosmos fatum, ale porządek ustanowiony przez człowieka i jego twór jakim jest Imperium, które rządzi się terrorem i bezwzględną polityką z często kaprysem czasowego władcy jak ma to miejsce w przypadkach Kaliguli i Klaudiusza. Dopelnieniem tego mrocznego obrazu upadku w historię są wiersze *Powrót Prokonsula, Kaligula* i *Do Marka Aureliusza* jedyne cesarza – filozofa przynoszący obraz bezradności człowieka nawet cesarza wobec mechanizmów historii oraz milczenia Kosmosu.

Przynosi to nam niejako dopełnienie *mitopoeicznego* paradygmatu w wierszach odnoszących się do antyku do rozważań nad omnipotencją i przeznaczeniem, śmiercią uwikłaniem w jej konieczność poszukiwaniem ocalenia w zaświatach jak i w sztuce dochodzi upadek w historię wprowadzający elementy mityczne do świata współczesnego oraz przynoszący nową postać mitologemu smoka oraz konfliktu jaki jego pojawienie się musi zrodzić.

III Odniesienia biblijne

Chodzi oczywiście o charakterystyczne dla *mythopoei* odniesienie do współczesnej religii, w tym przypadku do tradycji biblijnej. Po części wywoływane obrazy wpisane zostały w partię prezentowaną powyżej ze względu na ich semicką (to jest także pozabiblijną proveniencję). Najczęściej pojawia się znaczący obraz anioła. Bądź tego, który wędruje pomiędzy piekłem a niebem zarysowując przy tym obraz biblijnych zaświatów, w który wpisuje się zarówno dolina Jozafata jak i przytaczany powyżej obraz wrót raju. Te wrota raju pojawiają się zresztą także w wierszu prezentującym wędrówkę Marii z lwem, gdzie wyznaczają kres – cel – granicę drogi:

Już dojeżdżają
 lew porykuje czując oborę pełną marchwi
 na końcu bukszpanowego szpaleru
 kolorowa bariera raju
 (*Madonna z lwem*, HPG)

Obraz Raju zawsze jednak ma dwa aspekty jeden obecności człowieka a drugi graniczności, czy raczej odgraniczenia od Boga. To specyficzne symboliczne znaczenie obecne w myśli teologicznej chrześcijaństwa, gdzie Raj jest ilustracją przejścia człowieka z stanu niebytu do istnienia.²⁷ „Jest ilustracją przemiany bytu stworzonego na obraz Boży w istotę żyjącą w separacji wobec Boga”²⁸, zresztą ta separacja zdaniem Eliadego jest nie tylko boleśnie obecną świadomością Kataklizmu co źródłem poszukiwania raju przez współczesnego człowieka, raju będącego miejscem pierwotnej harmonii. Z tym, że u Herberta tej pierwotnej harmonii w tym znaczeniu nie znajdujemy, kiedy pisze on miejscach czy stanach spokoju i ładu to wiążą się one raczej z opisem żywiołów, z których człowiek dopiero zostanie wydobyty, niejako wyrzucony i do których nigdy, nawet po śmierci nie dane mu będzie powrócić. *Raj teologów* opisujący niebiański zaświat to:

²⁷ Por. S. Kobielus, *Człowiek i Ogród Rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997.

²⁸ B. Och, *The Garden of Eden: From Creation to Covenant*, „Judaism”, 37, 1998, s. 147, [za:] op.cit., s.7.

Aleje, długie aleje, wysadzone drzewami starannie przyciętymi jak w parku angielskim. Czasem przechodzi tędy Anioł. (...) Nie znika nigdy z oczu, bowiem nie ma tu perspektyw. Orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna. Jest pusto. Teologowie mówią przestrzennie. To też ma być dowód.

(*Raj teologów*, HPG)

przestrzeń niefizyczna sensu i pusta. Samo stworzenie człowieka wpisuje się w symbolikę semicką: jest stworzony z gliny, będącej efektem związku dwóch życiodajnych żywiołów wody i ziemi, kiedy jednak chcielibyśmy dostrzec w tym cud boskiej kreacji to napotykamy tylko na „szare *numinosum*” (*Msza za uwięzionych*, ENO) specyficznie wpisujące się w reinterpretacje poetyckie Herberta na temat rajy i początku. Szarość jest symbolem czegoś pośredniego, granicznego ale i wyizolowanego od ciemności i światła, jest obrazem ziemi zawieszanej pomiędzy zaświatami ale też ziemi, w której numinotyczne jest to, co ziemskie może stąd też tak częste przywołania żywiołów. A jednak to obrazowanie żywiołowości (ziemia i woda) człowieka wiążą się zarówno z zaświatowym celem istnienia jak i z modelem śmierci moralnej charakterystycznej dla wyobraźni biblijnej. Często pojawia się u Herberta znacząca liczba siedem, wpisująca się w jego podglądanie czy szukanie *numinosum*. Siódemka jest dla Biblii (choć sama symbolika jest o wiele starsza, bo już sumeryjska) jest obrazem kompletnego porządku, okresu i cyklu. Wprowadza *orientatio* łącząc trójkę z czwórką na wielu płaszczyznach: przestrzennej wskazując na sześć kierunków i środek, kosmicznej nakładając trójkę symbolizującą niebo na przypisaną ziemi czworokąt i tworząc tym samym siedmioramienną gwiazdę, określa też podstawową skalę dźwięku, barw jak i ilość planet²⁹. Jest ta liczba swoistym *numinosum* - zdaniem Lurkera – opartym ostatecznie na obserwacji pewnych zjawisk zachodzących w przyrodzie.³⁰ Jednak siódmy anioł nie jest doskonały, jest czarny, nerwowy i w wyleniającej aureoli, przemyca grzeszników

między otchłanią a niebem

(*Siódmy anioł*, HPG)

Związany bardziej z ludzkim upadkiem niż świętością, a jednak pomimo tego upadku i wbrew sądowi traktuje ludzi jako dobrych, buntuje się jak trickster. W wierszu

²⁹ Por., J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2006.

³⁰ Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tł. Bp K. Tokarczuk, Poznań 1989.

Siedem aniołów symbol serca podobnie jak i anioła ma raczej znamiona greckie. Serce jest miejscem nad którym panują Kery - demony nocy. Aczkolwiek wydaje się, że i ta symbolika jest przesyciona sceptycyzmem i antropiczną redukcją. Cierpienie człowieka desakralizuje anioła. Odbiera im skrzydła i wiąże je z ziemią. Znaczenie siódemki u Herberta nie odsyła jednoznacznie do *sanctum* chociaż go też nie wyklucza, raczej zawiesza poznawczo. To szukanie obecności *sanctum* będące jednym z aspektów mitycznej metafory *questu* i związanej z nim tęsknoty rozbija się o antropomorfizację. Widać to wyraźnie w *Przesłuchaniu anioła* w trakcie którego nabiera on cech wyraźnie ludzkich przestając być posłańcem a stając się ofiarą:

Kiedy staję przed nimi
w cieniu podejrzenia
jest jeszcze cały
z materii światła
(...)
po pierwszym pytaniu
policzki nabiegają krwią
(...)
żelazem trzcina
wolnym ogniem
określa się granice
jego ciała
(*Przesłuchanie anioła*, N)

Możliwe, choć wymagałoby to precyzyjniejszych analiz, że odniesienia przynajmniej części symboliki biblijnej u Herberta zostają wykorzystane do opisu współczesnego konfliktu z totalitarnym państwem – smokiem. Symbolika związana z eschatologią wykracza poza zainteresowania *mythopoeiczne* jako wpisująca się w doktrynę teologiczną żywej religii, może być punktem odniesień i reinterpretacji wiążących się z *mythopoeicznym* wzorem. Mogłoby na to wskazywać specyficzne potraktowanie piekła jako więzienia, w którym w najniższym kręgu żyją artyści odseparowani id prawdziwego piekła jakim jest dla pozostałych społeczna i polityczna manifestacja smoka. Całkowicie wpisuje się tu postać Jonasza (będącego też elementem mitologemu smoka, jakim jest jego spotkanie z wielorybem) u Herberta Jonasz trzyma się z dala od morza a agentów smoka przekupuje:

współczesny Jonasz
 (...)

uratowany postępuje chytrze

niż biblijny kolega

(...)

zapuszcza brodę

i z daleka od morza

z daleka od Niniwy

pod fałszywym nazwiskiem

handluje bydłem i antykami

agenci Lewiatana

dają się przekupić

nie mają zmysłu losu

są urzędnikami przypadku

(Jonasz, SP)

W mitologii smok agentów nie posiada ale system totalitarny już tak. Bóg w tym wierszu pojawia się w cytacie:

I nagotował Pan rybę wielką

żeby połknęła Jonasza

(Jonasz, SP)

Bóg jest tu depozytariuszem losu, obrazem tego losu w tym tekście jest Lewiatan; natomiast mamy tu dwa przeciwstawne obrazy Jonasza: biblijnego i współczesnego – biblijny modli się w brzuchu Lewiatana i powierza się Bogu a współczesny ucieka od Lewiatana i od Niniwy. Agenci Lewiatana nie mają atrybutów *zmysłu losu*, to jest depozytariuszy losu są urzędnikami przypadku będącego elementem chaosu. Mamy tu uwspółcześnienie mitologemu smoka, jednak nieco niepokojące, gdyż poza nim znajduje się Bóg z cytatu.

Podobne odniesienie do współczesności czy raczej testowanie współczesnością znajdujemy w *Mszy za uwięzionych* (ENO):

Jesteśmy tutaj sami

-mój mistagogu –

żadnych innych orantów

(...)

a ja nad słuchuję

jak nad moją głową

połatuje

szeleści

szare numinozum

odrzucającej naukę przez cierpienie, splendor świętyń, brak tu orantów jedyne co się pojawia to *szare numinozum*. Pozostawiające człowieka samotnego pomiędzy pustym niebem a nieznanym piekłem zaświatów. Najpełniej jednak odniesienie do religii widać w wierszu *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu* (PC) zaczynające się od kontestującego wcielenie zwrotu

Nie powinien przysyłać syna

Zbyt wielu widziało

Przebite dłonie syna

Jego zwykła skórę

(...)

zbyt wiele nozdrzy

chłonęło z lubością

zapach jego strachu

nie wolno schodzić

nisko

bratać się krwią

Zniżenie Boga-Człowieka do Ofiary jest wpisaniem się w konflikt ze smokiem. Herbert redefiniuje go jednak niezgodnie z myśleniem religijnym niewłaściwie odczytując sam fenomen ofiary obecny w świecie religijnego porządku. Ofiary z Boga (obecnej również w wielu mitologiach) przywracającej Harmonię. Tu jest to raczej przyczynek do obrazu samego konfliktu pełnego krwi i strachu, jakiego doświadcza Chrystus widziany przez świadków. Bóg Herberta powinien rządzić

na tronie przerażenia

z berłem śmierci

(*Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*, PC)

IV Mitologem smoka w krainie Pana Cogito

Tak jak to powyżej już wspomnieliśmy, nie ma u Herberta pierwotnego stanu harmonii, mało tego trudno nazwać rzeczywistość przez niego kreowaną obrazem mitycznego Żywego Kosmosu. Nie wyklucza to jednak wbrew pozorom *mythopoeicznego* aspektu jego liryki. Podnosi on kwestie tak charakterystyczne dla mitycznego światopoglądu jak: źródło zła, walkę harmonii z chaosem, przeznaczenie człowieka oraz sens śmierci. I to zarówno poprzez repetycję tematyki antyku jak i odniesienia do współczesności. Ludzki świat w poezji Herberta nie jest spowity Opatrznością jest do bólu ludzki i w cierpieniu i w walce i poszukiwaniu sensu istnienia i w tęsknocie za harmonią. Zagrożenia i ucieczka od nich mają wymiar mitycznych metafor uwikłania i ocalenia.

W świecie Pana Cogito znajdujemy i aktualne zdarzenia jak i tradycję, poszukiwania teologów, filozofów, polityków i poetów. Wszyscy oni poszukują sensu. Między innymi reinterpreterując mityczne obrazy. Kosmos jest tu martwy w sensie numinotycznym, powodują nim żywioły, człowiek jest postacią dramatyczną w swoim uczestnictwie w konflikcie dobra i zła i tragiczną w wymiarze zarówno historycznym, gdy przegrywa ze smokiem jak i bytowym, nie zna losu przyszłości, śmierć jest dla niego zagadką a raczej absurdem. Człowiek w tym świecie wyłania się z żywiołu ale jest przerasta umysłem, twórczością, wolnością i bólem. Konając odchodzi, pozostawia wszystko ogołocony z swojego posiadania i kochania nie wiedząc dokąd. Umierając staje się obcy już nie sobie bo jego nie ma, ale innym rozpad ciała nie jest mitycznym obrazem uwolnienia duszy z ciała, lecz rozpadem gdyż obcość przybiera tu formy upiora, jak w wierszu o śmierci dziadka. Śmierć może być moralna ale przy zawieszeniu porządkującej Kosmos i ludzkie istnienie obecności zaświatów najczęściej jest śmiercią neutralną jak w *Trenie* poświęconym matce. Śmierć doświadczana jest samotnie i wyalienowuje ostatecznie. Nie ma tu miejsca na trzeci aspekt rytuału przejścia van Gennepa³¹, nie ma włączenia w zbiorowość umarłych. A nawet gdy pojawi się obraz u bram rajy to jest nadal odzianie człowieka z tego co ukochał. Śmierć człowieka prowadzi go ku nie-życiu, rozsadza go i niszczy. Oprócz tej fizycznej śmierci ważny i obecny jest element śmierci użytecznej. Takiej jaką

³¹ Por. A. van Gennepe, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

ponoszą walczący ze złem herosi. Ich śmierć, będąca przecież obrazem końca paradoksalnie nie jest równoznaczna z przegraną o ile ocala życie.

Konflikt ze smokiem jest nie tyle kosmologiczny, (gdyż – zdaniem pana Cogito - nie ma związku między ludzkim losem a naturą) co aksjologiczny a na pewno heroiczny. A heroizm ten jest współczesnym powtórzeniem czynów mitycznych bohaterów.

Przyjrzyjmy się manifestacji chaosu. W *Babylonie* widzimy szalony karnawał, nie mający jednak wiele wspólnego z mitem wiecznego powrotu i zanurzeniem w wodach chaosu inicjujących ponowne narodziny. Tu mamy fałszywych proroków i fałszywe Sybille szafujące fałszywymi obietnicami ocalenia. Miasto jest chore, jego mieszkańcy zabili boga i włóczą jego zwłoki ulicami. Oderwanie od *sacrum* rodzi pandemonium.

Festiwal Apokalipsy pochodnie samozwańcza Sybilla
rozgrzeszała pijane tłumy wyznawców obfitości
zdeptane ciało Boga wleczono w tryumfie i w pyle
(*Babylon*, ROM)

Zaczął się apokaliptyczny czas, od którego uciekał bohater wiersza *Śmierć Lwa*:

oto nadchodzi czas
opuszczenia domów
błądzenia dżungli
szalonej żeglugi
krążenia w ciemnościach
czołgania w prochu

czas ściganego

czas Wielkiej Bestii

Bestia manifestuje się w historii. Manifestuje się realnie jako :

Samogonny Mefisto w leninowskiej kurtce
(*Potęga smaku*, ROM)

zachowując jednak przy tym widoczny jak przez mgłę:

ogromny pysk nicości
(*Potwór Pana Cogito*, ROM)

Pragnienie i tęsknota za harmonią jednak nie ginie zaspokajana jest sztucznymi wytworami pozorującymi porządek i harmonię bycia w Żywym Kosmosie. Widać to wierszu *Pan Cogito o magii* (PC). Manipulowanie mocą i iluzją zbawczej wiedzy rodzi

sztuczne raje
sztuczne piekła
sprzedawane na rogu ulicy

a w konsekwencji sny Jasia

że jest bogiem
a bóg nicością

Bogowie stają się elementem pragmatycznych ruchów tych, którzy stanęli na szczycie schodów. Nie ma już drabiny, będącej od zarania kultury egipskiej symbolem łączącym niebo z ziemią. Skoro niebo jest puste a bogowie martwi to pomiędzy niebem a ziemią wybudowano schody zakończone szczytem, wywyższające na ziemi tych, którzy przejmują rolę bogów. Ich „harmonia” jest chaosem i piekłem dla mieszkańców dołu. Mamy tu kłamstwo i obłudę jak w *Powrocie konsula*, mamy terror i śmierć oraz chorą fascynację władzą jak w *Boskim Klaudiuszu*. Mamy tu zstąpienie do piekieł i doświadczanie piekielnych katuszy, z tym, że piekło to jest więzieniem uczynionym człowiekowi przez człowieka. Mamy też twarz smoka, która jest twarzą Klaudiusza, Kaliguli, Liwiusza współczesnego Jonasza i twarze anonimowych mieszkańców szczytu schodów a także bolszewickiego czynownika. Smok objawił się w historii nie *in illo tempore*. Jest realny realnością Imperium. Niszczy kłamiąc, strasząc, odbierając indywidualność sprowadzając ludzi do figury motłochu, któremu odbiera się prawo do dumnego człowieczeństwa i prawo do wolności, łącz herosów i przeinaczając prawdę wydarzeń poprzez przekupywanie twórców i izolowanie ich od piekła jaki tworzy innym. To *dia – bolos* rozdzierający unifikującą harmonię . Dlatego tak trudno jest rozpoznać i zidentyfikować potwora:

trudno go opisać
 wymyka się definicjom
 (...)

można by sądzić
 że jest majakiem
 chorobą wyobraźni
 ale on jest
 na pewno
 (...)

dowodem istnienia potwora
 są jego ofiary

(*Potwór Pana Cogito*, ROM)

Rzeczywistość jaką przynosi jest zniewolenie i pozorem ładu. Kusi rozsądnych współpracą, zaleca pokorę i marazm oraz pozory. A jednak wzywany do walki ukazuje tylko pysk nicości.

Bunt jest buntem przeciwko chaosowi, jest też wystąpieniem w obronie tych, którym brak odwagi do walki ze smokiem. Bunt aby zrodził walkę musi najpierw zidentyfikować smoka. Poszukiwania to stawianie pytań o jego istotę. To zadanie poety – twórcy (prowadzonego po rozstajach przez boskiego Hermesa) poszukującego odpowiedzi na istotne pytania jak ma to miejsce w tekście *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku* (PC), gdzie poeta jest nie tylko depozytariuszem danej w tekstach tradycji czytuje Izajasza i Kapitał studiując rozmaity wymiary rewolucji jest mieszkańcem pogranicza gdzie Eros już odchodzi a Thantaos się jeszcze nie zjawia. Szukanie przebiega poprzez wielkie pytania minionych Pascala, Sokratesa, Spinozy, Marksa, ale też przez postawy i nauki Izajasza czy chasydzkiego rabina.

Quest ma dwa wymiary, zdobyć wiedzę o istocie potwora oraz broń, która pozwoli go unicestwić. Czym jest, jest chaosem, który przyjął postać imperium. Ocalenia nie przyniesie boska interwencja. Wzór walki to Gilgamesz, Hektor i Roland. Walki ze złem pomimo świadomości własnej śmiertelności. Porządkowanie i harmonizowanie świata jest ważniejsze od własnego życia, nadaje przy tym temu życiu właściwego znaczenia jak pokazuje postać Gilgamesza. Walka pomimo tragicznego uwikłania przeznaczenia w obronie wolności tych których się kocha i tych, z którymi tworzy się wspólnotę polis jak pokazuje Hektor i walka pomimo zdrady i wiarołomstwa towarzyszy to los Rolanda. Heros jest samotny, motywuje go bunt przeciwko potworowi i miłość ku uciskany. Nie powróci, gdyż odchodzi bo taka jest

kondycja ludzka. Pozostawi ślad czynu, nie koślawy ślad Pana Cogito. Nie ma tu kulturowego przywrócenia zagubionej harmonii. Harmonia zawsze zawiera w sobie ziarno kolejnego konfliktu. U Herberta mitologem jest ujęty w pryzmacie zagrożenia zarówno niewiedzą eschatologiczną jak wszystko ogarniającym Imperium. Stąd rola śladu. Śladu który wyznacza ścieżkę ku heroicznemu poszukiwaniu ocalenia. Wyzwała od pozorności smoka od spolegliwości i lękliwego poddaństwa, ukazuje wzór, nie wpisany w model pop kultury, ale imienny wzór herosa z całym jego wyposażeniem. Wolność jest wolnością od i pomimo, manifestuje się w wyborach i trwaniu przy nich, konieczność zawiera w sobie nie tylko obraz śmierci ale i niepełnej harmonii, która przywracana przez kolejnych herosów zawiera zawsze w sobie ziarna kolejnego konfliktu.

Tekst ten jest w zasadzie próbą rekonesansu tematyki mythopoeicznej u Herberta, raczej intendującej elementy wskazujące na zjawisko niż poddający je pełnej analizie i interpretacji. Nie ma w nim ani zagadnienia duszy zewnętrznej, ani kwestii snu, brak także odniesień do psychologii, jak i pełnego rozpoznania źródeł mitemów i ich pozaliterackich funkcji w tekście. Nie podjęto tu także badania związków zachodzących pomiędzy elementami mitycznymi a religijnymi i filozoficznymi w stopniu, który mógłbym określić semantyczne zależności lub ich brak. Metafory obrazujące w mitach rozmaite aspekty kondycji ludzkiej też zostały tu tylko nadmienione. Nie doczekały się interpretacji podobnie zresztą jak symbole. Wymagałoby to niestety odrębnej pracy.

Z całą pewnością mity nie są dla Herberta zbiorem bezrefleksyjnych wątków i pomysłów twórczych. Są przedmiotem często ironicznej i bolesnej reinterpretacji odnoszącej mityczne przekazy i związane z nimi obrazy oraz ich znaczenia do kanonu pytań współczesnego świata. Nie ma u niego częstych odwołań do mitologii archaicznej jak i do związanego z nią mitologemu początku wymagającego ustawicznego powielania wzoru. Przedstawiciel, obrońca to nie szaman a raczej typ herosa greckiego wpisanego w figurę współczesności. Najczęściej odwołania związane są z mitologią grecką oraz problematyką kondycji ludzkiej, śmierci, *questu*, wolności i omnipotencji obrazowanej postaciami herosa jak i mitologemu zasadniczego to jest walki ze smokiem. Ich aktualizacja odnosi się nie tylko do współczesnej kondycji wyznaniowej człowieka co raczej do jego bycia w państwie totalitarnym, ze wszystkimi konsekwencjami jakie taki model niesie. Zagrożenie jest zatem nieco inne niż projektowane przez Slochowera, zdaje się jednak wpisywać w

szeroko rozumiany paradygmat zagrożeń jakie przynosi współczesny świat. Z niewolenie to niewolenie pomyłką, strachem, terrorem czy brakiem nadziei, a wolność to wolność uwolnienia się od destrukcyjnego marazmu. Omnipotencja pomimo konieczności śmierci jak i jej nieprzekraczalności poznawczej przejawia się w możliwości decydowania o typie śmierci: neutralnej, moralnej czy użytecznej. Drogę wyboru wskazują

stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
(*Przesłanie Pana Cogito*, PC).