

██████████

Wciąż o Ikarach
głoszą¹ – dwugłos
o podniebnym wypadku

██████████

Artykuł prezentuje dwa głosy – re-interpretacje mitu o Ikarze. Wiersz Pasierba nawiązuje bezpośrednio do mitu, wiersz Wencła do obrazu Breughla, ale oba głosy spotykają się w przeświadczeniu, że ludzką kondycję przecina „niezagojona rana” niezaspokojonego pragnienia.

IKAR, JAN STANISŁAW PASIERB,
WOJCIECH WENCEL, POLSKA
POEZJA WSPÓŁCZESNA

The article presents two voices – a reinterpretation of the myth of Icarus. Pasierb’s poem directly refers to the myth, Wencel’s poem to Breughel’s picture, but both voices come together in the belief that the human condition crosses “non-healing wound” of unsatisfied desire.

ICARUS, JAN STANISŁAW PASIERB,
WOJCIECH WENCEL, POLISH
CONTEMPORARY POETRY

1
Bryll (1966: 47); interpretację tego wiersza przedstawia m.in. Binkowska (1999: 98–109).

1. PIERWSZY GŁOS – JAN STANISŁAW PASIERB

| *Sklonić mity, by wyjaśniały życie (Calasso 1995: 9)*

W mitologii greckiej istnieje niemały wątek związany z kobietami i bykami, czy uwodzeniem kobiet przez bogów w postaci byka: „Io, Telefassa, Europa, Argiope, Pasifae, Ariadna, Fedra” (Calasso 1995: 19). Przygody te zawsze wiążą się z transgresją – tego, co boskie w stronę ludzi i tego, co ludzkie w stronę zwierząt. Przekroczenie granicy, opuszczenie danej formy nigdy nie jest bezpieczne, obronną ręką z tej przygody mogą ujść wyłącznie bogowie, ludzie i zwierzęta zawsze padają ich ofiarą. Co prawda „Przemiany” Owidiusza mówią o niezbywalnym prawie i powinności przekraczania własnych granic. To prawo metamorfozy jest tym, co inicjuje czas i historię. Bogowie jako istoty wieczne nie potrzebują ani czasu, ani historii. Jednak ani czas, ani historia nie uczyniły ludzi szczęśliwszymi, oddaliły ich od wieczności i nieskończoności właściwej bogom. Ludzie zyskali jedynie poczucie nieprzynależności do samych siebie, skazani na odczuwanie wewnętrznego niepokoju i przymusu opuszczania tego, co zastane. Żaden z greckich herosów, żaden bohater nie zbudował siebie, pozostając w jednym miejscu, unikając „przebieranek”, udawania bycia kimś innym. Przekraczanie – choć jest konieczne – jest też przekleństwem, wiąże się z „grzechem”, złamaniem tabu i pociąga za sobą karę, ściąga nieszczęście. Taki wzór na nie-mieszczących-się-w-sobie-samych pozostawiły nam mity; mity, które uformowały naszą wyobraźnię i wciąż ją formują.

Ikar, choć nie wiąże się bezpośrednio z rodem powiązanych z bykami, wkroczył jednak w tę nie-swoją historię i poniósł tego konsekwencję. Jak? Pasifae uległa pożądaniu nieprzystającemu ani kobiecie, ani żonie. Dedal przyczynił się do zaspokojenia żądzy królowej,

skonstruowawszy krowę, w której skryła się Pasifae. Dlaczego Minos przyłożył rękę do zrealizowania chorej żądzony? Otóż i on miał swoją przygodę z bykiem, i on przekroczył tabu, złamał przysięgę i naruszył prawo. Szkoda mu się zrobiło byka obiecane w darze Posejdonowi (Kubiak 2013: 430–431), a to do tego właśnie byka niewytłumaczalną (w ludzki sposób) żądzą zapłonęła Pasifae. A Dedal? Dlaczego on nie przerwał tego ciągu zdarzeń, mających zaspokoić „najbrzydliwszą namiętność”? Bo Dedal sam przekroczył prawo ludzi i bogów wtedy, kiedy z zazdrości o talent zabił swojego siostrzeńca (tamże). Każda z postaci reprezentuje osobowość transgresywną, każda przekracza zastane normy, łamie prawo. Owocem tego splotu wydarzeń staje się Minotaur – potwór z łbem byka i ludzkim ciałem, postać, w której najwyraźniej uwidacznia się przekraczanie granic – ani zwierzę, ani człowiek. Ktoś przyłapany „w przemianie”, ktoś, kogo jednocześnie jest „za mało i za dużo”, postać, w której ustały się grzechy przodków, zatrzymały jak widzialny znak skutku odmowy podporządkowania się Ananke, bogini konieczności i prawu, które jest zbyt słabe, by obronić siebie przed łamaniem. Minotaur nie jest ostatnim elementem tego łańcucha przemian, które nieodwracalnie ustanowią nieprzekraczalne granice między bogami, ludźmi i zwierzętami, a które i tak będą zawsze przekraczane, bo musi trwać czas i historia. Minos, Pasifae, Dedal i Minotaur. Dołączy do nich Tezeusz i Ariadna. Dołączy Ikar. I historia przyspieszy. Tezeusz to kolejny z herosów, syn dwóch ojców, śmiertelnika Ajgeusa i boskiego Posejdona (Kubiak 2013: 473). Bohater, który wrogów pokonuje ich własną bronią, zadając śmierć taką, jaką oni innymi zadawali. Gdy dotarł do Aten, zmierzył się z szalejącym tam bykiem – tym samym, który spłodził Minotaura. Tezeusz obalił go i złożył w darze Apollinowi (Kubiak 2013: 475). A potem zgłosił się do „orszaku” ofiar, które mają być złożone Minotaurowi na pożarcie.

Pokonał ojca, idzie po syna. W drodze przeszedł rytuał inicjacji, dokonał uświęconej tradycją transgresji, wpłynął do pałacu Posejdonu jako młodzieniec, wypłynął na powierzchnię jako mężczyzna (Kubiak 2013: 478). Kolejne przejście, które choć wpisane w porządek rytuałów inicjacyjnych, nie ocali nikogo z bohaterów przed karą za to, że zawsze chcą czegoś innego, niż akurat mają. Wróćmy jednak do Dedala i Ikara. Dedal – morderca, uciekinier – znalazł schronienie na dworze Minosa. Buduje labirynt dla Minotaura, labirynt, którego kręte ścieżki mają odzwierciedlać taneczne ruchy świętych orszaków, rytuały tańca. Zamiast trwać wiernie przy władcy, którego gościnność ocaliła jego głowę, spiskuje z Ariadne, podpowiada, jak ocalić Tezeusza. Gdy pasierb Minosa zostaje zabity, a córka ucieka, gniew Minosa skupia się na Dedalu. Wściekły zamyka swego architekta wraz z synem Ikarą w labiryncie. To tam Dedal konstruuje skrzydła, na których wzniosą się w niebo po upragnioną wolność. Nie wiemy, czy Ikar czynnie pomaga ojcu. Raczej nie, skoro przed wzbiciem w niebo Dedal przekazuje synowi wskazówki. Formułuje to, co wejdzie do filozofii moralności jako „złoty środek” – zachowaj umiar, nie wolno wznieść się ani zbyt wysoko, ani lecieć zbyt nisko. Innymi słowy, można odczytać to też tak – nie możesz być ani bogiem, ani zwierzęciem, twoją miarą jest człowieczeństwo, wieczne „między”. Najważniejsza jest równowaga, czyli dystans – przeciwieństwo transgresji. Ale Ikar to dziecko wychowane na dworze Minosa, gdzie nikt nie zachowuje równowagi, żadnej. Ikar fatalnym przeznaczeniem potwierdzi los ojca i los pracodawcy, i jego żony. Dlaczegoż miałby zachować się inaczej niż wszyscy? Być może Dedal marzył, że synowi uda się to, co nie udało się jemu, być może ta droga miała być jednocześnie jedyną i najważniejszą szkołą dla Ikara. Ani los bogów, ani los bestii nie jest pisany człowiekowi. Miałby ten lot nauczyć spadkobiercę dystansu?

Ikar

*to się nie mogło udać
skrzydlaty miał być Hermes
i są do dziś anioły*

Ikar

*pomiędzy płomieniem a wodą
labiryntem i wolnością
która bywa poślubiona śmierci*

*rozkrzyżowany w powietrzu
Ikar nagle doświadcza
jak niebezpieczne dla ludzi
są żywioły
jak trudną tajemnicą
dystans*

Ikar

*nieosiągalne życie
nasze
wniebowstąpienia
nasze
roztrzaskania. (Pasierb 2002: 449)*

Wiersz księdza Jana Stanisława Pasierba nawiązuje do tej niezdanej lekcji. Mówi jeszcze więcej: „to się nie mogło udać”. Los ojca przechodzi na syna (i córki), błędy ojca powtarza potomek. Czy ze źle skonstruowanej lekcji, można wyciągnąć poprawne wnioski? Nie tym razem. Dedal

2
To słowa Apolla do
Diomedesa zapisane w
„Iliadzie”.

3
„...łudzono się, iż dole-
ciał” (Kubiak 201: 483).

chce nauczyć powściągliwości, posługując się niepowściągliwością, chce nauczyć trwania na granicy, przekraczając ją: „tylko Hermes i anioły” to mogą, bogowie i duchy. Dodałabym – i „zwierzęta”, a człowiek winien starannie omijać to, co nieprzynależne jemu, to, co należy do świata bogów lub zwierząt, bo człowiek jest kimś innym i nie może żyć losem, który nie należy do niego.

*Cofnij się, i nie próbuj
Równać się z bogami, bo nie są do siebie podobne
Te rody: bóstw nieśmiertelnych i ludzi chodzących po ziemi.
(Kubiak 2013: 673)²*

Tezeuszowi, który zszedł w oceaniczne głębiny, udało się dotrzeć do tronu Posejdona, wrócić mężczyzną. Ikarowi nie udało się ta sztuczka z wzlotem niebo. Spadł do morza. Ponieważ są dwie wersje jego końca – zginął/ocalał,³ możemy marzyć, że zanurzenie w wodzie, symbolu życia, dało mu kolejną szansę. A skoro milczą o nim dalsze przekazy, to możemy wierzyć, że tym razem z tej szansy skorzystał i umarł po prostu człowiekiem.

W przywołanym wierszu Ikar staje się symbolem skutków przekroczeń nieprzeznaczonych człowiekowi. Ostatnia strofa ma charakter inwokacyjno-litaniijny: „Ikar/ nieosiągalne życie /nasze/ wniebowstąpienia/ nasze / roztrzaskania” – może być traktowana jak nauka zawarta w modlitwach monotonnie przypominających tę samą prawdę, prośbę, chwałę... Skrzydła, na których wzbijemy się w niebo – nie są dla nas, bo są wbrew naturze; wniebowstąpienie nie jest dla nas – było dla Jezusa. Jednocześnie, idąc tropem Ewangelii – możemy uznać, że to, co nie dla nas, jest jednocześnie „nasze” – i chwała wniebowstąpienia, i klęska „roztrzaskania”. Dystans jest tajemnicą, która objawia się przy

końcu życia, jako niemożliwość. Bo choć dystans mógłby stanowić gwarancję „zdrowego” przejścia między Scyllą i Charybdą, między uzurpacją prawa do tego, co boskie a bezgranicznym zatraceniem się w tym, co zwierzęce, to wydaje się, że naszym losem jest właśnie brak dystansu. Jeśli mity nas pouczają, to o tym, że herosi póki życia – nie zastygają na granicy, nie wahają się podjąć przejścia w żadną ze stron, że kondycja nasza to wieczna zdrada nas samych, zwierząt i bogów. I nie pomogą tu lamenty ani ostrzeżenia. Żyjemy między skrajnościami, które traktujemy nie jako ostrzeżenia, ale jako wyzwania, choćby odpowiedzią na nie miała być śmierć: „pomiędzy płomieniem a wodą / labiryntem i wolnością / która bywa poślubiona śmierci”. Nasza tożsamość rodzi się w przejściu, dystans pozostaje (niespełniana) tajemnicą naszego życia. To Ikar i jego los jest nasz, jest naszym przeznaczeniem.

Wiersz Pasierba nawiązuje bezpośrednio do mitu, poszerzając jego znaczenia o te, które podaje nam Ewangelia.⁴ Opowieść o kondycji człowieka i bogów zapoczątkowana przez mity trwa też w innych przekazach, innych opowieściach, innych religiach. „Rozkrzyżowany w powietrzu / Ikar” nakłada się na obraz innego „rozkrzyżowanego”, podlegającego temu samemu wezwaniu transgresji i przemiany: Jezus – Bóg-człowiek, z tego i tamtego królestwa, tego i nie tego świata. Mogłoby się wydawać, że transgresja umożliwia doznanie bezpośredniości, że przekroczenie zbliża mnie do innego (boskiego, zwierzęcego), że w bezpośredniości poświadczam sukces przejścia, dotykam tego, co całkiem inne. Calasso pisze, że bezpośredniość to boskość, to to, co „nadaje największą intensywność naszemu poczuciu życia” (Calasso 2011: 38). Ale intensywność bezpośredniości jest nie do zniesienia, dlatego „bezpośredniość musi przekazywać nam siebie za pośrednictwem prawa” (tamże). Prawo jest tym, co umożliwia zachowanie dystansu, ratuje przed zatraceniem i zniszczeniem siebie, przed przejściem

4 Interpretację tego wiersza w zgodzie w wykładnią teologii katolickiej zaproponował Piotr Koprowski (Koprowski 2014).

5
W Wierszu Zbigniewa Herberta pt. „Dedal i Ikar” Ikar sam podejmuje decyzję o upadku na ziemię: „nogi drętwią i tęsknią do kolców i ostrych kamieni / nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojczyste / ja zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi” (Herbert 1994: 78).

granicy, z której nie ma powrotu. Wniebowstąpienie zamyka drogę ku ziemi, roztrzaskanie zawiera w sobie jakąś skończoność, niemożność powrotu. Ikar staje się symbolem tego, który wyrwał się prawu ojca, prawu natury i ziemi. Przekroczył granicę, z której nie powrócił tak, jak nie powrócili Ariadna, Tezeusz, Dedal, Minos, Pasifae... Przekroczenie jest zdradą ludzkiej kondycji – niezależnie, w którą stronę się odbywa i zawsze prędzej czy później musi być ukarane.⁵ I to jedyne prawo, które trwa, niezależnie od naszych pragnień i namiętności.

2. DRUGI GŁOS – WOJCIECH WENCEL

Drugim tekstem, poświęconym Ikarowi, który chciałabym tu omówić, jest wiersz napisany przez Wojciecha Wencła:

Ikar

*Jego mityczny upadek nie został zauważony
w mieście wciąż handlowano złotem i bawełną
pług brnął przez czarną ziemię okręty płynęły
a pasterz przeliczywszy setkę pańskich owiec
stał odwrócony do morza barczystymi plecami
i marzył o niebieskich migdałach*

*gdyby nie pióra na wodzie można by pomyśleć
że nic się tu nie stało (Codziennosc zawsze zwycięża,
jest trwalsza od wielkich tragedii.)
lecz my czuliśmy grozę patrząc na ten pejzaż
bo się nie zbliżniła jeszcze rana świata
i powietrze drgało jak ciało skazańca*

pytanie: szpony bestii czy sztylety słońca
w gruncie rzeczy nie ma większego znaczenia
bowiem ciemna istota jest zawsze ta sama
sprowadzić z wysokości i unurzać w błocie
spoza ram obrazu przyglądał się nam uważnie
sprawca: demon wschodu lub demon południa

10 kwietnia 2011 (Wencel 2011)

Autor nie nawiązuje bezpośrednio do mitu. Tekst jest przykładem realizacji ekfrazy, a dokładniej rzecz ujmując, jest przykładem ekfratyczności, czyli ekfrazy pretekstowej, dla której to nie sam opis dzieła sztuki jest istotą przedstawienia, ale zapis sensu, jaki się z niego wyłania w odczuciu oglądającego.⁶ Tematem wiersza jest jednocześnie

- opis obrazu:

w mieście wciąż handlowano złotem i bawełną
pług brnął przez czarną ziemię okręty płynęły
a pasterz przeliczywszy setkę pańskich owiec
stał odwrócony do morza barczystymi plecami
i marzył o niebieskich migdałach
gdyby nie pióra na wodzie można by pomyśleć
że nic się tu nie stało [...]

- reakcja na ten obraz: „lecz my czuliśmy grozę patrząc na ten pejzaż”,
- refleksja, jaką wołał:

pytanie: szpony bestii czy sztylety słońca
w gruncie rzeczy nie ma większego znaczenia

6
O nowej taksonomii gatunku, jakim jest ekfrafa, możemy przeczytać w artykule: Gogler 2009: 46. Inne pomocne teksty to: Wystouch 2009: 48–64; Dziadek 2004. Adam Dziadek wprowadza termin „ekfrafa współczesna” (*Bildgedicht*), kiedy dzieło sztuki staje się pretekstem, „punktem wyjścia do powstania samodzielnego dzieła literackiego”, „Na plan pierwszy wysuwają się kwestie etyczne i egzystencjalne. [...] Sztuka staje się nośnikiem treści ideowych...”. (Dziadek 2004: 142–143). W innym miejscu wprowadza termin „ekfratyczność”, która osłabia klasyfikację gatunkową samej ekfrazy. (Dziadek 2006: 39–40). Seweryna Wystouch pisze w takim przypadku o „ekfrazie pretekstowej, wirtuozowej”.

7

Jak pisze Adam Dziadek, są dwa obrazy Pietera Breughla o tym temacie: „Pierwszy z nich to *Upadek Ikara* z Muzeum Davida i Alice van Buurenów w Brukseli, który powstał około roku 1558, drugi – to wspomniany już wcześniej *Pejzaż z upadkiem Ikara*, który jest nieco większy, najprawdopodobniej został namalowany również około roku 1558, a znajduje się w Musée Royaux Arts in Brukseli”.

(Dziadek 2004: 120)

*bowiem ciemna istota jest zawsze ta sama
sprowadzić z wysokości i unurzać w błocie
spoza ram obrazu przyglądał się nam uważnie
sprawca: demon wschodu lub demon południa*

Mówiący w wierszu wypowiada się w 1. osobie liczby mnogiej, zakładając, że dzieli z innymi grozę w reakcji na mitologiczną tragedię, ale też że wspólne jest doświadczenie ludzkiej trwogi pod słońcem. Opis obrazu Breughela „Pejzaż z upadkiem Ikara”,⁷ przywołane zawarte tam sceny, mieszają się z sytuacją przed obrazem. Czas mityczny przenika czas terażniejszy wiersza. Nie tylko czas tu się zapętla, bo przekroczone zostają też ramy obrazu, miesza się przestrzeń. Wykreowana przestrzeń chronotopu staje się idealną areną dla działania mitu, który z tamtego czasu i tamtej przestrzeni może wyjaśnić współczesne życie.

Wydaje się, że jesteśmy świadkami tej niebezpiecznej dla bogów i ludzi bezpośredniości, z oddziaływania której nikt nie może ująć cało. Ale bezpośredniość wymaga zaangażowania, wymaga aktywności. Tymczasem postacie na obrazie zastygły w czynnościach tak powtarzalnych i oczywistych, że sprawiają wrażenie owadów zamkniętych w bursztynie lub mechanicznych zabawek, które nie potrafią wykonać nic więcej niż to, do czego je zaprogramowano. Stwarzają pozory życia, pozory ruchu. Nawet ślad po Ikarze umacnia nieruchomość sytuacji. Te kilka piór to metonimia, jej szczególny rodzaj – *pars pro toto* – której zastosowanie minimalizuje dynamiczną obecność Ikara, jedyne, którego „aktywność” mogłaby rzeczywiście zakłócić statyczność przedstawienia. Można jednak uznać, że nie inaczej dzieje się przed obrazem. Postacie, jak można sobie wyobrazić, zamarły w grozie, porażone widokiem niezabliźnionej „rany świata”. Jednak to inny rodzaj bierności. Owa odczuwana groza jest przeciwstawiona „odwróconym barczystym

plecom pasterza, marzącego o niebieskich migdałach”. Groza to silne wzburzenie; uczucie, które wywołuje wyraźne, niedające opanować się emocje, strach. Tu dodatkowo jej doświadczenie wzbudza refleksję zamkniętą w pytaniu retorycznym „bez większego znaczenia”. „Pejzaż...” przywołuje szeroką „panoramę świata” (Dziadek, 2004: 121), a wiersz poszerza ową panoramę o czas. Wiemy, dzięki Bachtinowi, że nie da się mówić o przestrzeni w oderwaniu od czasu. Jeśli uznać, że mity są realizacją *in illo tempore* (w owym czasie), to ich czas musi stać się też naszym czasem (czasem każdego odbiorcy), ale i przestrzeń musi stać się *in illo spatio* (w owej przestrzeni) naszą przestrzenią. Małego tego. W wierszu ramy obrazu zostają przekroczone dla przestrzeni innych mitów, innej religijnej wyobraźni. To, co stanowi tematykę obrazu, jest po prostu tematyką *conditio humana*, archetypem, pierwotnym wzorcem odwiecznej pokusy.

„Demon wschodu” to Apop (Apophis) – postać z mitologii egipskiej: „demon mieszkający w głębinach praoceanu, mający postać węża o złym wyglądzie i złym charakterze. Odwieczny i przysięgły wróg słońca i porządku rzeczy, jest uosobieniem nicości i ciemności (...), lecz jednocześnie stanowi część wymiaru sprawiedliwości” (Lipińska, Marciniak 1977: 197). To on stacza codzienną walkę ze słońcem (Grecy wierzyli, że jest bratem Heliosa) i choć codziennie jego krew barwi niebo na czerwono, nie ustaje w tej walce. W wierszu staje się symbolem tego, co ściąga na ziemię, w otchłań materii. A jedną z powinności Apopa jest karmienie w krainie potępionych skazańców (tamże). I choć z religijnej perspektywy uczynkowi temu przypisywano łaskę i jakiś rodzaj troskliwej dobroci, to można też rozumieć, że karmione dusze zostają w ten sposób zatrzymane w podziemiach, zadawalając się codziennie dostarczonym posiłkiem. To nie akt łaski, ale sposób przekupstwa, który służy zatrzymaniu i w efekcie umocnieniu krainy zmarłych

potępieńców. Tak jak w starannie odmierzonych gestach zostają zatrzymani w pejzażu obrazu jego bohaterowie.

Z kolei o „demonie południa” Ewagriusz z Pontu mówił, że: „Jeżeli wszystkie inne demony podobne są do wschodzącego i zachodzącego słońca, gdyż obejmują tylko część duszy, to demon południa zwykł chwycić całą duszę i dusić umysł” (Górny 2015). W tradycji katolickiej demon południa to grzech acedii, znany od czasów średniowiecza, kojarzony później z melancholią i depresją, choć oba nowoczesne terminy nie oddają dobrze jego charakteru.

Zaczyna się od tego, że słońce staje się niezdolne do ruchu, sprawiając w ten sposób wrażenie, że dzień trwa 50 godzin. Zmusza do nieustannego spoglądania przez okna, wychodzenia z celi, wpatrywania się w słońce [...] Ponadto wzbudza nienawiść do miejsca, do życia, które jest w nim prowadzone. [...] Wzbudza pragnienie, by udać się w inne miejsca [...].
(Bieńczyk 1998: 99)

Zajęci codzienną krzątaniem bohaterowie obrazu są jak ojcowie pustyni zamknięci w południowej godzinie, już przeczuwający grozę, jaka wyłania się z uświadomienia sobie „rany” przebiegającej przez sam środek ludzkiej kondycji, ale niepozwalający sobie na to odczucie. Pozwalają sobie jedynie na zastygnięcie w bezmyślnym spoglądaniu w dal, nie-nazwanej tęsknocie. Bohaterowie przed obrazem stoją w innej sytuacji. To, co widzą – poraża ich. Doświadczają czegoś w rodzaju katharsis, katartycznego wstrząsu, by po chwili grozy, odczuć spokój, jaki przychodzi ze zrozumienia ludzkiej egzystencji, tej porażającej początkowo iluminacji – zawsze i wszędzie stoimy wobec pokus, którym ulegamy, wobec namiętności, którym dajemy się wodzić, nie bacząc na prawo, rozsądek, niebezpieczeństwo. Nie ma znaczenia, jak nazwiemy demona

pokusy, z którego czasu, religii, mitu – w każdym znajdzie się ten, który wodzi na pokuszenie „ciało skazańca”. Pejzaż obrazu rozplywa się poza ramy, zagarniając wszystkich, nikogo jednocześnie nie wyróżniając.

Postacie Breughela nie są ujęte jako wyjątkowe, inne od wszystkich, zaskakujące. Ten, który by mógł zaskoczyć, nie jest obecny (został po nim ślad; kilka piór, które przypadkowi przechodnie mogą potraktować jak pióra jakiegoś strąconego czy nurkującego ptaka). Wszyscy zatrzymują się wśród otaczających rzeczy – trywialnie, powtarzalnie, beznadziejnie. Inaczej rzecz się ma ze stojącymi przed obrazem. Dokonuje się w nich proces rozumienia, które równa się samorozumieniu. Stoją wobec tego, co namalowane, stoją przejęci grozą między pragnieniem, by nie widzieć tego, co zobaczone („można by pomyśleć/ że nic tu się nie stało”), a pragnieniem, by to właśnie, co przenika do świadomości, okazało się złudą i kłamstwem. Ten wymalowany wzór, paradygmat zgubnego pożądanego, od którego nie są wolni ani ludzie, ani bogowie, ani zwierzęta budzi „niechęć wobec własnej istoty historycznej” (Bieńczyk 1998: 106), wobec przyjęcia prawdy o sobie jako tym, który za sprawą wyznaczonego przez mit porządku może być tylko tym, kim jest. Acedia jest formą pokusy, by odmówić udziału w *conditio humana*, udziału w rzeczywistości⁸. By przyjąć za pewnik, że pod każdym słońcem i niebem toczy się ta sama historia – daremnego oporu wobec tego, co „ściąga nas z wysokości i nurza w błocie”. Wobec takiego wstrząsu pojawia się przekonanie o daremności wszelkiego wysiłku, o niemożności przewyciężenia fatum, oszukania Ananke. Codziennność i tylko codzienność – taka, jaką widzimy utrwaloną na wieki pociągnięciami mistrzowskiego pędzla, każe wierzyć, że „**Godziennność zawsze zwycięża, jest trwalsza od wielkich tragedii**”.⁹ I dać się obezwładnić tej myśli, poddać, zrezygnować, bo wszystko to „w gruncie rzeczy nie ma większego znaczenia / bowiem ciemna istota jest zawsze ta sama / sprowadzić z wysokości i unurzać błocie”. ❧

⁸ „Petrarka (...) mówi o niej jako o „nienawiści do kondycji ludzkiej” (Bieńczyk 1998: 105).

⁹ Adam Dziadek przywołał na określenie tego aspektu rozumienia naszej egzystencji niemieckie przysłowie: „Nie przerywa się orki przez wzgląd na czyjąś śmierć” (Dziadek 2004: 123).

Bibliografia

- BIEŃCZYK, MAREK, 1998: *O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Melancholia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BINKOWSKA, HALINA, 1999: *Ernesta Brylla głoszenie o Ikarach*. Tekst dostępny na stronie: http://www.sbc.org.pl/Content/75736/ernesta_brylla_gloszenie_o_ikarach.pdf (12. 9. 2017).
- BRYLL, ERNEST, 1966: *** (Wciąż o Ikarach głoszą). [W:] *Sztuka stosowana*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. 47.
- CALASSO, ROBERTO, 1995: *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*. Przełożył Stanisław Kasprzysiak, wprowadzenie Josif Brodski. Kraków: Znak.
- CALASSO, ROBERTO, 2011: *Literatura i bogowie*. Przełożył Stanisław Kasprzysiak. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- DZIADEK, ADAM, 2004: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- DZIADEK, ADAM, 2006: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*. [W:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. II. Pod redakcją Józefa Marii Ruzara. Lublin: Wydawnictwo Gaudium. 39–40.
- GOGLER, PAWEŁ, 2009: *Kłopoty z ekfrazą*. [W:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Redakcja naukowa Seweryna Wysłouch, Beata Przymuszała. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GÓRNY, GRZEGORZ, 2015: *Demon południa*. Tekst dostępny na stronie: <http://www.miesiecznikegzorcysta.pl/z-perspektywy/item/140-demo-poludnia> (12. 9. 2017).

- HERBERT, ZBIGNIEW, 1994: *Struna światła*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- KOPROWSKI, PIOTR, 2014: Wizja człowieka w filozofii Erazma z Rotterdamu: refleksje Janusza Stanisława Pasierba. *Studia Redemptorystowskie* 2014/12. 115–129.
- KUBIAK, ZYGMUNT, 2013: *Mitologia Greków i Rzymian*. Kraków: Znak.
- LIPIŃSKA, JADWIGA; MARCINIAK, MAREK, 1977: *Mitologia starożytnego Egiptu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- PASIERB, JAN, STANISŁAW, 2002: *Liturgia serca*, wybór, wstęp i oprac. Jan Sochoń. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- WENCEL, WOJCIECH, 2011: *Ikar*, wiersz ze strony: <http://wojciechwencel.blogspot.com/2011/04/ikar.html> (12. 9. 2017).
- WYSŁOUCH, SEWERYNA, 2009: Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny. [W:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Redakcja naukowa Seweryna Wyślouch, Beata Przymuszała. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Summary

The article presents two poetic reinterpretation of the myth of Icarus. The poem by Janusz Pasierb relates to the myth directly: in it Icarus is a victim of stepping outside of human boundaries. The fact that he finds himself in between opposites (fire and water, labyrinth and freedom) defines Icarus's fate. On the other hand, the poem by Wojciech Wencel refers to the painting "Landscape with the Fall of Icarus" by Peter Bruegel. The poem's theme is both the description of the painting and the reflection it provoked. The two poets agree that the human condition is marked by 'the unhealed wound' of unsatisfied desire.

Bernadetta Żynis

Bernadetta Żynis – Professor at Pomeranian University in Słupsk. She works at the Institute of Theory of Literature and Cultural Studies. Research interests: post-history, post-religion, the sacred postmodern, angel figure in contemporary literature, contemporary theories of identity (identical/other/stranger), corporeality in the literature. Author of books: End of the world again. The catastrophic stories in prose by Tadeusz Konwicki (2003), Faces of an angel. Selected problems of contemporary poetry (2014), editor of: Gombrowicz (2006), Autobiographical and surroundings. The work dedicated to Professor Małgorzata Czermińska (with T. Sucharski, 2011). Author of numerous articles.