

MIECZYŚLAW INGLOT

„A DORIO AD PHRYGIUM” CYPRIANA NORWIDA
I „APOLLIŃSKIE” WIERSZE ZBIGNIEWA HERBERTA
PARALELE

1

Szkic niniejszy dotyczy dziejów apollińsko-dionizyjskiej opozycji w sztuce¹. Źródło opisanej w nim przygody poetyckiej bije w greckim micie. Oto jego treść: Satyr Marsjasz przypadkowo wszedł w posiadanie fletu bogini Ateny. Grą na nim zabawiał chłopów we Frygii, a gdy ci mówili, że gra piękniej niż Apollo, nie zaprzeczał. Apollo – władca liry poczuł się dotknięty i wezwał Marsjasza na zawody. W roli sędziów występowali bogowie, według innej wersji mitu – muzy. Zwycięzca miał prawo ustalić rodzaj kary dla pokonanego.

Zdawało się, że zawody nie będą rozstrzygnięte, oba bowiem instrumenty spodobały się muzom, gdy Apollo zawołał do Marsjasza:

– Rzucam ci wyzwanie. Zrób ze swoim instrumentem to, co ja zrobię ze swoim. Obróć go, grając i śpiewając równocześnie².

Marsjasz nie zwietrzył podstępu i przyjął wyzwanie. W nowych warunkach lirnik łatwo pokonał flecistę.

Wówczas pozornie łagodny Apollo okrutnie zemścił się na Marsjaszu, zdzierając z niego żywcem skórę i przybijając ją do sosny (niektórzy mówią, że do platanu)³.

Według jednej z wersji mitu, spośród sędziów tylko Midas, władca Frygii i twórca kultu boga Dionizosa, głosował za Marsjaszem, a przeciw Apollinowi⁴.

¹ Rozważania niniejsze wyrosły w kręgu takiego rozumienia przemienności, a zarazem opozycji prądów i tendencji w rozwoju kultury, jakie zmanifestował niegdyś J. Krzyżanowski w rozprawie *Barok na tle prądów romantycznych* („Przegląd Współczesny” 1937 t. 60) a ostatnio S. Barańczak w książce *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych* (Wrocław 1971) czy Z. Osiński w *Teatrze Dionizosa* (Kraków 1972). Warto dodać, że problem analogii między wierszem Herberta *Apollo i Marsjasz a Polką* Norwida podjął J. Z. Jakubowski w rozprawie *Norwid a poezja współczesna*. „Przegląd Humanistyczny” 7:1963 nr 6.

² R. Graves. *Mity greckie*. Przełożył H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk. Warszawa [1968] s. 81.

³ Tamże.

⁴ Tamże s. 262.

Norwid znał oczywiście mit o Apollinie i farsjaszu⁵. Postać tego ostatniego posłużyła mu bezpośrednio, w jednym zresztą tylko przypadku, jako alegoria dysharmonii cechującej sztukę XIX w., która łączyła bezmyślnie pierwiastki twórcze i naśladowcze⁶. Do postaci Apollina natomiast miał poeta stosunek ambiwalentny: cenił go jako prawodawcę stylu na określonym etapie rozwoju sztuki, a potępiał jako patrona pseudoklasycznego kiczu, ściślej – potępiał sztukę apollińską w późniejszych wiekach. Taką ocenę Apollina zawarł Norwid w następującym fragmencie listu do Joanny Kuczyńskiej:

Apollin miał przynajmniej tyle sensu, że, udając pastucha, paś Admetowe bydło, i stąd nie odczarował się od żywotności pospolitej – nie zaczadził się olimpijską-koterią-bóstw, nie zakatarzył się arystokracją bezwładną – inaczej nie byłby zapewne i Apollinem, ale jedno tym malowanym na sufitach w kawiarniach półbogiem, wątpliwego majestatu i rysunku⁷.

Z drugiej jednakże strony podkreślał Norwid, że już w starożytności Apollo odgrywał rolę strażnika zewnętrznego tylko porządku sztuki. Rolę rzecznika rytuału. Norwidowski Antoniusz – arbiter elegancji, blichtru i flirtu – z pogardą mówi o roli rozumu w kontaktach międzyludzkich. Dar dwustu tys. woluminów z biblioteki w Pergamonie staje się dla niego spektakularnym gestem hołdu dla uwielbianej (choć nierozumianej) kobiety. Liczy się piękno formy, nie zaś głębia treści:

Centaury i frygijskie karły (ile wiemy)
Mieli sękate czoła i nabrziałe mózgiem;
Apollin nie tą jedną panuje skorupą,
Lecz zupełną całością proporcji...⁸

Jak pisał poeta w innym miejscu: „Apollina nie ma – są proporcje!”⁹. W ten sposób akcentował przekształcanie się tradycji apollińskiej, niegdys harmonijnie łączącej treść i formę, w martwy styl¹⁰. Postęp sztuki miał polegać

⁵ Por. C. Norwid. *Notatki z mitologii*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. T. 7: *Proza. Część druga*. Warszawa 1973 s. 269 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu).

⁶ Por. tenże. *Rzecz o wolności słowa*. PWSz 3: *Poematy*. Warszawa 1971 s. 594. Cytat ten wykorzystał J. W. Gomulicki dla zaprezentowania nieprzekonywującej tezy o niechęci Norwida do kierunku „frygijskiego”, utożsamianego jakoby przez poetę z kierunkiem, jaki przybrała sztuka znienawidzonego w. XIX (por. uwagi wydawcy do „*A Dorio ad Phrygium*” w „Dodatku krytycznym”. PWSz 3: *Poematy* s. 751–752).

⁷ PWSz 9: *Listy. 1862–1872*. Warszawa 1971 s. 182. List napisany w Paryżu w lipcu – sierpniu 1865.

⁸ C. Norwid. *Kleopatra i Cezar*. PWSz 5: *Dramaty. Część druga*. Warszawa 1971 s. 146.

⁹ *Notatki z mitologii* s. 256.

¹⁰ Uśmiercanie natchnienia – zdaniem Norwida – zaczęło się już w starożytności. I nie bez winy Apollina, który urasta w jednej z wypowiedzi do roli figury zapowiadającej przyszłe

na przewyżczeniu tego stylu, na wypełnieniu sztuki nowym życiem związanym z biografią kolejnych pokoleń twórców. W usta Rafaela, jednego z bohaterów *Rozmowy umarłych*, włożył Norwid następujący tekst:

[...]
 Jak Kolumb, świat odkryłem, ufając tradycji.
 Herkula moc w ramieniu, Apolla moc w wdzięku,
 Zwyciężywszy, jak dziecię pogańskie na rękę
 Zaniósłem k'źródłu, które prawdy jest zwierciadłem,
 I pochrzciłem – [...]
 [...]”¹¹

2

Ambiwalentny portret Apollina pojawia się też w parodystycznej inwokacji otwierającej Norwida „*A Dorio ad Phrygium*”. Spotykamy się tutaj z najdobitniejszym – jak dotąd – przeciwstawieniem Apollina jako „rumieńca dogmatu młodego ludu” jego późniejszemu wcieleniu patrona akademickich poczynań klasycystów. Przedmiotem ataku poety jest w poemacie sztuka apollińska, czyli dorycka. Tej ostatniej został przeciwstawiony element frygijski, dionizyjski, czyli bachiczny. Oto ustęp stanowiący jądro utworu:

Po trojańskiej wojnie w sporo już czasu,
 Kiedy nominalny ostatni król
 Panował w królestwie nominalnym,
 Jechałem był (pomnę) „borem-lasem” –
 Sosn szeregi za mną i przede mną
 Jak chór grecki zbiegały się w epod,
 Ale koła skrzyb, ale zacięcie bicza,
 Ale wiatr gdzieś suchą łamiący gałąź,
 Ale pijanego słodyczą kwiatów bąka
 Pieśń pijana, z kielicha niesiona w kielich,

losy „apollinizmu”. We fragmencie *Notatek z mitologii* pisał Norwid: „Mojżesz przechodzi [...] Magów wszystkimi czynami ich, mierzy się z nimi i z góry bierze je, w sztuki je zamieniając. Wąż ów Agato-demon – słodki demon, dobry demon [...] zawieszony jest przez Mojżesza na słupie; pierw w kiju podróznym tylko. Od razu ta świętość panująca i dla panowania osiągnięta agato-demoniczna, przechodzi przez sprawę liberatora w Prawo.

U Greków: Mędrzy szkoły jońskiej i późniejsi, z Egiptu i Chaldei, biorą to, nie śmieją się i łagodni są, i serio tonu w prawo zamieniają wyłączne im, ale nie dalej jak do Apollinizmu dochodzą (Apollo zabija węża Pytona): jawnosć jest tu słońce” (s. 291).

¹¹ *Rozmowa umarłych*. PWSz 1: *Wiersze. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 281. Norwid pisząc, że artysta, który żyje jak Rembrandt czy Teniers, a naśladuje styl Fra Angelico, popełnia zdradę, bo jego dzieła staną się bałwochwalcze i fałszywie-święte, dodaje: „Artysta, który żyje po chrześcijańsku i naśladuje styl Apollina albo Wenery, popełnia ten sam błąd” (*Una picciolissima osservazione al illustre autore del „Magnificat delle arti”*. PWSz 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 396 (przekład W. Roszkowska)).

Ale żaby skrzek w pobliskim bagnie
 Lazurową pstrym niezapominką,
 Zagajały tysiąc podrzędnych tonów,
 Podchwytyjących główny pieśni ustrój.
 Tak nie tylko w romanckich płodach późniejszych
 Z Doryjskiego na Frygijskie schodzi
 Rzecz poety, snując się na pozór
 W barbarzyński i dziwaczny sposób,
 I lud dawny tak samo w teatrach,
 Gdy długie go umartwiało patos,
 Wołał przecież: „Dlaczego nic nie ma
 W tych tragediach gwoli Bachusowi?”
 Lud klasyczny więc wchadzał do Chóru,
 Apostrofującym tym wykrzykiem
 Naglił formę, tok przerywał z-rzędny,
 Oratorstwem grożący na scenie.
 Owszem – właśnie że za dni Nerona
 Przepis prawa i sam oklask objął.
 Równo było, metrycznie i sfornie,
 Arcymiernie było... nie było nic!¹²

Zacznijmy analizę od końca fragmentu, od wyrazu „arcymiernie”. Norwid operuje tu znamioną dla całości utworu grą słów: „arcymiernie” użyte w takim kontekście oznacza bowiem przede wszystkim porządek – literacki i prawny zarazem. Oratorskie metrum, właściwe poezji tragicznej, objęło w rzymskim teatrze nie tylko aktorów; dekret Nerona ustalał również zasady kontroli nad reakcją widowni. Limitując oklaski cesarz odjął ludowemu widzowi prawo do spontanicznego wyrażania uczuć. I oto nadmiar dostojnej metryczności zrodził arcymierność, czyli artystyczną nicość. Takim sposobem poeta wprowadza czytelnika w atmosferę wydarzeń toczących się w miejscowości Serionice.

Równie wymowną rolę odgrywa słowo „z-rzędny”. Na pierwszy rzut oka jest ono synonimem uporządkowania („rząd” równa się „szereg”), a tym samym koresponduje z obrazem sosen i chóru, który w poemacie stoi jakby „pod rzędem kolumn, sam do kolumn podobny...”¹³. Oddzielenie przedrostka uwydatnia jednakże głębsze znaczenie wyrazu. Będzie to, jak i poprzednio, znaczenie nacechowane aksjologicznie, polemiczne wobec sensu podanego najpierw. W znaczeniu „głębokim”, wewnętrznym, chodzi tu poecie o „zrzędność”, czyli o natrętne powtarzanie słów stających się wskutek tego frazesami. Takie właśnie rozumienie „zrzędności” wynika z kwestii aktora Gotarda, jednego z bohaterów znanego Norwidowskiego dramatu:

¹² „A Dorio ad Phrygium”. PWSz 3: *Poematy* s. 317–318.

¹³ *Tyrtej*. PWSz 4: *Dramaty. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 488. Na temat struktury powierzchni i głębi w poetyce Norwida por.: M. Ingłot. *Duch i litera. Refleksyjny kształt poezji C. Norwida*. W: „*Dramat życia prawdę wyrabiający*”. Pod redakcją M. Ingłota (w druku).

[...]
 [...]... Wyrzec słowo jest sztuką, dlatego
 Że wyrazy starzeją... mój zacny kolego!
 A iż starzeją, więc i tracą na potędze –
 Lub przeciwnie! – Na przykład, cóż znaczy, gdy zrzędzę?
 Oto, iż mówię z dawna mówione mówienie,
 Które, im jest pilniejszym, tym mniej bywa w cenie...
 [...]¹⁴

Sztuka żywa, ludowa – zdaniem poety – wymaga dysharmonii. Dorycka poetyka symetrii musiała nieuchronnie przejść w artystyczny nieporządek frygijski. Już lud grecki, oglądając patetyczne tragedie, domagał się wprowadzenia intermedium, czyli pierwiastka dionizyjskiego (bachicznego)¹⁵. Proces ten powtórzył się w czasach średniowiecznych, kiedy odradzała się sztuka teatralna. I oto Norwid maluje doryckim pędzlem obraz symetrycznych sosen, podnosząc ową symetryczność do zenitu za pomocą zespołu „potęgujących” metafor: sosny zostają najpierw porównane do greckiego chóru, czyli do jednolitej zbiorowości, a następnie do epodu, czyli do strofy rygorystycznie porządkującej tok utworu lirycznego. I oto na ów uporządkowany przez poetę obraz nakłada się frygijski dysonans – „tysiąc pod-rzędnych tonów” (podkr. i podział wyrazu moje – M. I.). Prawo metafory „potęgującej” rządzi tutaj obrazem bąka. Oto swobodny, dynamiczny twór natury, pijany wonią kwiatów, nuci nad kielichami dionizyjsko-bachiczną „pieśń pijaną”.

Tytuł ma w intencji poety charakter archetypiczny. Zdaniem Norwida, począwszy od czasów starożytnych aż po dzień dzisiejszy sztuka była areną walki dwóch pierwiastków: doryckiego (klasycznego) i frygijskiego (prometejskiego, romantycznego). Dorowie (Sparta) mieli uosabiać przepis, porządek, prawo i ... despotyzm, Frygijczycy, uważani przez poetę za potomków zwyciężonych Trojan – swobodę, naturę, demokrację i poszanowanie człowieka. Norwid mógł znać relacje o wysokiej cenie, jaką uzyskiwano za Frygijczyków w Grecji i w Rzymie. Zgodnie z rzymskim obyczajem nałożenie frygijskiej czapki na głowę niewolnika oznaczało jego wyzwolenie¹⁶. Warto dodać, że stała się ona również jednym z symbolów rewolucji francuskiej, a więc literatura spłótła się ściśle z historią, co o tyle ważne, że dla Norwida (który wywodził nazwę Słowian z jednej strony od „słowa”, a z drugiej od „sclavus”) losy Frygijczyków przekształcały się w figurę dziejów-zniewolonej Polski.

Historia koła – pisał snując rozważania nad Piastem i początkami państwa polskiego – jest historią całego lackiego historycznego węzła!!

¹⁴ *Aktor*. PWSz 4: *Dramaty* s. 370.

¹⁵ Por. J. W. Gomułicki. *Przypisy do „A Dorio ad Phrygium”*. W: C. Norwid. *Pisma wybrane*. Warszawa 1968. T. 2 s. 375.

¹⁶ Por. E. Feliksiak. *O „A Dorio ad Phrygium” Cypriana Norwida*. „Przegląd Humanistyczny” 8:1964 z. 4 s. 86.

Koło-trojańskie, to jest frygijskie, to jest dackie, to jest słowiańskie... oto i wszystko!¹⁷

Wyrazem skupiającym jak soczewka ideę poematu jest siedmiokrotnie użyte słowo „nominalny”. Patronowała mu tradycja antyczna a także wiązało się ono ze sporem na tematy ustrojowo-prawne między zwolennikami „nomos” i „physis”. Norwid mógł go poznać z lektury Platona (*O państwie*)¹⁸ albo też pośrednio, w postaci średniowiecznego sporu o uniwersalia między „nominalistami” a „realistami”, z tym że samo to słowo przyjmował on w znaczeniu słownikowym, czyli „nominalny” to „noszący nazwisko bez wewnętrznej wartości”¹⁹, a ogólniej – oznaczający nieadekwatność znaku i znaczenia.

Słowo „nominalny” pojawia się w poemacie jako określenie miejsca, środowiska i czasu akcji. Rzecz dzieje się w „królestwie nominalnym”, pod władzą „nominalnego” króla (czyli mogło to być równie dobrze Królestwo Galicji i Lodomerii, jak i Królestwo Polskie), w owym kraju żyje „nominalna” społeczność: obywatele służą w obcym wojsku, senat, złożony też z obywateli Królestwa, obraduje poza krajem i słucha rozkazów obcego władcy, parlament zajmuje się błahostkami, a w życiu prywatnym, rozwijającym się w salonach, jedyną formą integracji staje się moda. Ziemiańską siedzibę określił poeta mianem Serionice (Serio-nic), akcentując zewnętrzną dostojność a zarazem wewnętrzny nonsens rządzących tam praw.

Jak już wspomniano, słowo „nominalny” mogło odsyłać do antycznych i średniowiecznych sporów filozoficznych, rozwijając wyrażoną już w tytule sugestię o archetypicznym charakterze przedstawionych w utworze zjawisk. Jednak sygnalizowanej za pomocą tytułu problematyce światopoglądowej w procesie rozwoju sztuki towarzyszyła również literacka opozycja między poetyką realizowaną a poetyką dyskutowaną²⁰. Nieprzypadkowo w ironicznej inwokacji poematu zostali przywołani Apollo i muzy – jej konstrukcja zapowiada opozycję dwóch stylów i dwu konwencji w utworze:

Onego ja ciebie, niedaremnie,
Wzywam dziś, na wstępie Odysei;

¹⁷ *Dodatek. Piast i jego rewolucja*. PWSz 6: Proza s. 306. Według E. Auerbacha „Interpretacja figuralna [...] ustanawia związek pomiędzy dwoma wydarzeniami lub dwiema osobami, związek, w którym jedna z nich oznacza nie tylko siebie samą, ale również i drugą, natomiast owa druga zamyka w sobie lub spełnia pierwszą. Oba bieguny figury rozdzielone są w czasie, ale oba też, jako że stanowią je rzeczywiste wydarzenia i postaci, są w nim umiejscowione; oba znajdują się w rwącym potoku dziejów, aktem duchowym jest jedynie *intellectus spiritualis*, zrozumienie łączącego je związku. W praktyce [...] chodzi tu przede wszystkim o interpretację Starego Testamentu, którego poszczególne epizody wyklada się jako figury lub proroctwa wydarzeń nowotestamentowych; [...]” (*Mimesis*. Przełożył Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1968 s. 151).

¹⁸ Por. Feliksiak, jw. s. 81.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*. Cz. I. Wilno 1861 s. 785.

²⁰ To znaczy akceptowaną i odrzucaną przez twórcę (por. D. Daneek. *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972 s. 84 nn.).

– Pchnij mi Muzę, rękopismów praczkę!
 (U społecznych ukształconych ludzi
 Wszak się mówi: „Pchnij z listem człowieka.”)
 [...]²¹

W dostojęństwo inwokacji wtargnął zatem pierwiastek „wulgarny”, ale dalsza część cytowanego tekstu poprzez apostrofę do słowa „człowiek” odślania intencję poety, rehabilitującego przyćmiony konwenansem blask codzienności. Takie rozumienie opozycji dwóch stylów literackich i dwóch poetyk zarazem, ukazane zresztą już dziesięć lat wcześniej w *Polce*, miał Norwid zaczerpnąć od Syneezjusza z Cyreny, który w *Pochwale łysiny*, stylizując się na człowieka z ludu, pisał:

Na wstępie nie będę się bawił w przedmowy ujęte w ramy zgrabnie zbudowanych okresów. Jako chłopu ze wsi, wypada mi wyrazić myśli prosto i otwarcie. Będę przemawiał rzeczowo. Zamiast toczyć turnieje słowne, głębiej ujmę temat. Przejdę, jak to mówią, od doryckiego stylu do frygijskiego²².

Poetycka gra Norwida polegała na dewaluacji konwencjonalnych ujęć gatunkowych i na intronizacji literacko nowych środków wyrazu. To one miały sugerować dotarcie do prawdy słowa i do prawdy świata. I jak już wspomniano, poemat zaczynał się od parodii klasycystycznej inwokacji do Apollina i muz. Wprowadzając do obrazu wsi motyw pasterza, trzody i czarnoleską niemal atmosferę w słowach: „O! wsi biała w atlasie kwiatów jabłoni / I w zwierciadłach księżycy, [...]”²³, zdawał się parodiować konwencję sielanki. Z drugiej zaś strony częste incipity w rodzaju „Po trojańskiej wojnie w sporo już czasu”,

²¹ „*A Dorio ad Phrygium*” s. 316. Oto dla porównania klasyczne (greckie) inwokacje do Apollina, których zestawienie i przekład zawdzięczam uprzejmości A. Szastyńskiej-Siemionowej:

O Panie, Synu Latony, Dzeusa dziecię, nigdy o Tobie
 Nie zapomnę, gdy zaczynam i gdy kończę [utwór]
 Lecz zawsze, jako pierwszego i ostatniego, i w środku
 Będę opiewał, a ty mnie wysłuchaj i daj rzeczy słuszne [to co szlachetne]
 Teognis z Megary. *Elegie*

Z dała godzący strzałami Apollon na zawsze zostanie
 w mojej pamięci; gdy kroczy po Zeusa domostwie, bogowie
 z lęku drżą i wszyscy.....

Homerycki *Hymn do Apollona Delijskiego*. Przełożył
 W. Appel. „*Meander*” 37:1982 z. 1 s. 27

O Panie, i Likie, i wdzięczną Meonię,
 i Milet dzierzysz, miasto nadmorskie, umiłowane...

Homerycki *Hymn na Apollona Pytyjskiego*

²² Cyt. za Feliksiak, jw. s. 99.

²³ „*A Dorio ad Phrygium*” s. 323.

„jak królestwo długie i szerokie”, „Jechałem był (pomnę) «borem-lasem» –”, wprowadzały do utworu atmosferę opowieści baśniowej. W tym kontekście zwrot „Za dni epoki nominalnej” mógł także oznaczać zachowanie nieokreśloności miejsca i czasu, jak również elementów ludycznej fantastyki, zawartej w nazwie Serionice. Dzięki konwencji baśniowej rzecz o dziejach ponadhistorycznej opozycji stylów w sztuce otrzymywała wymiary uniwersalnej sytuacji, ogarniającej nie tylko różne epoki, lecz także różne dziedziny kultury, łącznie z kulturą życia codziennego.

Nośnikiem konwencji frygijskiej zatem, zgodnie z intencją Synezjusza, stał się w poemacie folklor. Stylizacja taka jest szczególnie widoczna w zaskakującym obrazie bociana przedstawionego w roli oskarżyciela całego świata a także w cytatowym wyodrębnieniu słów „borem-lasem”. Obraz bociana-filozofa, znawcy dziejów starożytnego Egiptu dumającego nad poniżeniem chłopca polskiego, mógł być aluzją do ludowego przysłowia „o bocianie pragnącym z wad i wadek świat oczyścić”²⁴. Aluzja do wędrowki „borem-lasem” to po prostu quasi-cytat²⁵ z „[...] tej sławnej piosenki: / O żołnierzu tułaczu, który borem, lasem / Idzie, z biedy i z głodu przymierając czasem”²⁶, piosenki tak popularnej, że w drugiej poł. XIX w. notowano jej incipit jako przysłowie²⁷.

3

W utworze *Do Apollina* Zbigniewa Herberta Apollo jako postać mityczna ustępuje zdecydowanie miejsca Apollinowi jako wyrazicielowi określonego stylu poetyckiego, szerzej – stylu w sztuce, stylu, który aspiruje do miana absolutnego, do alegorii wszelkiej poetyckości czy do uidealnienia sztuki. Taka poezja to nadzieja młodości, ale nadzieja nie spełniona. Stąd oś dramatycznego konfliktu jest wpisany w biografię poety spór między „ja” z okresu młodości i „ja” dojrzałym. Dwudzielność spojrzenia na sztukę została podkreślona podziałem utworu na dwie części.

Rzeźbiony Apollo z pierwszej części utworu Herberta realizuje klasyczny „spokój ideału”. Polega on według Hegla na tym,

[...] że bogowie, Chrystus, apostołowie, święci, pokutnicy i ludzie pobożni ukazują się nam w swoim błogim spokoju i zadowoleniu, w którym sfera spraw ziemskich z całą ową nędzą

²⁴ *Nowa księga przysłów polskich*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1. Warszawa 1969 s. 120.

²⁵ Jest to sformułowanie odsyłające do reguły „obcej poetyki”, w tym wypadku posiadające charakter aluzji (por. D. Daneek. *O cytatach struktur (quasi cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*. W: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*. Pod redakcją M. R. Mayenowej i J. Sławińskiego. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968).

²⁶ A. Mickiewicz. *Pan Tadeusz*. Ks. XII w. 721–723.

²⁷ Na temat popularności piosenki zob.: K. Hrycyk. „Pieśń o żołnierzu tułaczu”. (*Fragment monografii folklorystycznej*). „Acta Universitatis Wratislaviensis. No 177: Prace Literackie”. 14 (1972).

i udręką najrozmaitszych powikłań, walk i przeciwieństw zgoła ich nie dotyka. Zwłaszcza rzeźba i malarstwo znalazły w ten sposób poprzez idealizację postacie dla poszczególnych bogów, [...]”²⁸.

Tego typu ujęcie artystyczne zakładało, według cytowanego filozofa, szczególnie narcyzm w kreacji figur rzeźbiarskich.

To, co w istnieniu jest samo w sobie prawdziwe, zostaje tu artystycznie przedstawione tylko jako odniesione do siebie, a nie w swoim własnym istnieniu, jako wciągnięte w sferę stosunków skończonych. [...] Ów wieczysty, beczynny spokój w sobie albo też wypoczynek [...] stanowi także w sferze określoności idealność jako taką²⁹. [...] Indyferentyzm tych sytuacji [tzn. wrażenie chłodu, obojętności, nieludzkości – M. I.] polega na tym, że nie przedstawiają one żadnej czynności, która byłaby dopiero początkiem jakiegoś czynu i z której mogłyby wyniknąć dalsze zawikłania i przeciwieństwa, lecz cała określoność jest w tej czynności czymś już zakończonym. Na przykład sytuacja, w której przedstawiany jest Apollo Belwederski, interpretowana jest w ten sposób, że Apollo po zabiciu strzałą Pytona, kroczy – pewny zwycięstwa – w swym gniewnym majestacie³⁰.

Te wszystkie cechy ma rzeźba Apollina w utworze Herberta. Jednocześnie posąg ten zdaje się symbolizować mit początku poezji, „jest bogiem wiedzącym, rzecznikiem potrzeb ducha i pięknego ich przedstawiania, jest nauczycielem Muz”³¹. Oddajmy głos poecie:

Cały szedł w szumie szat kamiennych
laurowy rzucał cień i blask

oddychał lekko jak posągi
a szedł jak kwiat

we własną zastłuchany pieśń
lirę podnosił na wysokość milczenia

zatopiony w sobie
żrenicami białymi jak strumień

kamienny
od sandałów
do wstążki we włosach³²

Zatem harmonia obrazu i ruchu, potęga poezji (laur, lira) a jednocześnie statyczność i chłód (kamiennosc od sandałów po wstążkę we włosach). Ów kla-

²⁸ G. W. F. Hegel. *Wykłady o estetyce*. Przełożyli J. Grabowski i A. Landman. T. 1. Warszawa 1964 s. 288–289.

²⁹ Tamże s. 289.

³⁰ Tamże s. 328.

³¹ Tamże. T. 2 s. 102.

³² Z. Herbert. *Do Apollina*. W: *Wybór poezji. Dramaty*. Warszawa 1973 s. 16.

syczny Apollo jest zarazem, jako się rzekło, przedmiotem marzeń młodości, jest projekcją wiary w możliwość osiągnięcia ideału, czyli wejścia do klasycznej Arkadii, osiągananej w złotym wieku wszelkich sztuk.

Marzenie to ujął Herbert w obrazie – autoportrecie widza, który podziwia posąg:

zmyślałem twoje palce
wierzyłem twoim oczom

Bez strun instrument
ręce bez dłoni

oddaj mi
młody okrzyk

wyciągnięte ręce
i głowę moją
w ogromnym pióropuszu zachwytu

oddaj moją nadzieję
milcząca biała głowo³³

Pelen nadziei i zachwytu widz to poeta z okresu młodości, pisze zaś o nim poeta dojrzały. Jest to zatem „dzieciństwo sielskie anielskie” oglądane z perspektywy „wieku kłęski”. Ujęty w tej perspektywie Apollo Belwederski w tekście Herberta nabiera cech karykatury, staje się, jak dla opisanego przez Hegla romantycznego turysty, „po prostu teatralnym pajacem”³⁴.

Druga część utworu Herberta to dzieje daremnych poszukiwań minionego czasu. Poeta ujmuje swoje poszukiwania w obrazie nieudanej wyprawy podwodnej, życie bowiem zadaje kłam oczekiwaniom młodego poety i klasycznym wyobrażeniom o poezji.

Apollo śni się po nocach
z twarzą poległego Persa

mylne są wróżby poezji
wszystko było inaczej³⁵.

Co zostaje poecie pozbawionemu wzorów sztuki idealnej? Pozostaje artyzm bez autorytetów i ołtarzy, czyli „pusty cokół”, ale zarazem postulat twórczego poszukiwania nowej sztuki, nowej formy, czyli „śląd dłoni szukającej kształtu”³⁶. Tylko tyle – a przecież bardzo wiele, ponieważ zarówno wiara w misję

³³ Tamże s. 16–17.

³⁴ Hegel, jw. T. 2 s. 538.

³⁵ Herbert. *Do Apollina* s. 17.

³⁶ Tamże.

poszukiwacza, pielgrzyma, wędrowca czy nurka wreszcie, jak i sam proces poszukiwania stanowią istotę romantyzmu – takiego jak go pojmuje Norwid, czyli nie hołdującego zasadzie mimesis, lecz zasadzie kreacji:

Dlatego od was... – o! laury – nie wziąłem
 Listka jednego, ni ząbeczka w liściu,
 Prócz może cieniu chłodnego nad czołem
 (Co nie należy wam, lecz – słońca przyściu...)
 Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy,
 Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szalej,
 Prócz ziemi, kłątwą spalonej, i nudy...
 Samotny wszedłem i sam błędę dalej³⁷.

4

Już w micie o pojedynku między Apollinem a Marsjaszem zarysowuje się nie tylko konflikt osobowości, lecz także dwóch stylów w sztuce. Jeden z nich reprezentuje lira, instrument strunowy, arystokratyczny, symbol harmonii tak cenionej przez Dorów a później przez Spartę, skądinąd czcicieli Apollina. Przeciw lirze staje „barbarzyński” flet, instrument uwielbiany przez chłopów z Frygii, czcicieli Dionizosa. Nie jest to jednak konflikt dwóch partnerów równorzędnych. Apollo występuje w roli prawodawcy i autorytetu, Marsjasz w roli uzurpatora i buntownika. Znamienne jest również zakończenie konfliktu, a mianowicie zarówno podstępny charakter poczynań Apollina zagrożonego w swoim absolutyzmie, jak i okrucieństwo kary wymierzonej Marsjaszowi.

Utwór Herberta zaczyna się w najbardziej tragicznym momencie biografii satyra, w chwili jego śmierci, a jednocześnie przynosi obraz świata bez Marsjasza. Poeta powiększa groźbę kary, gdyż w odróżnieniu od wersji mitycznej przywiązany do drzewa zostaje sam odarty ze skóry Marsjasz, a nie tylko ona, zaś „wstrząsany dreszczem obrzydzenia / Apollo czyści swój instrument”³⁸ i wsłuchuje się w przedśmiertny krzyk męczonogo współzawodnika. Jego krzykiem przeniknięty jest cały utwór, a krzyk ten staje się pośmiertną apoteozą poetyki Marsjasza. Jak pamiętamy, przegrał on tylko dlatego, że nie potrafił połączyć śpiewu z równoczesnym graniem na flecie. Teraz poeta zdaje się odślaniać bogactwo zawarte w krzyku skazanego. Tragizm owego głosu sprowadzonego do głoski „A” uderza jakby w Apollina. Scena kaźni przekształca się w scenę moralnego sądu nad bogiem, czyli – jak zapowiedział poeta na początku utworu – we „Właściwy pojedynek Apollona / z Marsjaszem”³⁹. Scena ta „już jest ponad wytrzymałość / boga o nerwach z tworzyw sztucznych”⁴⁰, Apollo

³⁷ [Klaskaniem mając obrzękłe prawice...]. PWsz 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa 1971 s. 15.

³⁸ Z. Herbert. *Apollino i Marsjasz*. W: *Wybór poezji* s. 119 i 120.

³⁹ Tamże s. 119.

⁴⁰ Tamże s. 120.

porzuca zatem jej miejsce – niewzruszony, trwający w niewrażliwości i w wyrafinowanym estetyzmie. I zastanawia się

[...]
 czy z wycia Marsjasza
 nie powstanie z czasem
 nowa gałąź
 sztuki – powiedzmy – konkretnej⁴¹

I oto sugestia Apollina zaczyna się spełniać w sposób przerażający, a w swojej konkretności znamieny: pod nogi boga upada „nagle [...] skamieniały słowik”, zaś drzewo, do którego przywiązany jest Marsjasz, siwieje.

„Właściwy pojedynek” toczy się pod wieczór. Skamieniały słowik i siwiejące drzewo zapowiadają tym samym nadchodzące ciemności: zmierzch i starość sztuki. Zapowiadają panowanie jednego stylu w sztuce, ujętego w kamienne reguły i poddanego sankcjom prawodawcy⁴². Jest to zarazem wrogi twórczemu artyzmowi świat cywilizacji, świat „tworzyw sztucznych”. Świat, którego wizję skreślił też Norwid w dialogu *Plato i Archita*.

I tu czas na podjęcie wątku paraleli między „*A Dorio ad Phrygium*” a utworami Herberta. U obu poetów sztuka spleta się z polityką i prawem; z tym że u Norwida symbolem tego splotu jest Neron, u Herberta – sam Apollo. Spór Apollina z Marsjaszem zmienia się w ocenę nominalnego i realnego wariantu ludzkiej egzystencji. Nominalnego, to znaczy uległego prawom konwencji, mody czy określonego typu ustrojów politycznych, takich jakie wyłaniają się z opisanego przez Norwida „epoki nominalnej” i takich jakie kreuje prawodawstwo Apollina, bohatera utworu Herberta. Stąd dramatyczny dialog poety z posągiem Apollina, negujący kreacyjną moc klasycyzmu, ale zarazem wszelkiego prawodawstwa czy autorytetu w sztuce. Podobnie jak Norwid w inwokacji do Apollina również Herbert ujmuje rozwój sztuki jako proces. Zdaje się mówić: „wszyscy zaczynamy od Apollina, wszyscy tworzymy pod znakiem narzuconej konwencji, w poczuciu sensowności naszego wysiłku, sensowności sztuki jako narzędzia poznania świata”. Ale z biegiem lat twórczość przechodzi, mówiąc słowami Norwida, „z Doryjskiego na Frygijskie”. Dla Herberta jest to szansa, ale zarazem i dramat: szansa oryginalności, a dramat poszukiwań w świecie bez drogowskazów. Norwid też nie widzi dla nominalnej epoki żadnych szans, potępia ją jednoznacznie. Poematowi swojemu zaś nie daje zamkniętego strukturalnie kształtu i tym samym zdaje się zapowiadać rozterki poetów XX w., wygnańców z raju klasycznych bóstw.

⁴¹ Tamże.

⁴² Z tym że pojęcie prawa rozciąga się u Herberta poza sferę literatury.

CYPRIAN NORWID'S "A DORIO AD PHRYGIUM"
AND ZBIGNIEW HERBERT'S "APOLLONIAN" POEMS
PARALLELS

SUMMARY

The myth about Apollo and Marsyas is the starting-point for the comparisons made in the present paper. The parallel drawn between the poems which are so distant in time but refer to the same tradition is also a contribution to the study of the history of classicism and romanticism in literature.

Norwid knew the legend of Apollo and Marsyas very well and his attitude to the former was ambivalent. As a matter of fact, he recognized Apollo as the patron of an important trend in the art of antiquity but he criticized the imitators of Apollonian (i.e. Dorian-classical) art. However, the Troyan-Phrygian-Dionysian trend which Norwid distinguished himself was recognized by him as a "figure" (in the sense Auerbach used this term) of Polish national-folk art. In "A Dorio ad Phrygium" whose action is set in Poland after the November uprising in 1830, that is "a good long time after the Troyan war", the poet recognized Apollonism as a "figure" of all sorts of fossilized conventions in the sphere of art, political systems and fashion. His poem was constructed in the mode of an autothematic expression. The poem discussing the contest between Apollonism and Phrygian art becomes, under the strength of Norwid's pen, a ground for a literary play: a play on the opposition between realized poetics (folk-styled) and discursive poetics (a parody of the conventions used in the poetry of antiquity).

In both poems by Zbigniew Herbert a similar anti-classicistic opposition is found. Both poems are critical to Apollonism as a prototype of universalistic and autocratic tendencies in art.

In Norwid's as well as in Herbert's poetry, art is interlaced with politics and law. The contest between Apollo and Marsyas is undoubtedly a contest between an autocrat and the people; it is an opposition of the nominal (formal or conventional) and actual (true and factual) form of human existence. Both poems are romantic and in both the poets express their disappointment with classicism. Herbert, like Norwid in his invocation of Apollo, puts a processual construction on the development of art. He seems to say: "we all start with Apollo, we create according to this imposed convention feeling that our efforts are not without their sense and that art is a means of knowing the world". But in course of time, Dorian "is taken the place of" by Phrygian. For Herbert this is a chance of originality but this is also a tragedy of the poet's search in the world where no guide-posts can be found. Norwid criticizes nominalism as well. His poem, however, has no structurally closed construction and therefore it seems to forecast the irresolution of the 20th century poets – exiles from the paradise of the epochs of classical art.