

Anna Spólna

(Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny w Radomiu)

POETA, KTÓRY „ZNALAZŁ SIĘ W NIGDZIE”.
POEMAT *ORFEUSZ I EURYDYKA* CZESŁAWA MIŁOSZA

Czesław Miłosz pisze: „W naszym najgłębszym, sięgającym sedna naszej istoty, przekonaniu, powinniśmy żyć wiecznie. Odczuwamy naszą przemijalność i śmiertelność jako gwałt nam zadany”¹. W innym miejscu *Abecadła* wspomina o melancholii przemijania, wspólnej ludziom zanurzonym w „chaotycznej, skażonej śmiercią empirii” i wielkiej tęsknocie „do wyjścia poza czas, w krainę wiekuistych praw i rzeczy nie podległych zniszczeniu”².

Tęsknota owa zapisana została przed wiekami w micie o poecie, który nie chciał pogodzić się ze śmiercią ukochanej.

I. MIT

Orfeusz, syn Kaliope i Ojagrosa, mąż driady Eurydyki, od wieków patronuje poetom, jako że jego historia łączy refleksję nad mocą słowa z podstawowymi problemami egzystencji³. Imię śpiewaka, szukającego żony w mrocznych zaświatach, zamyka w sobie jego los: pochodzi od *orphanos*, „sierocy”, lub *orphne*, „ciemność nocy”⁴. Mit o poezji zbuntowanej wobec śmierci przybrał utrwaloną formę literacką głównie za sprawą *Georgik* Wergiliusza. W IV księdze poematu pojawia się tzw. *fabula Orphei* – mitologiczna dygresja (epylion), opisująca historię zejścia śpiewaka do podziemia⁵. Nieco różni się od tej wersji komplementarna narracja Owidiusza, który w *Metamorfozach* relacjonuje historię odzyskania i ponownej straty Eurydyki przez kitarzystę. Nazo przytacza całą pieśń poety, będącą wyznaniem miłości do zmarłej i prośbą o przywrócenie jej do życia.

¹ C. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2010, s. 18 (hasło: *Adam i Ewa*).

² Tamże, s. 105 (hasło: *Czas*).

³ Por. *Mit Orfeusza. Inspiracje, reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003; P. Majewski, *Antyk w poezji Rilkego i Iwaszkiewicza – próba porównania*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 74–75 i J. Poradecki, *Orfeusz poetów XX wieku*, w: tegoż, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Łódź 1999, s. 54–87.

⁴ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 454 i n.

⁵ Zob. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990, s. 119; S. Stabryła, *Wergiliusz. Świat poetycki*, Wrocław 1987, s. 109–110. Starsze inkarnacje literackie mitu (u Eurypidesa, Apollodorosa) omawia Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, s. 355.

Wergiliusz wyłącznie sygnalizuje jej treść: opiewanie „słodkiej” małżonki⁶. Podniosły styl rzymskich poematów przeniknął do Miłoszowej frazy, inkantacyjnej i dostojnej.

Na głębszym poziomie utwór Miłosza odnosi się do poematu Rilkego *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, przypomina go nawet rozmiarami⁷. Jak pisze Adam Pomorski, w wierszach autora *Requiem* subiektywizm „ja” lirycznego zanika na rzecz liryki maski i fenomenologicznego opisu⁸. Rilke to „archeolog pamięci kulturowej”, włączający własną pamięć w jej bieg⁹. Transpozycja mitu w poemacie Miłosza jest oparta na analogicznych zabiegach. Analogie w ujęciu tematu są nieliczne, ale kluczowe (śmierć Eurydyki powoduje nieprzekraczalną obcość pomiędzy małżonkami; przywrócenie zmarłych do życia jest zadaniem nieludzkim, niemożliwym nawet dla bogów, powtarzają się też konkretne obrazy)¹⁰. Zasadniczą różnicę wnosi nieobecność w poemacie Miłosza Hermesa, boga przekraczającego granice. O ile bowiem u autora *Sonetów do Orfeusza* świat żywych i umarłych połączony jest pieśnią¹¹, o tyle ta perspektywa wydaje się obca poezji Miłosza, eksponującej dramatyczne rozdarcie pomiędzy istnieniem a nieistnieniem, pozbawione elementu mediacyjnego.

Mit orfejski został w poemacie wielorako przetworzony. Nie ma w nim idei pośrednictwa¹² (Hermes jest obecny tylko poprzez stukot sandałów), przeszkody, które musiał pokonać tracki śpiewak, są zastąpione wewnętrzną słabością, spojrzenie na Utraconą poprzedza wędrówkę ku światłu; przekroczenie zakazu zostało przemilczane. Eurydyka nie woła za mężem, jak u rzymskich poetów. Przypomina w tym zmarłą z utworu Rilkego, ale podczas gdy autor *Maltego* skoncentrował się na fenomenie obcości Eurydyki, w żałobnym poemacie noblisty bohaterka jest raczej znakiem ludzkiego losu, reprezentantką „zetałych pokoleń”. Miłosz nie rozstrzyga, czy poeta został oszukany przez bogów podziemi, sam skazał się na samotność, czy też rozpoznał absurdalność swojego zamysłu przywracania życia pieśnią: wszystkie te interpretacje są u niego otwarte.

Podmiot poematu konstituuje się poprzez opowieść, uniwersalną i archetypiczną, a jednocześnie niezwykle osobistą (utwór został dedykowany pamięci zmarłej żony, Carol)¹³. Oscyluje na granicy utożsamienia, pomiędzy konkretnym

⁶ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, s. 357–359.

⁷ Autor *Drugiej przestrzeni* pisał o Rilke rzadko, ale z podziwem (por. C. Miłosz, *Ciocia Europa. List z Paryża*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrał i oprac. A. Stawiarska, s. 112; tenże, *Abecadło*, s. 156 – hasło: Hulewicz; tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 58).

⁸ A. Pomorski, *Śpiewać to być*, w: R.M. Rilke, *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 395.

⁹ P. Majewski, *Antyk w poezji Rilkego i Iwaszkiewicza...*, s. 92.

¹⁰ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Bez Eurydyki. Rilke, Herbert, Miłosz wobec mitu miłosnej żaloby*, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 83, s. 201; J. Zieliński, *Odejscie Hermesa*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 3, s. 13.

¹¹ M. Jastrun, *Postłowie do: R.M. Rilke, Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 417; K. Kuczyńska-Koschany, *Metamorfoza jako „metanoja”*, „Polonistyka” 2008, nr 7, s. 26–29.

¹² Hermes *Psychopompos* („Przewodnik Duszy”) i *Chthonios* („Podziemny”) prowadzi dusze do Hadesu (zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, s. 82–92).

¹³ Na temat autobiografizmu w dziele poety zob. m.in. T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 58–59. Sam Miłosz udzielił

„ja” autorskim a ucieleśnieniem toposu poety – mitycznym Orfeuszem¹⁴. Empiryczna osoba twórcy (przywołana poprzez wątki autobiograficzne oraz szereg autorepetycji) i persona liryczna – zapośredniczona bardzo silnie w tradycji orfejskiej – dzięki narracji w trzeciej osobie odrywa się od „ja” autorskiego, usamodzielnia, nie tracąc z nim więzi. Następuje „parabolizacja biografii”¹⁵. Wierny czytelnik poezji Miłosza bez trudu rozpoznaje w *Orfeuszu i Eurydyce* wątki stale powracające w jego dziele. Bohatera poematu prowadzi poczucie solidarności ze zmarłymi, bunt wobec Nicości w imię pochwały bytu, nawiązujący do idei *apokatastasis*, ale także pycha doskonałego twórcy oraz konieczność zmierzenia się ze zwątpieniem we własną dobroć. Podmiotu wyposażonego w cechy autorskie nie opuszcza przy tym świadomość tekstowej roli, którą odgrywa, zdystansowany potrzebą artystycznej samokontroli i autokreacji. Nie darmo Orfeusz nawet w żałobie oskarża się o „zimne serce”, warunek lirycznej doskonałości.

II. MIEJSCE

Poemat ma strukturę katabatyczno-anabatyczną¹⁶, zmodyfikowaną rytmem naprzemiennych obrazów wędrówki po Nigdzie, wspomnień opuszczonej ziemi i refleksji pogrążającego się w zwątpieniu Orfeusza. Miłosz podjął się zadania, które sam w eseju *O piekle* określił jako przedstawienie nieprzedstawianego: tego, co poza czasem i przestrzenią¹⁷.

Wejście do otchłani, wśród nieprzyjaznej mgły i świstu porywistego wiatru, ledwo oświetlone reflektorami aut, odrealnione, stanowi miejski negatyw opisanego w finale wyjścia z podziemi. Hades jest dostępny, można dostać się do niego z ulicy, nawet Cerbera zastępują obojętne elektroniczne psy. A jednak sam moment wejścia wymaga od poety odwagi: skulony, zanim „pchnął drzwi”, zawahał się¹⁸. Towarzyszy mu zwątpienie w siłę poezji, której jest narzędziem, a także w siłę życiowe, opuszczające go wraz z wiarą we własną dobroć. Orfeusza dręczą wyrzuty sumienia: „I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło” (1296). Miejsce zstąpienia znosi liniowy bieg zdarzeń – prowadzi w przeszłość, która osądzi bohatera.

Przedstawienie otchłani (wbrew opinii Anny Legeżyńskiej¹⁹ dokonuje się ono w poemacie) niewiele zawdzięcza klasycznym tekstom. Owidiusz zaklina bogów

Tomaszowi Fiałkowskiemu wywiadu odsłaniającego osobiste źródła poematu (*Brama do Hadesu – Miłosz o swym poemacie „Orfeusz i Eurydyka”*, dostępny w internecie: http://www.mariuszstaw.info/plikownia/materialy/milosz_orfeusz.pdf [dostęp: 20.10.2013]).

¹⁴ „Liryka osobista ciąży u Miłosza ku liryce maski i liryce roli”, a nawet „liryce medium” – pisze Aleksander Fiut w książce *Moment wieczny*, Kraków 1998, s. 219 i 236.

¹⁵ J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002, s. 246.

¹⁶ Analizuje ją Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska w erudycyjnym studium *Droga ku spełnieniu: inicjacyjne sensory poematu Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012, s. 657–677. Przeczytane już po napisaniu niniejszego szkicu, uświadomiło mi wielość możliwych interpretacji poematu.

¹⁷ C. Miłosz, *O piekle*, w: tegoż, *Ogród nauk*, Lublin 1991, s. 101.

¹⁸ C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1295. Wszystkie utwory poetyckie przywołuję za tym wydaniem, podając w nawiasie numer strony.

¹⁹ Por. jej recenzję *Muzyka ziemiska, muzyka ziemi*, „Polonistyka” 2003, nr 5, s. 311.

podziemi „Na okropność tych pieczar, ten chaos głęboki./ Na to państwo milczenia i wiecznej pomroki”²⁰, Wergiliusz buduje obrazy bagien i „zaciemnionych czarną trwogą borów”²¹. Hades Miłosza jest raczej syntetycznym zbiorem wyobrażeń z różnych epok: przypomina aseptyczny szpital lub anonimową siedzibę korporacji, z windami, korytarzami, sztucznym światłem, a z uwarunkowanych kulturowo skojarzeń – labirynt. Droga prowadzi w głąb ziemi i czasu, bo „Nigdzie” zdaje się „nie mieć dna ani kresu” (1295). Hades podlega metamorfozom. Technika wnika w geologiczne pokłady, ustępuje ludzkiemu prochowi „zetłałych pokoleń” (1295).

Język poematu wchodzi w baśniowe rejestry, gdy Orfeusz kończy katabazę. Dociera do pałacu „rządców tej krainy” (1296), otoczonego martwym sadem jabłoni i grusz (symbolizującym utracony Eden i gaj Hesperyd). Wtrącona fraza „a tron jej żałobny ametyst” (1296) płynnie wprowadza stylizację biblijną.

Anabaza przenosi Orfeusza na stronę natury. To już inna droga: fosforyzująca ścieżka pod górę, wśród skał. Tu Miłoz zbliża się do sugestywnych obrazów z poematu Rilkego, rysującego „blade pasmo ścieżki/ jak bielonego płótna długi pas”, powtarza też wątek nasłuchiwanie echa kroków²². Orfeusz wchodzi w otchłań od strony śmierci, wychodzi ku życiu. Kontrast pomiędzy aseptycznym zimnem Hadesu a ciepłą ziemią, na której w zapachu ziół zasypia poeta, można powiązać z trwałą niechęcią Miłosza do kultu techniki zanieczyszczającej ludzką wyobraźnię.

Tracki śpiewak czczony był przez orfików jako ten, który poznał królestwo zmarłych i powrócił do doczesnego świata, gromadząc niedostępne człowiekowi doświadczenia. Miłoz podejmuje mit, transponując do tekstu zasadę dwubiegunowego zestawienia obrazów ziemi i zaświatów. „Nigdzie” funkcjonuje jako negatyw rzeczywistości. Żałobnym poematem rządzi zasada kontrastu, mająca charakter porządkujący i wartościujący. Naczelnej antytezie: życie – śmierć podporządkowane są konsekwentnie pozostałe wewnątrztekstowe opozycje.

Na biegun zimna składa się technologiczny wystrój Hadesu, podziemia, w których marznie Orfeusz, jego emocjonalne odrętwienie. Analogia pomiędzy chłodem otchłani a zimnym sercem lirycznego poety odślania dramat świadomego własnej wartości artysty, szczególnie podatnego na grzechy pychy. Antidotum, czyli ciepło kobiecej miłości, odebrała poecie śmierć Eurydyki.

Chłód podziemi wypełnia milczenie. Otchłań, „zasypująca wszystkie dźwięki ciszą” jest aktywna i ekspansywna (1296). Śpiew Orfeusza, nosiciela muzyki ziemi, to bunt wobec martwego „Nigdzie”. Horacjański topos wiecznej i uniesmiertelniającej poezji przywołał Miłoz w sposób polemiczny: Persefona wchłania pieśń, która opuszcza Orfeusza. Bogini zabrania mu też nie tyle spoglądania na żonę (ono poprzedza anabazę), ile rozmowy z nią. Słowo poety nie wskrzesi Eurydyki: „Jego lira milczała i śnił bez obrony” (1297). Nawet krzyk rozpacz, możliwy dopiero na ziemi, pozostaje bezgłośny. Można zobaczyć w tym wątku poematu zapis doznania niewspółmierności mowy wobec prawdy o człowieku poddanym prawom przemijania²³.

Kontrast mroku i światła przełamany został paradoksalnym odwróceniem pojęć i wyobrażeń. Światło Hadesu jest monochromatycznym „ziemskim mrokiem”

²⁰ Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Kraków 2002, s. 218.

²¹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, s. 357.

²² R.M. Rilke, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, w: tegoż, *Osamotniony na szczytach serca*, s. 129.

²³ Zob. J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, s. 269.

(1295). Ścieżka fosforyzuje namiastką prawdziwego blasku. Siność poświaty, cienie zmarłych, trupia szarość Eurydyki i cień jej rzes (funkcjonujący jako *pars pro toto*), czarny sad, ametystowy tron żałobny, ciemny tunel budują wrażenie nierealności świata bez barw. Światło i kolory w pieśni Orfeusza porażają odmiennością. Śpiewając, Orfeusz wprowadza w mrok jasność i na chwilę uchyla władzę śmierci. Obraz wyjścia z podziemi jako „światlistego oka” odwołuje się do symbolu Opatrzności. „Dniało” – pisze Miłosz, i jest w tym słowie archaiczna ekstaza przywrócenia do życia²⁴. Obecność nieba w blasku słońca – jak niegdyś w cyklu *Świat* – potwierdza trwałość piękna, nawet poza jego indywidualnym doznawaniem.

III. PIEŚŃ PRZECIW NICOŚCI

Albo dobroć, albo artystyczna doskonałość – to obsesja towarzysząca Miłoszowi od lat, która każe upatrywać winy moralnej u źródeł wybitności. Rozważając kwestie odpowiedzialności twórcy, twierdził, że literatura „nie jest powołaniem, ale przekleństwem” ze względu na konieczność dystansowania się wobec opisywanych przeżyć²⁵. W późnych wierszach wielokrotnie wspominał o „spotworniałym ego” artystów²⁶. Joanna Zych przypomina, że u autora *Prywatnych obowiązków* „Krytyczny stosunek do samego siebie stanowi niejako przeciwagę, a z drugiej strony – konsekwencję – nadrzędnej afirmacji dzieła”²⁷.

Eurydyka musi powtarzać Orfeuszowi zapewnienia o jego dobroci, lecz on sam oskarża się o nieczułość. W Hadesie woli zawierzyć raczej potędze sztuki niż miłości, dlatego słyszy od Persefony: „Nie wiem, [...] czy ją kochałeś” (1297). Niepewność własnych uczuć i twórczych możliwości towarzyszy mu w godzinie próby. Skoro lira (metonimia poezji) może zamilknąć, Orfeusz jest tylko medium²⁸ – zasłuchany we własną pieśń, poznaje ją razem z Persefoną.

Miłosz akcentuje heroiczny sprzeciw śpiewaka wobec nicości i jej źródłowego zła – śmierci. Z drugiej strony pozbawiony swojego daru Orfeusz jawi się jako kaleki emocjonalnie człowiek, odarty ze złudzeń. Kluczowy wydaje się wybór przez poetę opowieści, w której nie mieszczą się chrześcijańskie wyobrażenia eschatologiczne (ani zmartwychwstanie, ani apokatastaza²⁹). Miłosz powieła matrycę greckiego mitu, umieszczając wszystkich zmarłych jednakowo poza byciem. Nie idzie jednak tropem homeryckiej *nekii*, przeciwnie, eksponuje barierę w po-

²⁴ Por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 196–200.

²⁵ Zob. kolejno: C. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 9–18; tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 240. Miłosz twierdził, że „dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki” (*Czytając „Notatnik” Anny Kamińskiej*, 1002). To ważny wątek jego senilnych wierszy (por. A. Franaszek, *Zapatrzonej w jeden jasny punkt*, w: tegoż, *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Kraków 2010, s. 308).

²⁶ Por. *Traktat teologiczny* (1271) czy *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* (1311–1312).

²⁷ J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, s. 277.

²⁸ Por. uwagi Miłosza o własnej mediumiczności w *Abecadle*, s. 308 (hasło: *Strach*).

²⁹ A więc „przywrócenia wszystkich momentów w ich formie oczyszczonej” (zob. E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 182–183).

rozumieniu, wzorując się na Rilkiem: śmierć jest „uwewnętrzniona”³⁰. To utrata osobowości wynikająca z zerwania więzi z przeszłością. Eurydyka zwrócona poecie jest nieprzeniknioną istotą, tak odmienną, że można kochać tylko jej wspomnienie³¹.

Orfeusz śpiewa o jedynym dostępnym człowiekowi raj – ziemi. Pochwała świata, głoszona wbrew groźbie śmierci, przypomina najpiękniejsze fragmenty opisywane w poezji Miłosza³². Pieśń Orfeusza wskazuje na autobiografizm utworu oraz eksponuje wewnętrzną wielogłosowość poematu. Bohater gra o tym, do czego sam tęskni, narrator odtwarza jego „muzykę ziemi” (1296) poprzez anaforyczne wyliczenie wypełniających ją obrazów, tym samym autor dokonuje autoprezentacji tego, co w jego poezji najcenniejsze. W pierwszym wersie pojawiają się aluzje do tomów *Światło dzienne* i *Na brzegu rzeki*, dalej odwołania do ulubionych wspomnień³³ i reminiscencje z obu kontynentów tworzą syntezę wielu miejsc i doznań. Synestezje („dymiąca woda różanego brzasku”, 1296) oraz malarska paleta barw eksponują osobową pamięć szczegółu. Figura sumacji staje się narzędziem kreacyjnym – metonimie i synekdochy układają się w sensualne obrazy, wykorzystane jako argumenty przeciw nicości. Orfeusz Miłosza, w przeciwieństwie do bohatera Rilkego, nie tworzy żałobnej elegii³⁴, lecz hymn na cześć życia.

Na koniec śpiewak podaje poetyckie *credo*: „swoje słowa układał przeciw śmierci/ i żadnym swoim rymem nie słał nicości” (1296), w którym pobrzmiwa echo wielu wypowiedzi samego Miłosza, choćby jego polemiki z Larkinem³⁵. Piękno sztuki podporządkowane zostało jej wymiarowi etycznemu, służbie dobru przejawiającemu się w miłości do istnienia.

IV. BEZ OBRONY

Jaka jest siła pieśni? Orfeusz odnosi pozorne zwycięstwo. Persefonie przypomina, że istnieje inny świat, do którego i ona tęskni. Rola bogini jest w Miłoszowej wersji mitu dwuznaczna. Dostrzega determinację pieśniarza, choć wystawia go na próbę – bogowie są okrutni nawet w swojej litości.

Warunek „nie wolno ci z nią mówić” (1297) zabija pieśń i wzmaga dramaturgię poematu, bo okazuje się dużo ważniejszy niż analizowany przez Maurice’a

³⁰ Formuła Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, *Gesty miłości, gesty śmierci. Reinterpretacje mitu o Orfeuszu, Eurydyce i Hermesie*, „Polonistyka” 1997, nr 2, s. 97.

³¹ S. Chwin, *Kartki z dziennika*, Gdańsk 2004, s. 468; M. Kisiel, *Za nim na ścieżce nie było nikogo*, „Nowe Książki” 2003, nr 4, s. 36.

³² O poetyckiej ontologii Miłosza najpełniej pisał Fiut w cytowanym już *Momencie wiecznym*. Ryszard Nycz za nowoczesną wersję realności uznaje świat ludzkiego doświadczenia przetwarzającego rzeczywistość (zob. tegoż, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 55–60).

³³ Np. kąpiel wśród skał jest aluzją do pobytu Miłosza w Bocca di Magra (zob. tegoż, *Abecadło*, s. 75).

³⁴ U Rilkego z płaczu śpiewaka „cały świat się począł” (zob. tegoż, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, s. 130).

³⁵ Zob. m.in. szkic Miłosza *O Larkinie*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, s. 152–161 i pochwałę poezji stojącej „po stronie istnienia” w *Przedmowie*, do: tegoż, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 7.

Blanchota zakaz spojrzenia³⁶. Pozostaje cisza, z zanikającym kontrapunktem kroków. Wątek nasłuchiwanie zaczerpnął poeta z poematu Rilkego, nadając mu nowy sens. Dźwięk to obecność, pojedyncze kroki eksponują dojmującą samotność idącego. „Nigdzie” wydaje się coraz bardziej odrealnione, stan bohatera przypomina letarg, a liczenie kroków jest przeciwieństwem natchnionej pieśni.

Zakaz Persefony powoduje, że poeta nie może wzbudzić w Eurydyce pragnienia życia, a ona nie umocni go swoją miłością. Splot mitu, życia i dzieła komplikuje wymowę poematu. Miłosz pyta, czy bez zakłęb literatury, poza słowem (które poprzez boski gest nazywania ma moc stwarzania i wskrzeszania) można nie poddać się zwątpieniu. Z braku wiary w topos unieśmiertelniania w pieśni wynika utrata nadziei na zmartwychwstanie: Orfeusz „Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć” (1297). Poeta wchodzi w szereg zwykłych śmiertelników. Płacze więc nie tyle nad Eurydyką, co nad ludzką kondycją, którą musi przyjąć.

Jest coś ambiwalentnego w utracie ukochanej, jakaś skaza, którą rozpoznał już Platon, zarzucając Orfeuszowi tchórzostwo w *Uczcie*³⁷. Czy Orfeusz Miłosza się odwrócił³⁸? Być może nie dotrzymał warunku; być może dopiero na powierzchni zrozumiał, że został oszukany przez Persefonę. A może spojrzenie nie ma znaczenia wobec zakazu pieśni – decyduje milczenie jako poddanie się kondycji zwykłego człowieka, który nie podważa praw śmierci.

Orfeusz i Eurydyka nie przynosi prostego pocieszenia. Bohater rzucił wyzwanie nicości, po czym sam został poddany przez nią próbie. Choć dowiódł poetyckiego mistrzostwa, lojalności wobec żony i solidarności z losem ludzkim, muzyka ziemi wróciła za późno, by uratować ukochaną. Zwrot „[...] krzyczało w nim” (1298) sprawia, że zakończenie jest niejednoznaczne, bo określać może i głoś rozpacz, i odblokowanie sił twórczych. Dopiero teraz Orfeusz zdolny był wyrazić miłość, rozpacz, tęsknotę – uczucia, których nie było w jego podziemnej pieśni.

Mit wiecznej kobiecości, którego śmiertelnym wcieleniem była Eurydyka, nabiera cech konsolacyjnych. Pocieszycielką staje się natura. Zdanie „trwał nisko brzęk pszczoł” (1298) jest zaszyfrowanym odwołaniem do platońskiej wiary w łączność dusz z *panpneumą*³⁹. Rzeczywistość, witając na nowo swojego piewce, daje się poznać poprzez wszystkie zmysły, także ten najintymniejszy – dotyku ziemni-matki zastępującej zmarłą.

W sensualnej epifanii „momentu wiecznego” wbrew nietrwałości jednostkowego szczęścia⁴⁰ pojawia się kolejna niepokojąca ambiwalencja. Obłoki, „stróże świata” z *Trzech zim*, każą widzieć w zakończeniu poematu spełnienie mrocznej prośby sprzed lat: „Niech zasnę!” (91)⁴¹. Choć przyroda jawi się Miłoszowi jako sakrament piękna⁴², z czasem coraz bardziej staje się w jego poezji siedliskiem

³⁶ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 36–42.

³⁷ Podobnie jak Søren Kierkegaard w *Bojaźni i drżeniu* (M. Zaleski, *Zamiast*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 45).

³⁸ Zaleski sugeruje, że Orfeusz nie złamał zakazu (tamże, s. 34).

³⁹ Por. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska...*, s. 111. Sam Miłosz kojarzy pszczoły z obrotą przed złem w *Abecadło*, s. 230–231 (hasło: *Nieszczęście*).

⁴⁰ C. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 17.

⁴¹ P. Dakowicz, *O poemacie Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 83, s. 206.

⁴² C. Miłosz, *Abecadło*, s. 253 (hasło: *Przyroda*).

bólu. Trwały powrót do stanu niewinności nieprzebudzonego, dziecięcego „ja”⁴³ wydaje się możliwy tylko w konsolacyjnym micie („I zasnął, z policzkiem przy rozgrzanej ziemi”, 1298).

Ostatnia strofa poematu spina go klamrą analogii z wieloma innymi utworami, z początków twórczości Miłosza i z jego seniliów. Opowiadanie *Tryton* z 1939 roku kończy się w sposób zastanawiająco podobny. Dorastający Teodor podświadomie pragnął śmierci trytonów hodowanych w słojach, przekonany, że „[...] utajone życzenie przyciąga los”. Choć chłopiec płacze nad martwymi płazami, szybko przechodzi na stronę życia, aby „Biec polami, biec ziemią po nowy dar, nową rozkosz”⁴⁴. Orfeusz Miłosza, poetycka maska nie inicjacji, lecz doświadczenia, wymienia bieg po świadomość na tęsknotę do snu. Olsnienie urodą bytu nie jest już rewelacją, lecz kojącym rozpoznaniem jej trwałości, natomiast instynktowny wybór życia pozostał wyrazistą sygnaturą pisarstwa noblisty.

W kilku utworach z *Wierszy ostatnich*, stanowiących naturalny kontekst dla *Orfeusza i Eurydyki*, pobrzmiewa marzenie o pośmiertnym powtórzeniu ziemskiego życia, na wieczność przepelnionego dążeniem, nienasyconym dotykiem świata w scenerii jakby wyjętej z ostatniej strofy poematu: „Pod ciepłym Słońca w zenicie, w ogrodach,/ których rytm jest jak moje dawne pulsowanie krwi” (*Niebiańskie*, 1327). Blask słońca powraca w najpóźniejszych poetyckich modlitwach – zbawienie jest zamieszkaniem w jasności (***) *Obróceniu twarzami ku Niemu...*, 1351), światło przywołuje nadzieję: „Wysoko nad ziemią obojętności i bólu/ jaśniej Twoje imię” (*Sanctificetur*, 1352).

* * *

Miłosz w *Orfeuszu i Eurydyce* podjął się elementarnego rozliczenia z własnym modelem poezjotwórczej wyobraźni, dokonał krytycznego przeglądu swoich fascynacji, bolączek, pocieszeń. To wciąż poezja „mimetyczna, obiektywna, przedmiotowa, poszukująca epifanii”⁴⁵. Poeta raz jeszcze staje się mitografem i sprawdza nośność odziedziczonych opowieści, wpisując w nie swój los. Ponownie, w szeregu autorepetycji, odnosi się do kluczowych w swoim pisarstwie pytań o mitotwórczą siłę poezji, moralność sztuki, uchwytność esencji Rzeczywistości, wreszcie – możliwość istnienia wbrew nieubłaganym prawom śmierci. Opisuje proces zmagania się ze zwątpieniem w „konieczność źródłowej obecności sensu”⁴⁶ i pokusą bierności, szuka sposobu na zaufanie światu, wbrew prawdziwemu cierpieniu, nieprzełamanemu już ekstazą. Znajduje jednak nie tyle lekarstwo na rozpacz, ile paliatyw.

Wczytanie się w zdyscyplinowane wersy *Orfeusza i Eurydyki* uświadamia, że etap rozpamiętywania losu, „otwierania się studni pamięci”, o którym pisał Tomasz Burek⁴⁷, w ostatnich latach życia Miłosza zmienił swój charakter. Los, wydawałoby się spełniony, otworzył przed artystą nowe obszary cierpienia i zwątpienia. Czy piękno i trwanie świata mogą zastąpić nadzieję na „z martwych powstanie” (1297)? Czy klęska poetyckiego uobecnienia nie odbiera sensu mitotwórczym zabiegom współczesnych Orfeuszy? Choć późny wiersz *Do Natury*

⁴³ C. Miłosz, *Ziemia jako raj*, w: tegoż, *Ogród nauk*, s. 42.

⁴⁴ C. Miłosz, *Tryton*, w: tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 334.

⁴⁵ A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 369.

⁴⁶ M. Zaleski, *Zamiast*, s. 47.

⁴⁷ T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu...*, s. 18.

wyjmuje człowieka z łańcucha istnień umierających bez świadomości, bo tylko on „pojmuje, współczuje,/ Poddany i niepoddany kamiennemu prawu” (1303), to żałobny poemat dedykowany własnej Eurydyce upewnia, że ani ludzka świadomość, ani poezja śmierci pokonać nie może.

A POET WHO “FOUND HIMSELF IN NOWHERE”. A POEM *ORFEUSZ I EURYDYKA* (*ORPHEUS AND EURYDICE*) BY CZESŁAW MIŁOSZ

Summary

The essay examines the references of *Orpheus and Eurydice* by Czesław Miłosz to earlier literary incarnations of myth of Orpheus (from Virgil and Ovid to Rilke). It indicates the internal context of a memorial poem, which are not only *senilia* of the poet, but also reflections on suffering, death, responsibility of the artist for words and rebellion of poetry against nothingness, dispersed in many earlier works starting from the 1930s.

Trans. Izabela Ślusarek