

Maciej Jaworski  
(Uniwersytet Warszawski)

ORFEUSZ I EURYDYKA CZESŁAWA MIŁOSZA:  
KATABAZA JAKO FIGURA ŻAŁOBY

Na grecko-rzymski mit o Orfeuszu – trackim poecie i muzyku – składa się pięć podstawowych motywów: utrata żony, Eurydyki, oraz podróż do Hadesu w celu jej odzyskania; niezwykła władza bohatera, poruszającego swoim śpiewem dzikie zwierzęta, drzewa i góry; jego okrutna śmierć z rąk trackich kobiet (albo menad); dalsze dzieje odciętej głowy herosa; wreszcie, udział w wyprawie Argonautów<sup>1</sup>. Ostatni temat nie pojawia się w *Georgikach* Wergilego ani *Metamorfozach* Owidiusza i z tego powodu niezwykle rzadko występuje w nowożytnych utworach o trackim lirniku.

Wyobrażenie o legendzie czytelników kolejnych epok zostało bowiem ukształtowane przez dwie narracje, powstałe w Rzymie w czasach Oktawiana. W przeciwieństwie do wcześniejszych literackich wzmianek na temat śpiewaka – o sensie często niejasnym i dotąd dyskutowanym<sup>2</sup> – opowieści Wergilego i Owidiusza tworzą pełny, spójny ciąg fabularny: od śmierci Eurydyki, przez katabazę zakończoną niepowodzeniem, aż po rozszarpanie bohatera przez oszalałe bachantki. Z perspektywy ukazanego w nich elementarnego porządku wydarzeń wersje te „zdają się organicznie do siebie pasować”<sup>3</sup>.

Do najsłynniejszych starożytnych interpretacji historii należy również dawniejszy wariant, pochodzący z *Uczty* Platona. Zdaniem jednego z biesiadników, Faidrosa, bogowie „odprawili [Orfeusza – M.J.] z pustymi rękami, pokazując mu tylko widmo żony, po którą przybył, nie dając mu jednak jej samej” (179d)<sup>4</sup>, co miało być karą za tchórzostwo lirnika, niegotowego, by umrzeć dla miłości i w ten sposób połączyć się z ukochaną w Hadesie.

Wśród dzieł sztuki plastycznej najbardziej inspirująca okazała się ateńska płaskorzeźba z V wieku p.n.e. Przedstawia ona Eurydykę, Orfeusza i Hermesa. Istnieją rozmaite hipotezy na temat tego, co wyrażają skupione, spokojne twarze bohaterów, co znaczą ich gesty. Interpretatorzy odnajdywali w scenie kilka różnych epizodów z historii rozdzielonych kochanków – najczęściej chwilę tragicz-

<sup>1</sup> F. Graf, *Orfeusz: poeta wśród ludzi*, przeł. A. Rosé, „Kronos” 2011, nr 4, s. 115.

<sup>2</sup> Zob. J. Heath, *The Failure of Orpheus*, „Transactions of the American Philological Association” 1994, nr 124.

<sup>3</sup> F. Graf, *Orfeusz...*, s. 115. Zob. Wergiliusz, *Georgiki*, 4.453–525; Owidiusz, *Metamorfozy*, 10.1–11.84.

<sup>4</sup> Platon, *Uczta*, przeł. A. Serafin, wybór tekstów i red. nauk. P. Nowak, Warszawa 2012, s. 30.

nego w skutkach odwrócenia się Orfeusza i powtórnej utraty żony – zgadzając się tylko w kwestii roli boga, który występuje tu jako *psychopompos*: przewodnik dusz, konwojent krainy umarłych.

Postać ta, nieobecna u rzymskich klasyków, nie pojawia się też bądź nie odgrywa istotnej roli w późniejszych reinterpretacjach. Grupę z reliefu wprowadził do literackiej tradycji dopiero Rainer Maria Rilke w poemacie zatytułowanym właśnie *Orfeusz, Eurydyka, Hermes* (1904) – jedynym utworze, który zdobył w XX stuleciu podobną jak wersje Wergilego i Owidiusza popularność wśród autorów podejmujących temat. Rilke, respektując Wergiliański schemat fabularny, skupia się na najbardziej dramatycznym momencie fabuły – podróży powrotnej – i opisuje przeżycia wewnętrzne nie tylko muzyka, lecz także zaniedbanej przez antycznych poetów Eurydyki.

Mit Orfeusza funkcjonował w kulturze europejskiej przez dwadzieścia kilka stuleci i podlegał przemianom w niezliczonych dziełach sztuki i myśli<sup>5</sup>. W herosie widziano założyciela starożytnej religii, patrona cywilizacji i nauczyciela pokoju, przede wszystkim jednak artystę obdarzonego mocą przekraczania granic między sztuką a rzeczywistością, światem żywych i zmarłych, immanencją i transcendencją; a zarazem kochanka, próbującego dzięki potędze muzyki oraz uczucia odzyskać Eurydykę. Właśnie uniwersalność zasadniczej tematyki mitu, związanej z trójkątem pojęciowym: „miłość – śmierć – sztuka”<sup>6</sup>, zadecydowała – jak się wydaje – o sile oddziaływania legendy w kolejnych epokach.

Poemat Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* (2002) był wielokrotnie odczytywany w kontekście utworu Rilkego, rzadziej natomiast oraz mniej dokładnie porównywano go z *Georgikami* i *Metamorfozami*, za czym przemawia nie tylko porządek tradycji (polski poeta najprawdopodobniej bowiem zaglądał do nich przed napisaniem własnej wersji)<sup>7</sup>. Zestawienie takie ujawnia dwa miejsca, w których współczesny tekst odchodzi od utrwalonego wariantu opowieści. Mowa o modyfikacjach, uczynionych na najbardziej podstawowym poziomie: w planie przebiegu fabuły. Obie zmiany związane są z kluczowym w większości przedstawień epizodem narracji – powtórnią utratą Eurydyki.

Wcześniej historia toczy się zgodnie z oczekiwaniami czytelnika. Orfeusz otrzymuje zgodę na wyprowadzenie ukochanej z Hadesu, musi tylko spełnić warunek: w drodze powrotnej nie wolno mu patrzeć na podążającą za nim zmarłą ani odzywać się do niej. Mimo narastającego zwątpienia w powodzenie wyprawy śpiewak przez długi czas podąża ścieżką ku wyjściu z krainy cieni, nie odwracając się. Opis anabazy kończy się następująco:

<sup>5</sup> Zob. *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003; C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit, człowiek, literatura*, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1991; M. Siwiec, *Orfeusz romantyków: mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002; J. Tomkowski, *Głowa Orfeusza, dłoń Hermesa*, w: tegoż, *Ciemne skrzydła Ikarą. O rozpacz*, Warszawa 2009.

<sup>6</sup> Ch. Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore–London 1993, s. 2.

<sup>7</sup> Dzieło Owidiusza znał Miłosz jeszcze z lekcji gimnazjalnych, na których tłumaczyli je niestrudzenie z profesorem Rożkiem (A. Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1981, s. 67–68; C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Kraków 2001, s. 88–89), od Wergilego zaś – również obecnego w jego wileńskiej edukacji – najpewniej zaczerpnął inspirację do sceny z Persefoną (jedynie w *Georgikach* to ona właśnie stawia warunek Orfeuszowi).

Dniało. Ukazały się żałomy skał  
Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.  
I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,  
Za nim na ścieżce nie było nikogo<sup>8</sup>.

Ale gdzie znajdował się spoglądający wstecz Orfeusz? Czy jeszcze w Hadesie? Tekst jest niejednoznaczny: chwila przekraczania przez bohatera granicy cienia nie została wyraźnie określona. Miejsce, do którego dochodzi światło (w dwóch pierwszych wersach), to zapewne nadal część podziemnej krainy. U klasyków dramatyczny zwrot akcji spowodowany fatalnym gestem dokonuje się właśnie w ostatniej chwili, kiedy małżonkowie „już byli blisko powierzchni ziemi” (u Owidiusza), kiedy znajdowali się „na samym progu/ światłości dziennej”<sup>9</sup> (u Wergilego). Można uznać fragment utworu za konkretyzację tych wersji.

Jeśli jednak w poemacie Orfeusz rzeczywiście obejrzał się przed wyjściem z podziemia, zastanawiać musi, dlaczego nie ma dalej mowy o występku, poczuciu winy czy choćby o usiłowaniach, by odwrócić sytuację (w rodzaju bezskutecznych prób udania się z powrotem do Hadesu, jakie czynił bohater w *Georgikach* i *Metamorfozach*). Zamiast tego w zakończeniu mityczny poeta, świadom definitywnej straty, zmęczony podróżą zasypia „z policzkiem na rozgrzanej ziemi”. Brak Eurydyki na ścieżce, inaczej niż w *Apologii Orfeusza* Leszka Kołakowskiego, nie wywołuje w nim żadnych wątpliwości, związanych ze zgubnym czynem albo złymi intencjami Persefony (rozważanie tych drugich byłoby uzasadnione, gdyby Orfeusz nie złamał zakazu, a mimo to wyszedł z Hadesu bez ukochanej). Śpiewak-błazen z opowiadania filozofa, obejrzawszy się przypadkiem, również spostrzegł, że jest sam, i odtąd nie wiedział, czy łamiąc tabu unicestwił żonę, czy stał się przedmiotem boskiej drwiny. Bohater Miłosza nie okazuje zdziwienia (czym wprawia w konfuzję czytelnika).

Na tle najsłynniejszych opowieści o herosie ujawnia się wyjątkowość ujęcia sceny we współczesnym utworze. U Wergilego i Owidiusza Eurydyka, kiedy Orfeusz na nią spojrział, zdążyła jeszcze wypowiedzieć słowa pożegnania, po czym zniknęła jak rozwiany dym albo osunęła się w otchłań. W *Orfeuszu, Eurydyce, Hermesie* oddaliła się, nie rozpoznając dawnego ukochanego ani nie rozumiejąc, co się wydarzyło. Jedyne u Miłosza za śpiewakiem nie było nikogo. Pustka, którą zobaczył za sobą, oznacza – jak się wydaje – że Eurydyka oraz jej przewodnik Hermes już wcześniej zawrócili ze ścieżki prowadzącej do królestwa żywych, bądź też, że ich obecność od początku była złudzeniem.

Narracja poematu została zatem tak ukształtowana, jakby odwrócenie się bohatera lub przeciwnie: spełnienie przezeń warunku królowej, nie mogło mieć wpływu na ostateczny rezultat wyprawy. O postaci tej nie da się powiedzieć, jak o Orfeuszu ze źródeł starożytnych, że jego katabaza w istocie zakończyła się sukcesem, przekreślonym jedynie przez gest przypadkowy z punktu widzenia zasadniczej wymowy mitu<sup>10</sup>. Obok niedookreślenia chwili, kiedy tracki poeta się

<sup>8</sup> Tekst cytuję za następującym wydaniem: C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1295–1298. Przywołując inne utwory z tego tomu, umieszczam obok w nawiasie numer strony.

<sup>9</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 2, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 2004, s. 293; Wergiliusz, *Georgiki* (fr.), przeł. Z. Kubiak, w: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 357.

<sup>10</sup> Zob. A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 7.

obejrzał, niezrealizowanie boskiej obietnicy stanowi drugą zasadniczą zmianę wprowadzoną przez autora *Trzech zim*. Poszukując spójnego wyjaśnienia Miłoszowej wersji legendy<sup>11</sup>, należy zatem ponownie zapytać o sens obietnicy i zakazu Persefony, o znaczenie samego zejścia bohatera do krainy cieni. Do odpowiedzi na nie pozwoli zbliżyć się dalsza konfrontacja dzieła z klasycznymi tekstami.

Od opowieści rzymskich poetów różni utwór skupienie na epizodzie katabazy. Miłosz rezygnuje z przedstawienia zarówno wydarzeń poprzedzających wyprawę (eliminując z fabuły nadzwyczajne okoliczności śmierci Eurydyki), jak i zakończonych tragicznie dalszych losów bohatera. Decyzje takie – do których dodać należy pominięcie motywu władzy nad naturą – łatwo wytłumaczyć dążeniem autora do tego, aby historia zbliżyła się do powszechnego (i jego własnego) doświadczenia, jednak zastanawiać powinno usunięcie również takich scen, jak oplakiwanie powtórnej straty po opuszczeniu zaświatów.

Pod względem kompozycji oraz ukazanego wycinka dziejów śpiewaka tekstowi bliżej do poematu Rilkego, w całości rozgrywającego się w krainie podziemnej. Związek ten jako pierwszy zasygnalizował Jan Zieliński. Zwracał on uwagę na inspiracje Rilkeńskie w sposobie zobrazowania Eurydyki oraz podróży powrotnej z Hadesu. Wśród różnic wskazał przede wszystkim marginalizację istotnej dla autora *Elegii duinejskich* postaci przewodnika Eurydyki. Odejście Hermesa to – jak podkreślał krytyk – znaczące dla wymowy dzieła zniknięcie pośrednika między światem i zaświatami, między bogami a ludźmi<sup>12</sup>.

Do obserwacji tych dodać należy, że o zasadniczym podobieństwie między utworami decyduje znaczenie, jakie ma w obu fakt śmierci Eurydyki, o zasadniczej ich odmienności zaś – potraktowanie postaci umarłej. W *Georgikach* i *Metamorfozach*, w których bohaterka w krainie cieni rozpoznaje swojego ukochanego i cierpi z powodu rozstania, o rozdzieleniu małżonków przesądza złamanie zakazu. Tymczasem u Rilkego przemieniona przez doświadczenie śmierci Eurydyka jest kimś innym niż wcześniej, obcym już śpiewakowi, reprezentującemu ziemski porządek. Spojrzenie wstecz wydaje się mieć w obliczu tej różnicy znaczenie o wiele mniejsze niż w starożytnych narracjach. Podobnie dzieje się w poemacie Miłosza: również tutaj trudno mówić o jakiegokolwiek komunikacji między parą bohaterów, a Orfeusz – obejrawszy się nie wiadomo kiedy – widzi pustkę, której się spodziewał. Umarła zostaje w tekście przedstawiona tak, jak ją zobaczył, a następnie usłyszał tracki poeta<sup>13</sup>. Zmieniona twarz, opuszczone powieki, sztywność, całun: można rzec, iż bohater – a za nim czytelnik – wie o Eurydyce tyle mniej więcej, ile wiedzą żywi o wyglądzie ciała zmarłego. Miłosz, wykorzystując obrazy pożyczone od poprzednika, ukazującego perspektywę obojga bohaterów, prowadzi narrację – inaczej niż on – wyłącznie z punktu widzenia Orfeusza, z perspektywy ziemi.

<sup>11</sup> Prezentacja najważniejszych odczytań poematu, obrazująca podstawowe dylematy lekturowe – a także przedstawienie kontekstów niezwiązanych z główną tezą niniejszego artykułu – pojawią się w jego rozszerzonej wersji, będącej częścią przygotowywanej przez mnie książki o micie Orfeusza w polskiej literaturze nowoczesnej.

<sup>12</sup> J. Zieliński, *Odejście Hermesa*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 7, s. 13.

<sup>13</sup> Pisze poeta: „Twarz jej nie ta, zupełnie szara,/ Powieki opuszczone, pod nimi cień rzęs./ Posuwała się sztywno, kierowana ręką/ Jej przewodnika. [...] / Stukanie jego sandałów i drobny tupot/ Jej nóg spętanych suknią jak całunem”.

Wszystkie te inwencje, nierzadko budzące różnego rodzaju wątpliwości, znajdują proste wytłumaczenie. Dzięki nim właśnie narracja uzyskuje rzadko spotykaną logikę i uniwersalność wymowy. Trwałe miejsce poematu w dziejach literackiej recepcji legendy, nie tylko recepcji polskiej, może okazać się związane z tym, że – wyraźnie jak żaden inny utwór – ujawnia on jeden z podstawowych sensów mitu.

Punktem wyjścia interpretacji uczynię wypowiedź samego autora, sygnalizującą (nie tylko osobiste) znaczenie dzieła, powstałego po śmierci żony poety i dedykowanego jej pamięci. W wywiadzie przeprowadzonym przez Tomasza Fiałkowskiego, zatytułowanym *Brama do Hadesu*, Miłosz mówił:

Sam się nawet dziwiłem wewnętrznej konieczności napisania *Orfeusza i Eurydyki*, co moge wytłumaczyć jedynie przesunięciem na ten utwór całej osobistej problematyki. [...] Zawsze dążyłem do sztuki obiektywnej, ale rzadko udawało mi się tego dokonać. Sięgnięcie po mit jest właśnie próbą przeniesienia mojego osobistego uczucia czy przeżycia w świat obiektywny<sup>14</sup>.

Doświadczeniem domagającym się wybrania tematu z mitologii była przeżywana przez pisarza żałoba. Wejście w okres opłakiwania ukochanej osoby to przekroczenie bramy Hadesu. Historia katabazy Orfeusza – w poemacie i, co uświadamia jego lektura, w samym micie – jest figurą żałoby, kończącej się wraz z powtórą śmiercią Eurydyki i wyjściem na powierzchnię. Podróż bohatera stanowi zatem w utworze Miłosza od początku do końca wędrówkę wewnętrzną. Interpretacja taka, chociaż alegoryczna, sytuje się najbliżej, jak to możliwe, intuicyjnie odczuwanego sensu legendy, opowiadającej przecież dosłownie o niepogodzeniu bohatera ze śmiercią żony. Mit o trackim śpiewaku wyruszającym w zaświaty, aby odzyskać zmarłą, stanowi obiektywizację żałoby po najbliższej osobie.

Proponowana figuralna lektura poematu wyjaśnia, dlaczego narrator przyjmuje perspektywę (żywego) Orfeusza i nic nie mówi o Eurydyce. Podczas gdy kierunek interpretacji wyznaczony przez Rilkego, znakomicie kontynuowany przez Zbigniewa Herberta w prozie *H.E.O. z Króla mrówek*, zakładał – respektując status ontologiczny ludzi, bogów i umarłych – psychologizację mitu, Miłosz poszedł w inną stronę: uczynił Hades przestrzenią wewnętrzną, reprezentacją stanu ducha żałobnika. Skoro anabaza oznacza u poety wyjście ze stanu opłakiwania, zrezygnował on rzecz jasna z takich epizodów, jak próby powrotu do Hadesu czy samotne rozpamiętywanie powtórnie utraconej. Hermes, nijak niezwiązany z zarysowaną tematyką, pełni w poemacie zaledwie funkcję odwołania do tradycji mitu i stąd bierze się marginalna rola posłańca bogów.

Zygmunt Freud w klasycznym tekście o żalobie i melancholii opisuje tę pierwszą jako połączony z poczuciem winy stan bolesnego depresyjnego nastroju, okres niezainteresowania światem zewnętrznym, ograniczenia działań niezwiązanych z pamięcią o zmarłym. Cierpiący żałobnik rozpoznaje wówczas swoją zmienioną sytuację, co prowadzić ma do wypracowania przez niego nowego stosunku wobec bliskiej osoby, jako umarłej właśnie, oraz do wycofania skierowanych ku niej wcześniej pragnień i przywiązań. Takie przyjęcie nowych warunków, uznanie rzeczywistości, budzi jednak silny wewnętrzny opór opłakującego. „Wykonywane jest

<sup>14</sup> *Brama do Hadesu*, z Czesławem Miłoszem rozmawia Tomasz Fiałkowski, w: C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2010, s. 509.

ono w poszczególnych wypadkach dużym nakładem czasu i energii, a w tym okresie trwa psychiczna egzystencja utraconego obiektu”<sup>15</sup>. Wreszcie następuje konieczne przeobrażenie relacji ze zmarłym. Zwrot ten – zwieńczenie tego, co Freud nazywa pracą żałoby – porównywano nieraz do powtórnego uśmiercenia. Wedle Benedetto Crocego oplakiwanie stanowi uniwersalny proces, „w którym, by uwolnić się od palącego cierpienia rozłąki, trzeba unicestwić zmarłego, co oznacza, że po rzeczywistej śmierci, umiera on po raz drugi w pamięci żywych”<sup>16</sup>. W figuralnym odczytaniu mitu moment owej ponownej śmierci reprezentuje prowadzące do powtórnej utraty Eurydyki odwrócenie się Orfeusza, które następuje, kiedy ten wychodzi na powierzchnię ziemi. Jak pisze Freud: „żałoba skłania Ja do rezygnacji z obiektu, głosząc jego śmierć i oferując Ja nagrodę pozostania przy życiu”<sup>17</sup>. Droga bohatera przez Hades do krainy żywych symbolizuje tę serię doświadczeń.

Eurydyka w poemacie Miłosza obecna jest tylko jako wspomnienie oraz – kiedy objawia się na moment – jako widmo. Właśnie jej brak jest tym, co uświadamia sobie Orfeusz podczas wyprawy. Utwór opowiada o zmianie, która zachodzi w stosunku śpiewaka do zmarłej, zmianie analogicznej do rezultatu procesu oplakiwania. Kiedy ma on przekroczyć bramę piekieł, dowiadujemy się o motywacji podróży – przywiązaniu, nieprzyjmującym do wiadomości rozłączenia, które się dokonało: „Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła”. Zdecydowanie się na katabazę oznacza, mówiąc językiem twórcy psychoanalizy, nieuznanie zasady rzeczywistości. Kiedy natomiast Orfeusz powraca z Hadesu, wie już, że nic więcej nie może zrobić dla Eurydyki. Ogląda się za siebie i widzi – pustkę. Zaczyna dostrzegać świat zewnętrzny i uzmysławia sobie rozmiar poniesionej straty<sup>18</sup>. Wychodząc z podziemia, arcypoeta płaczący nad śmiercią ukochanej czuje się bezradny: „teraz był jak każdy śmiertelny,/ Jego lira milczała i śnił bez obrony”.

Odmienność i doskonałość wykonania pracy różnicuje ludzi – powiada Benedetto Croce – miłość i cierpienie jednoczy ich: i wszyscy płaczą tak samo. Lecz wyrażając cierpienie w różnych formach celebrowania i kultu zmarłych przezwycięża się i obiektywizuje ból. I tak, próbując sprawić, by zmarli nie byli naprawdę zmarłymi, zaczynamy ich w rzeczywistości uśmiercać w sobie<sup>19</sup>.

Sygnalizowany w tekście związek utworu z osobistym doświadczeniem autora wzmacnia sensy, które można uznać za bliskie słowom włoskiego myśliciela. Dariusz Pawelec zasugerował, że epigraficzna dedykacja – „In memoriam Carol” – czyni poemat rodzajem nagrobka<sup>20</sup>. Grzebanie zmarłych w przeznaczony dla nich przestrzeni prowadzi bowiem jednocześnie do upamiętnienia ich oraz – do odseparowania od żyjących. W tym drugim znaczeniu pochówek albo napisanie

<sup>15</sup> Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, przeł. B. Kocowska i in., Wrocław 1991, s. 296.

<sup>16</sup> A.M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. nauk. M. Woźniak, przeł. J. Kornecka i in., Kraków 2006, s. 23.

<sup>17</sup> Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, s. 307.

<sup>18</sup> „Słońce. I niebo, a na nim obłoki./ Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!/ Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!”

<sup>19</sup> B. Croce, *Frammenti di etica*, Bari 1922, s. 22 i n., cyt. za: A.M. di Nola, *Tryumf śmierci*, s. 22.

<sup>20</sup> D. Pawelec, *Treny*, w: *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 227. Badacz odwołuje się do słów Kwiryny Ziembry o cyklu Kochanowskiego (teżże, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji Trenów*, Warszawa 1994, s. 154).

trenu<sup>21</sup> odpowiadają, jako gest rozłączenia, spojrzeniu Orfeusza. Utwór, stawiący obiektywizację bólu przez odwołanie do mitu jako kulturowego wzorca żałoby, staje się w takim odczytaniu ekwiwalentem odwrócenia się bohatera (zdarzenia niewyraźnie zarysowanego w planie fabularnym poematu).

Podróż bohatera Miłosza przez świat podziemny daje się podzielić na trzy etapy: katabazę, spotkanie z Persefoną oraz anabazę. Pierwszemu z nich odpowiada pogrążanie się w żałobie, ostatniemu – wychodzenie z niej. Środkowy sugeruje alternatywny, niezrealizowany scenariusz opłakiwania.

Katabaza połączona jest z powracaniem poczucia winy, z samooskarżeniami – naturalnymi przecież w sytuacji odejścia bliskiej osoby<sup>22</sup>. Głównym zarzutem, jaki stawia sobie śpiewak, wydaje się brak miłości do ludzi, zwłaszcza tych, którzy nie żyją (i dlatego nie można już wynagrodzić wyrządzonego im zła). Na początku Orfeusz wspomina pocieszające słowa ukochanej: „Jesteś dobrym człowiekiem”, ma jednak wrażenie, że było inaczej i doskonałość sztuki lirycznego poety osiągnął dzięki „zimnemu sercu”<sup>23</sup>. Spotkanie cieni zmarłych wywołuje w nim obawę ponownego zetknięcia się z tymi, których kiedyś skrzywdził. Persefona – reprezentująca wewnętrzne wątpliwości bohatera – stawia pod znakiem zapytania jego uczucia wobec Eurydyki: „Nie wiem [...] czy ją kochałeś”.

Zastanawia pewna prawidłowość, charakterystyczna nie tylko dla poematu. Podobnie jak w słynnym tomie *Ocalenie* (1945), którego jednym z tematów była relacja żyjących i umarłych<sup>24</sup>, próżno tu szukać poczucia winy bohatera wobec tych drugich, związanego z tym, że on – w przeciwieństwie do nich – zdołał przetrwać. W jedynym fragmencie, zdającym się sugerować takie doznanie, odmieniony sens zostaje natychmiast (już w kolejnym wersie) dookreślony: „Czuł mocno swoje życie razem z jego winą/ I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło”. Jeśli rację ma Croce, mówiący o powszechnym doświadczaniu samego życia jako winy wobec bliskich zmarłych<sup>25</sup>, bohater poezji Miłosza byłby wyjątkiem, umiejącym to prymarne uczucie zdławić, zracjonalizować, przenieść w inne rejony – moralne właśnie; może po prostu – kimś o ponadprzeciętnym pragnieniu życia (podobnym w tym zapewne do samego poety). Obserwację tę warto zachować w pamięci do czasu rozważenia spojrzenia wstecz, oznaczającego pogodzenie z rzeczywistością, odesłanie Eurydyki między cienie. Od tej właśnie winy – ponownego uśmiercenia bohaterki – śpiewak został, jak już widzieliśmy, w interpretacji autora *Ocalenia* uwolniony.

<sup>21</sup> Z analizy Pawelca wynika, że dzieło Miłosza łączy cechy trenu oraz hymnu (tegoż, *Treny*, s. 228 i n.).

<sup>22</sup> Tym bardziej nie przekonuje biografizująca interpretacja utworu pióra Stefana Chwina, którego zdaniem poemat to „wiersz o Orfeuszu, który nie kochał Eurydyki” (S. Chwin, *Kartki z dziennika*, Gdańsk 2004, s. 468).

<sup>23</sup> Warto zaznaczyć – niezależnie od sensów, jakich nabierają stwierdzenia o wątpliwym etycznie charakterze sztuki w *Orfeuszu i Eurydyce* (zob. D. Pawelec, *Treny*, s. 230–232) – że temat ten pojawia się w twórczości pisarza wielokrotnie na przestrzeni lat. Mówią o nim wiersze dotyczące losów kompozytora (*Mistrz*, 1959), poetki (*Czytając „Notatnik” Anny Kamińskiej*, 1991), malarza (*Biografia artysty*, 1994) i wreszcie samego autora (*Traktat poetycki*, fr. 19 *No tak, trzeba umierać*, 2002). Poglębiony wykład poglądów Miłosza przynosi szkic *Niemoralność sztuki* z tomu *Ogród nauk* (1979). W tym kontekście nie zaskakuje, że arcy poeta Orfeusz również został obciążony skazą „zimnego serca”.

<sup>24</sup> Zob. K. Kłosiński, *Mnemosyne*, w: *Poznawanie Miłosza 3*.

<sup>25</sup> „A my robimy sobie wyrzut z tego, że żyjemy – pisał filozof – zdaje nam się, że kradniemy coś, co jest cudzą własnością, chcielibyśmy umrzeć wraz z naszymi zmarłymi: któż nie doświadczył, nie poznał, nie posmakował tych gorzkich uczuć?” (B. Croce, *Frammenti di etica*, s. 22).

Tłoczące się wokół bohatera widma przedstawione zostały jako pozbawione świadomości, obojętne na przeszłość. Ich opis respektuje zasadę separacji żywych i umarłych. Widok cieni wywołuje w śpiewaku silne doznanie przynależności do innego porządku. Dlatego, próbując bronić się przed naznaczoną niebytem obecnością zjaw, nie zaś po to, aby (jak w dawnych wersjach) poruszyć je swoim bólem – zaczyna on grać na lirze „muzykę ziemi przeciw otchłani”. Podczas koncertu dla Persefony w dalszym ciągu wygrywa i wyspiewuje pochwałę istnienia, doznawanego wszystkimi zmysłami. Na koniec zapewnia córkę Demeter, podsumowując treść pieśni i zarazem całego swojego dzieła: „O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci/ I żadnym swoim rymem nie słał nicości”.

Od momentu spotkania Orfeusza z cieniami uwyrażnia się psychomachia dwóch sił, osiągająca apogeum podczas wizyty w pałacu królowej. Reprezentowana przez pieśń trackiego poety siła życia zmagą się z potęgą śmierci, czy raczej zarażonego nicością fantazmatu, wyobrażonego przez krainę, gdzie trafił bohater. Antagonizm ten ma swój obiektywny wymiar w tragicznym konflikcie „interesów” żywych i tych, którzy odeszli. Witalne pragnienie jest bezlitosne: wymaga częściowego przynajmniej zapomnienia, uwolnienia się przez podmiot od presji umarłych, czyli właśnie – obejrzenia się Orfeusza<sup>26</sup>. W otwarty i drastyczny sposób pisał o tym Miłosz w wierszach z pierwszego powojennego tomu (opowiadającego o ocaleniu żywych, nie zaś – zmarłych)<sup>27</sup>. Dlatego w pieśni, śpiewanej przed obliczem Persefony, nie ma ani słowa o Eurydyce. Pragnienia bohatera są w istocie sprzeczne: z jednej strony chciałby on cieszyć się ziemskim byciem, co utożsamia z zadomowieniem w teraźniejszości, z drugiej nie może uwolnić się od bolesnego egzystencjalnego nakierowania na utraconą ukochaną.

Obietnica zwrócenia Eurydyki, sformułowana przez władczynię krainy zjaw (wygłoszona zatem z perspektywy umarłych) jest dla żywego śpiewaka złudna i zwodnicza. Persefona – zakazując mu patrzeć na żonę i mówić do niej<sup>28</sup> – proponuje tak naprawdę Orfeuszowi, żeby żył dalej, nie wychodząc z żałoby. W zamian za spełnienie tego warunku obiecuje mu doznawanie obecności Eurydyki. Ta, prowadzona przez Hermesa – sztywna, zawinięta w całun – jest oczywiście

<sup>26</sup> Jako usprawiedliwienie takiego odwrócenia się od umarłych (albo, używając orfejskiej metafory, spojrzenia na nich z perspektywy unicestwiającego światła dziennego) interpretować można przeniesienie na nich niepamięci w scenie spotkania z cieniami. To nie żywi przestali pamiętać – mówiliby, tłumacząc się za bohatera, przyjmujący pozycję Orfeusza narrator – ale zmarli, którzy teraz: „Patrzyli jakby obok, na tamto obojętni”.

<sup>27</sup> Znaczące, że problem ten podejmują pierwszy i ostatni utwór tomu – *Przedmowa* oraz *W Warszawie* (środkowy przykład pochodzi z *Ucieczki*): „Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,/ Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej” (143); „Niech umarli umarłym mówią, co się stało” (144); „Nie mogę/ Nic napisać, bo pięcioro rąk/ Chwyta mi moje pióro/ I każe pisać ich dzieje,/ Dzieje ich życia i śmierci./ Czyż na to jestem stworzony,/ By zostać płaczką żalobną?/ Ja chcę opiewać gaje, do których/ Wprowadził mnie Szekspir” (228). Miłosz bliski jest tutaj inspirowanej przez Crocego koncepcji włoskiego antropologa, Ernesta de Martina, uważającego, że „zapominanie o zmarłych nie jest wynikiem upływu czasu, lecz naszym dziełem, gdyż chcemy zapomnieć, aby bronić się przed niebezpieczeństwem negatywnej obecności w naszym duchu” (A.M. di Nola, *Tryumf śmierci*, s. 22). Zagadnienie to stało się tematem przywoływanego tekstu Kłosińskiego, traktującego również o pogodzeniu, „powrocie zmarłych” w późniejszych tomach autora.

<sup>28</sup> Druga część zakazu pojawia się już w mniej znanym łacińskim utworze pt. *Komar*, przypisywanym Wergiliuszowi. W słynnej operze Christopa W. Glucka Orfeusz rozmawia z Eurydyką w czasie anabazy, ale nie może jej powiedzieć o zakazie odwracania się, czym wzbudza cierpienie żony. Zakaz odzywania się w ogóle sprawia w poemacie wrażenie śladu po tych dawnych wersjach.



martwa. Nie odzywaj się do niej – powiada jednak władczyni Hadesu – a nie usłyszysz w odpowiedzi milczenia; nie oglądaj się na nią, a nie zobaczysz pustki. Kiedy bogini stwierdza: „Nie wiem [...] czy ją kochałeś,/ Ale przybyłeś aż tu, żeby ją ocalić./ Będzie tobie wroćona”, zdaje się zastawiać na Orfeusza pułapkę, czyniąc go zakładnikiem widma w imię poczucia winy wobec umarłej. Jakby mówiła: oddaję ci ją, abyś jej tę krzywdę wynagrodził.

Przyrzeczenie Persefony reprezentuje hipotetyczne rozwiązanie sytuacji żalobnika, a jej głos jest głosem wewnętrznym bohatera. Władczyni symbolizuje tę postawę nie tylko w słowach. Z tekstu dowiadujemy się, że przyjęła śpiewaka „[...] w swoim ogrodzie uschniętych grusz i jabłoni,/ Czarnym od nagich konarów i gruzłowatych gałązek,/ A tron jej żalobny ametyst [...]”. Ogród sprawia wrażenie miejsca, gdzie oplakuje się utracone życie ziemskie, o którym przypominają uschnięte grusze i jabłonie. Porwana niegdyś przez Plutona i odtąd wbrew woli spędzająca dwie trzecie każdego roku w krainie cieni, Persefona najwyraźniej przez cały ten czas wspomina swoją stratę. Można potraktować bohaterkę, zasiadającą na tronie z ametystu (wiązanego tradycyjnie z Saturnem<sup>29</sup>, a więc planetą melancholików), oraz jej ogród jako figury przedłużającej się żałoby. Zdaniem Freuda przechodzi ona wówczas w melancholię, a więc uczucie, w którym: „Miłość do utraconego obiektu zamienia się w delektację stanem utraty, w rozpamiętywanie, fantasmagoryjne rojenia mające utrzymać utracony obiekt niejako przy życiu, ale jako utracony właśnie”<sup>30</sup>.

Odpowiedź na pytanie, jak mogłaby w praktyce wyglądać realizacja propozycji Persefony, znaleźć można w innym tekście związanym z tą problematyką i, nieco luźniej, z mitem Orfeusza. Legenda daje się potraktować jako prefiguracja historii ukazanej w opowiadaniu Auguste’a de Villiersa de L’Isle-Adama *Wera* (1873)<sup>31</sup>. Jego główny bohater, hrabia d’Athol, nie mogąc pogodzić się ze śmiercią młodej żony, zaczyna żyć w sposób zaprzeczający temu faktowi. Pograża się w samotności i organizuje swoje dni tak, jakby ukochana nadal nieustannie przy nim była. Samemu wiodąc widmową egzystencję, niejako wywołuje ducha Wery: po pewnym czasie zaczyna odkrywać wokół siebie kolejne drobne ślady jej obecności. Można powiedzieć, że wykonuje pracę odwrotną wobec Freudowskiej pracy żałoby: nie powraca do zwyczajnego życia, ale – dojrzewa do śmierci. W końcu d’Athol – spełniając, dodajmy, postulat Platńskiego Faidrosa – rzeczywiście doprowadza się do stanu, w którym decyduje się umrzeć, by połączyć się w ten sposób z Werą. Bohater noweli przypomina Orfeusza respektującego warunek królowej: nie odwracaj się.

Żłudna łaska Persefony w poemacie oznacza zatem obietnicę ocalenia Eurydyki, warunkowaną zapomnieniem przez bohatera o jej rzeczywistej nieobecności. Nieco podobnie jak w *Uczcie*, otrzymuje on od bogini jedynie widmo. Hades to kraina pamięci i wyobraźni, na których skupiona jest uwaga oplakującego żonę Orfeusza, a więc miejsce przeciwstawione, opiewanej przezeń w pieśni, rzeczywistości. Z państwa zjaw nie ma innego „wspólnego” wyjścia niż – zasugerowane przez Villiersa. Słowa królowej należy rozumieć przeciwnie do ich dosłownego

<sup>29</sup> Zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2005, s. 18.

<sup>30</sup> M. Zaleski, *Nowoczesnej idylli wersja romantyczna*, w: tegoż, *Echa idylli w literaturze polskiej epoki nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 130.

<sup>31</sup> J.M.A. de Villiers de L’Isle-Adam, *Wera*, przeł. W. Rogowicz, w: *Francuskie opowiadania o miłości. XIX w.*, Wrocław 2006.

brzmienia: to nie powrót na powierzchnię ożywi Eurydykę, ale ona po wyprowadzeniu – a w istocie rojenie bohatera – przemieniać będzie ziemię w krainę cieni.

Odgłos kroków podążającej za nim żony, na początku drogi powrotnej słyszany przez bohatera, z czasem wydaje się milknąć (od momentu zwątpienia liczy on już tylko kroki własne): Orfeusz uświadamia sobie, że nie wyprowadza ukochanej, ale żegna ją, gdyż wyjdzie na powierzchnię sam. Przeżywane przez śpiewaka zwątpienie pozornie dotyczy przyrzeczenia władczyni, jednak odmienny jego sens zostaje natychmiast doprecyzowany: chodzi o obietnicę daną przez religię chrześcijańską<sup>32</sup>. Orfeusz przyjmuje do wiadomości, że Persefona w istocie nie obiecywała tego, czego pragnął, a więc powrotu Eurydyki żywej, jej realnej obecności. Płacz natomiast łączy się z zachwianiem wiary w opatrnościowy porządek, gwarantujący urzeczywistnienie marzenia: zmartwychwstanie żony. Podziemna część utworu kończy się opisem rozpaczony Orfeusza, który „nie umiał wierzyć” w tę drugą obietnicę, tragicznym tonem ostatecznego rozłączenia.

Dalej może nastąpić już tylko... wyjście na światło dzienne. Miłosz w imię psychologicznej prawdy o żalobie koryguje scenę spojrzenia wstecz. Inaczej niż u starożytnych poetów, obejrzenie się bohatera nie wynika w *Orfeuszu i Eurydyce* ani z erotycznego szaleństwa, ani – miłosnego niepokoju, ale związane jest z naturalnym biegiem spraw. Wiemy, że stanowi symboliczny skrót Freudowskiego rozpoznawania rzeczywistości, uwieńczonego otwarciem się na porządek życia – pogodzeniem z nim, zapomnieniem. Dokładny moment odwrócenia się nie został w tekście dookreślony, ponieważ – zdaje się mówić autor – przejście z ciemności w jasność nie dokonuje się zazwyczaj na mocy jakiegoś jednego gestu, jednej (błędnej czy właściwej, ale nagle i nieodwracalnie odminiającej sytuację) decyzji. Następuje raczej niepostrzeżenie, tak jakby świat zewnętrzny wydobywał żalobnika ze stanu oplakiwania.

Podstawowy problem wykroczenia bohatera zostaje unieważniony: śpiewak z poematu Miłosza wiedział przecież, chociaż nie mógł się z tym pogodzić, że nie odzyska Eurydyki i że będzie musiał samotnie wrócić między żywych (dlatego w końcu „stało się jak przeczuł”). Natomiast o poczuciu winy związanym z metaforycznie rozumianym spojrzeniem autor *Ocalenia* nie pisze. Poeta w żaden sposób nie podważa konieczności zapominania. Inaczej niż w powojennym tomie, nie akcentuje już jednak aktywnej roli zapominającego, ale raczej – znaczenie upływu czasu, procesów wpisanych w normalną kolej rzeczy.

Zakończenie poematu przypomina o dwoistym porządku egzystencji, ocienionej żalobą i zanurzonej w zmysłowym szczęściu. Symbolem jej dwóch stron może być znowu – los Persefony, uczestniczącej w obu wymiarach istnienia: bolesnym, kiedy przebywa wśród cieni, i radosnym, gdy powraca do świata. Orfeusz po wyjściu na ziemię czuje się opuszczony, bezradny, jednak oglądana przezeń natura zwiastuje mu ukojenie: „Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko! / Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczoł. / I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi”. Na zewnątrz trwa nie-ludzki, nienaruszony przez odejście Eurydyki, ład świata. Przyroda nie płacze, jak u klasyków, nad stratą bohatera. Najwyraźniej jednak („Ale pachniały zioła”...), zdaniem Miłosza, przynosi konsolację.

<sup>32</sup> Pisze Miłosz: „Pod jego wiarą urosło zwątpienie/ I oplatało go jak chłodny powój./ Nie umiejący płakać, płakał nad utratą/ Ludzkich nadziei na z martwych powstanie [...]”.

Marek Zaleski widzi w zamykającej poemat scenie zaśnięcia metaforę pocieszenia, zapowiedź odzyskania przeszłości we wspomnieniu<sup>33</sup>. Zdaniem Jolanty Ślósarskiej, akcentującej zasadę orfickiej czynnej dobroci jako testament ukochanej Orfeusza, bohater „wychodzi przez «bramę snu» z przesłaniem Eurydyki”<sup>34</sup> – tej, której „miłość ogrzewała go, uczłowieczała”. Oboje postrzegają następujący po wędrowce przez Hades pogodny obraz jako znak, związany z wieńczącą żałobę introjekcją zmarłej: ponownym umieszczeniem jej we własnym wnętrzu<sup>35</sup>. Jak pisze Paul Ricoeur: „pogoda jest nagrodą za rezygnację z przedmiotu utraconego i zastawem za pogodzenie z przedmiotem uwewnętrznionym”<sup>36</sup>. Figurą rezygnacji i zarazem introjekcji byłoby pozostawienie Eurydyki w Hadesie (a więc w przestrzeni pamięci, w przyszłości mającej być odwiedzaną).

Miłosz, wykorzystując – aby opowiedzieć o żalobie – jeden z mitów antycznych, wskazuje na zbawienną dla doświadczającego straty i związanego z nią egzystencjalnego kryzysu rolę języka tradycji. Kultura z jej formami – sugeruje – chociaż bezsilna wobec samej śmierci, może przyjść żałobnikowi na ratunek. Na temat oparcia, jakie dawało mu pisanie o Orfeuszu, mówił zresztą sam autor<sup>37</sup>. Dlatego repetycja w tekście słów, obrazów, motywów zaczerpniętych od poprzedników nie jest jedynie – jak można by sądzić – wyrazem bezradności poety<sup>38</sup>, ale również znakiem afirmacji samego powtórzenia jako typu reakcji na przedstawioną sytuację. Sens sięgnięcia po mit wydaje się tutaj – w planie znaczeń ogólnych i osobistych – bliski temu, co mówi antropologia na temat żałobnych rytuałów.

Presja rytualizacji – pisze Alfonso di Nola – odczuwalna jest w każdym momencie kryzysu, zarówno w doświadczeniu indywidualnym, jak i zbiorowym, a jej podstawową funkcję stanowi sprowadzenie nieporządku kryzysu do porządku narzucanego przez wzorzec kulturowy. Gesty, ruchy i słowa wywodzące się z tradycji pozwalają uniknąć w jakiś sposób stanu zamętu wywołanego przez cierpienie i dają oplakującemu możliwość odzyskania zrównoważonej pozycji w świecie [...]”<sup>39</sup>.

Lektura *Orfeusza i Eurydyki* w kontekście problematyki oplakiwania, inspirowana komentarzem poety, nie tylko wyjaśnia obecne w utworze różnice wobec przebiegu historii utrwalonego w jej klasycznych wariantach, lecz także – i przede wszystkim – ukazuje w odmiennym świetle sam mit. Poemat Czesława Miłosza pozwala spojrzeć na grecką legendę jako na opowieść o żalobie. Właśnie dzięki zawartej w nim nowej, bliskiej współczesnej wrażliwości reinterpretacji starożytnej fabuły, dzieło polskiego autora wpisuje się – jak sądzę – w serię najważniejszych literackich narracji o Orfeuszu i Eurydyce, którą tworzą teksty Wergilego, Owidiusza, Rilkego. W śpiewaku niepokodzonym z odejściem najbliższej mu osoby

<sup>33</sup> M. Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 246–247.

<sup>34</sup> J. Ślósarska, *Śpiący Orfeusz. Recepcja mitu orfickiego w poemacie Czesława Miłosza Orfeusz i Eurydyka*, w: *Poznanwanie Miłosza* 3, s. 580.

<sup>35</sup> O uwewnętrznieniu zob. A.M. di Nola, *Tryumf śmierci*, s. 20.

<sup>36</sup> P. Ricoeur, *Nadużycia pamięci naturalnej: pamięć powstrzymana, pamięć manipulowana, pamięć narzucona*, przeł. W. Bońkowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 1–2, s. 45.

<sup>37</sup> *Brama do Hadesu*, s. 509.

<sup>38</sup> Tak można rozumieć słowa Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, dotyczące nawiązań do Rilkego (teżże, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 219).

<sup>39</sup> A.M. di Nola, *Tryumf śmierci*, s. 27. Rytuał (i – dodajmy – mit, w którym Orfeusz musi się odwrócić) pozwala również zmniejszyć wyrzuty sumienia związane z zakończeniem żałoby, które – o ile zależy od wolnej decyzji oplakującego – „jest [...] zawsze w istocie związane z głębokim poczuciem winy” (tamże, s. 40).

widziano dawniej podróżnika w zaświaty, artystę obdarzonego mocą zdolną odwrócić wyroki losu, kochanka przekraczającego granicę śmierci dzięki uczuciu i człowieka ogarniętego destrukcyjną namiętnością. Orfeusz naszych czasów jest żałobnikiem.

CZESŁAW MIŁOSZ'S *ORPHEUS AND EURYDICE*: CATABASIS  
AS A FIGURE OF MOURNING

*Summary*

The article is a proposal for a new interpretation of Czesław Miłosz's poem. The author presents that Orpheus's catabasis in the poem and in the myth itself – which is revealed while its reading – is a figure of mourning, ending with the second death of Eurydice and coming out to the surface. Interpretation of descent to Hades is inspired by the poet's self-commentary and observations of Freud, and Croce and di Nola on mourning. Such reading also explains the meaning of troublesome for interpreters changes, which Miłosz made in the story of the myth compared to traditional versions by Virgil, Ovid, Rilke.

Trans. Izabela Ślusarek