ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA POLONICA 8, 2006

https://doi.org/10.18778/1505-9057.08.18

Joanna Ślósarska

ŚPIĄCY ORFEUSZ (KILKA UWAG O POEMACIE CZESŁAWA MIŁOSZA *ORFEUSZ I EURYDYKA*)

Poemat Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* wpisuje się w polską i śródziemnomorską tradycję recepcji antycznego mitu. Zdaniem Jerzego Poradeckiego, „mit orficki jest jednym z kluczowych mitów kultury europejskiej. Uzasadnione są nadzieje, że historia jego transformacji i interpretacji będzie szczególnie pouczająca"[1]. Poradecki, skupiając się na analizie mitu Orfeusza w utworach Stefana Napierskiego, Jerzego Kamila Weintrauba, Kazimierza Wierzyńskiego, Aleksandra Wata i Tymoteusza Karpowicza, podkreśla, iż wskazani poeci „znaleźli narzędzie szczególnie przydatne do określenia, nazwania, uchwycenia zasadniczych elementów metafizycznej, historycznej i kulturowej obecności człowieka w kosmosie"[2]. Antyczny mit okazał się przydatnym narzędziem tematyzacji doświadczeń również dla Miłosza. Jego odwołanie do mitu i użycie konwencji liryki pośredniej ustanawia – jako formalną zasadę wypowiedzi – wielogłosowość, otwierającą tematy „niepewności, rozdarcia, «rozdwojenia w sobie»", których wagę (i wagę chwytu retorycznego, zakładającego pytanie: „kto mówi?") Jan Błoński podkreśla już we wczesnej twórczości autora *Powolnej rzeki*[3]. Zdaniem Aleksandra Fiuta, „pytania, kto w danym wierszu Miłosza mówi, w czyim imieniu występuje i do kogo się zwraca – należą do najważniejszych, a zarazem najbardziej kłopotliwych"[4]. W poemacie *Orfeusz i Eurydyka*, podmiot mówiący zdaje się cieniem bohatera – postępuje za nim do Hadesu, słyszy jego pieśni i słowa bogini, patrzy oczyma Orfeusza, zna jego uczucia i wątpliwości, obserwuje z bliska jego zachowanie po wyjściu z podziemnego

[1] J. Poradecki, *Orfeusz poetów dwudziestego wieku*, [w:] idem, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa–Łódź 1999, s. 54.

[2] *Ibidem*, s. 57.

[3] J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 18–19.

[4] A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 209.

królestwa. Kreując swoją tożsamość świadka zdarzeń, podmiot mówiący jest jednocześnie tym, który wybiera perspektywę widzenia, jej zasięg i rozdzielczość, a tym samym sugeruje odwrotność ról: to mityczny bohater jest cieniem podmiotu mówiącego i ujawniany jest o tyle, o ile jego misteryjne, paradoksalnie „naśladowcze" zachowania zakreślają horyzont pytań o sens życia i śmierci, stawianych przez mówiącego świadka. Metafora cienia dla układu ról Orfeusza i podmiotu mówiącego jest tu jednak tylko po części sensowna, bowiem dynamika przedstawianych sytuacji lirycznych ukryta jest w warstwie znaczeń, w ich nieustannej „grze o temat", w której zarówno bohater liryczny, jak i podmiot mówiący kształtują swoją tożsamość.

W poemacie Miłosza, obok selekcji składników mitu orfickiego[5], istotnym sposobem ujęcia tematu jest – projektowana w „tekst lektury" – kontekstualizacja poszczególnych scen obrazowych, zwodzących swoją pozorną oczywistością i jednoznacznością. Do takich szczególnych scen należy obraz końcowy poematu, który rzutuje swój sens na całość zapisu.

Poemat *Orfeusz i Eurydyka* zamyka sytuacja liryczna, złożona z przedstawień słonecznego, letniego poranka i – zasypiającego po nocnej wyprawie do krainy śmierci – Orfeusza:

Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół.
I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi[6].

Mogłoby się zdawać, że bohater Miłosza nie ma nic, poza skargą, do powiedzenia na temat swojej, niezwykłej przecież, wyprawy do świata zmarłych; co więcej – rezygnuje ze świadomego i zmysłowego kontaktu z odzyskaną, ziemską rzeczywistością[7]; obiektywna rzeczywistość w „znaczeniu

[5] Na problem selektywnej recepcji składników tradycji orfickiej w polskiej poezji współczesnej zwraca uwagę J. Poradecki, podkreślając: „Nie budził większego zainteresowania udział Orfeusza w wyprawie argonautów, choć o Jazonie i Medei powstała garść wierszy. Nie podjęto interpretacji czy reinterpretacji motywu wieszczącej głowy greckiego śpiewaka. Tylko u A. Wata znajdujemy odwołania do hymnów orfickich. Jakkolwiek wielu poetom bliska była idea nieśmiertelności dusz, mało atrakcyjne okazały się przekonania o ich wędrówce". J. Poradecki, *op. cit.*, s. 55. Dodać tu można jeszcze znaczące w recepcji orfizmu upraszczanie postaci Hermesa, a w konsekwencji tradycji hermetyzmu.

[6] Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002, s. 11.

[7] Wydaje się więc, jakby charakterystyczna dla Miłosza postawa, którą A. Fiut podkreśla jako „namiętną pogoń za rzeczywistością", „pragnienie kontaktu ze światem widzialnym" (zob. A. Fiut, *op. cit.*, s. 11–12), ustępuje tutaj miejsca postawie biernego „przylgnięcia" do życia, które olśniewającym, słonecznym dniem ochrania człowieka, udziela swojej mocy bez względu na stan jego emocjonalnego i świadomego zaangażowania.

naiwnym i dostojnym"[8] zostaje oddalona. Orfeusz pogrąża się we śnie znużonego człowieka, jakby kontynuując „śnienie bez obrony" w krainie zmarłych. O ile jednak owo „śnienie bez obrony" działo się w paradoksalnej jawie, angażującej wolę i pamięć Orfeusza, o tyle ziemski sen zdaje się ustanawiać całkowite zerwanie z „ja" świadomym, wolicjonalnym i receptywnym. W poemacie nie ma też sygnałów, by miał to być jakiś szczególny, misteryjny sen, za pośrednictwem którego bohater uzyska wgląd w tajemnicę życia i śmierci. Jeśli jednak nie damy się zwieść pozornej prostocie końcowego obrazu (bo to jednak Orfeusz zasypia, nie kto inny), to wydaje się, że Miłosz aktualizuje w swoim poemacie chwyt określony przez Harolda Blooma jako *clinamen*, czyli „poetyckie błędne odczytanie", przejawiające się w postaci „korygującego ruchu", za pośrednictwem którego poeta sugeruje, iż „wiersz prekursora doszedł do pewnego punktu, od którego jednak powinien był zboczyć w tę stronę, w którą kieruje się wiersz nowy"[9]. *Clinamen* jako Forma Duchowa, w rozumieniu Blooma, aktualizowana przez każdego „silnego" poetę, jest w poemacie Miłosza formą szczególnie znaczącą – tak w stosunku do wcześniejszych założeń światopoglądowych i estetycznych podmiotu autorskiego (jego reprezentacji w podmiotach mówiących i bohaterach lirycznych), jak w stosunku do wielowiekowej recepcji orfizmu w kulturze. W poemacie Miłosza przenikają się więc dwa dyskursy: jeden związany ze stałymi i zmiennymi składnikami poetyki immanentnej i sformułowanej Miłosza, drugi – z ewolucją znaczeń greckiego mitu, warunkowaną w skomplikowany sposób tradycją artystyczną i religijną. By zrozumieć wagę końcowego obrazu w poemacie, niezbędne jest zatem uwzględnienie złożonego planu zdarzeń – rekonstruowanego w archaicznym micie i późniejszej tradycji kulturowej. Używam określenia „rekonstrukcja" także w odniesieniu do greckiego mitu, by podkreślić jego zależność od szerszego kontekstu greckiej kosmologii, decydującego o określonej nadwyżce znaczeń w tak konkretnym fragmencie owej kosmologii, jak wyizolowany układ zdarzeń między Eurydyką, Orfeuszem i Hermesem.

W poemacie Miłosza dodatkową płaszczyznę lektury wprowadza dedykacja – „In MEMORIAM CAROL". Ten szczególny sygnał tekstowy, odsyłający czytelnika do podmiotu autorskiego i jego egzystencjalnej sytuacji „mówiącego świadka", podpowiada lekturę poematu jako aktualizację „mitopoetyckiego odwrócenia" w rozumieniu Hansa Georga Gadamera. Zdaniem Gadamera, „zawsze musi istnieć możliwość powrotnego przekładu, który uobecnia nam to, co jest obecne w wierszu. W tym sensie paruzja jest terminem nie tylko teologicznym, ale także hermeneutycznym. Paruzja to

[8] Por. Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 376.

[9] H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57, 61–89.

tyle, co obecność, a obecność przez słowo, tylko przez słowo i w słowie – to wiersz"[10]. Gadamerowski logocentryzm, w sensie konceptualnego punktu odniesienia dla interpretacji, jest tu uzasadniony nie tylko ze względu na dedykację w poemacie Miłosza, ewokującą temat Eurydyki-Carol, lecz także ze względu na istotę mitu orfickiego, dziedziczoną w tradycji jako temat oddziaływania mowy poetyckiej i muzyki.

Marek Fabiusz Kwintylian podaje, że Orfeusz, „według tradycji przekazanej potomnym", był uznawany za syna bogów; był tym, który „łagodził także dzikie i nieokrzesane obyczaje ludzi, miał uwodzić czarem swej pieśni również dzikie zwierzęta, a nawet skały i lasy!"[11]. Pojął za żonę Eurydykę – driadę, leśną nimfę i opiekunkę drzew, która uciekając przed gwałtem Aristajosa (w innej wersji mitu – podczas wspólnego tańca z najadami, nimfami wód, mającymi zdolność uzdrawiania), nastąpiła na głowę węża i ukąszona zmarła. Dwuznaczny motyw „ukąszenia przez węża" wskazuje na misteryjność przyczyny śmierci, a pośrednio i na jej konsekwencje, gdyż wąż symbolizował – jako „dziecko ziemi", a zarazem mieszkaniec wód oraz koron i korzeni drzew – zarówno zasadę chaosu, ciemności i śmierci, jak też zasadę płodności, mądrości i jasnowidzenia[12].

Orfeusz schodzi do zaświatów, odzyskuje i traci żonę, obejrzawszy się wbrew umowie z bogiem Hadesu. Na historyczne źródła, tradycję i znaczenia mitu Orfeusza oraz orfizmu jako systemu obrzędów, wierzeń i praktyk wskazują fragmenty Hezjodowej teogonii, przesyconej orfizmem[13]. Istotnym szczegółem mitu Orfeusza, poświadczonym przez Hezjoda, jest wtórność śmierci, zrodzonej przez Noc – „Noc urodziła wstrętną Śmierć Nagłą i Kerę czarną, także Śmierć-Thanatosa i Sen, i ród Marzeń Sennych – z nikim łoża nie dzieląc, zrodziła ich Noc ponura"[14]. Światło Dnia nie zna śmierci, nie ma ona żadnej realności ani formy pojęciowej. Hezjod łączył zasadę dnia z prymatem Erosa, o którym pisze wprost jako o tym, który „serca w piersi ujarzmia oraz ich wolę rozsądną"[15]. Do pewnego momentu Orfeusz, schodząc i idąc w zaświatach, idzie z „ujarzmionym sercem i wolą", przekraczając granicę świata i zaświata, wspomagany przez urok i moc swojej muzyki,

---

[10] H.-G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach Duinejskich" Rilkego*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, wybór i oprac. K. Michalski, Warszawa 1979, s. 283.

[11] M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław 1951, s. 111.

[12] Por. A. M. Kempiński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993, s. 444–445.

[13] A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 29.

[14] Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia). Prace i dni. Tarcza*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 38, 211–213.

[15] *Ibidem*, s. 36, 122.

której czarowi poddają się władcy zaświatów. W pewnym jednak momencie Orfeusz zapomina o „jarzmie miłości", zdradza go własna „rozsądna wola" – ogląda się i ostatecznie traci w Eurydyce miłość, tym samym świat traci swoją stwórczą zasadę życia, jako że, zgodnie z przesłaniem orfików, świat został wyłoniony i jest podtrzymywany mocą Erosa. Orfeusz z greckiego mitu jest poetą, który stracił wiarę, a tym samym wkroczył w noc, cielesność i śmierć.

W poemacie Miłosza miejscem, z którego schodzi się do Hadesu jest typowy fragment przestrzeni cywilizacyjnej – ulica, płyty chodnika, porywisty wiatr i kłęby mgły, których wir ujednolica przestrzeń, zamazuje kontury, jest archetypicznym chaosem. Wejście przez oszklone drzwi do budynku z labiryntem korytarzy i wind to wejście w przestrzeń, w której może nastąpić błyskawiczna przemiana jej funkcji i sensu: zjazd windą – sto, trzysta pięter – to zdarzenie, podczas którego niebotyczny wieżowiec, stanowiący wertykalną reprezentację aktualnego, społecznego życia identyfikowany jest z dantejskim lejem piekła[16]. Labirynt korytarzy, wind, elektroniczne psy i sine światło – prowadzi do „Nigdzie". Wieżowiec zdaje się równocześnie przestrzenią odwróconą, bowiem piętra wiodą w dół, nie w górę, zatem nie wznosi się on, lecz zanurza – i to nie w głąb ziemi po fundamenty, lecz w głąb Hadesu, gdzie „pod tysiącami zastygłych stuleci, / na prochowisku zetlałych pokoleń" trwają „cienie" osób, które straciły „zdolność pamiętania".

W zaświecie Orfeusz Miłosza, podobnie jak postać mityczna, posługuje się narzędziem „muzyki ziemi przeciw otchłani i ciszy". Śpiewana przez Orfeusza pieśń to pełne zachwytu przywoływanie krajobrazów, kolorów, smaków, zapachów, roślin, ptaków, zjawisk natury. Narzuca się tutaj analogia do scen obrazowych doliny Issy – jak gdyby pieśń Orfeusza stanowiła skrócony jej zapis. Analogia dotyczy także zasady opisu, którą w analizie *Doliny Issy* podkreślił Włodzimierz Bolecki: „[...] w tej dolinie polowanie jest polowaniem, człowiek jest człowiekiem, mrówki są tylko mrówkami [...] wszystko ma więc swoje miejsce w hierarchii świata, swoją wartość i swoje znaczenie [...]. Ta wierność szczegółom: rodzajowi ubarwienia, specyfice zapachu czy pojedynczym cechom gatunków, podkreśla różnorodność, bogactwo i odrębność każdej sfery Bytu. Ta dolina jest więc jakby symbolicznym Ogrodem Boga"[17]. Podkreślona przez Boleckiego symboliczność doliny Issy jako „Ogrodu Boga" zachowuje istotne znaczenie

[16] Ustanowienie takiego właśnie obrazu może mieć związek z postawą Miłosza wobec cywilizacji jako społecznej przestrzeni destrukcji wartości; zob. Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 7. Zob. komentarz: M. Śliwiński, *W kręgu historii literatury i kultury*, Piotrków Trybunalski 2001, s. 93 i n.

[17] W. Bolecki, *Proza Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza, 2. Część druga, 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 45.

w interpretacji podstawowych tematów poematu *Orfeusz i Eurydyka*, stanowi bowiem składnik „wielogłosowości" tekstu, niezbędny do uchwycenia sensu przedstawień[18]. W kontekście przekonań orfickich Miłoszowy bohater popełnia swoją pieśnią osobliwy błąd, bowiem zgodnie z zachowaną tradycją „dusza musi pilnie zważać, by nie popełnić pomyłki w krainie zmarłych i nie pomieszać «zdroju pamięci» z innym zdrojem, oczywiście ze «zdrojem zapomnienia», i musi wygłosić hasło, zaczynające się od słów «jestem dzieckiem ziemi oraz gwiaździstego Nieba, atoli ród mój niebiański („Ges pais eimi kai Ouranou asteroentos, autar emoi genos uranion")[19]. W poemacie Miłosza pieśń Orfeusza płynie ze „zdroju zapomnienia", jest przyznaniem się do adoracji świata cielesności, zmysłowości i natury, antycypuje więc karę powrotu na ziemię, ale takiej właśnie „kary" – dla Eurydyki i dla siebie – zdaje się tutaj pragnąć Orfeusz.

„Śpiewając o dolinie Issy" w obliczu Persefony, królującej na tronie z ametystu pośród uschniętych drzew owocowych – Orfeusz uzasadnia wolę wyprowadzenia Eurydyki tym, „że swoje słowa układał przeciw śmierci / I żadnym swoim rymem nie sławił nicości". To wyznanie jest więc równocześnie wyzwaniem wobec władców podziemia, przedłożeniem racji, dla których zmarła winna być mu wrócona. Następuje tutaj złożenie trzech istotnych motywów tematycznych: miłości, pamięci i ocalenia[20]. Motywy te zjednoczone są wyłącznie w osobie Orfeusza, dlatego też, gdy chce on ubłagać Persefonę, nie opowiada o swojej miłości, ale o pięknie i intensywności doznań zmysłowych, zachowanych w pamięci. Persefona nie zna owej szczególnej równoważności i odpowiada: „Nie wiem [...], czy ją kochałeś. / Ale przybyłeś aż tu, żeby ją ocalić".

Następuje powielenie mitycznego paktu i Hermes przyprowadza Eurydykę. Podejmując drogę wyjścia i nasłuchując kroków za plecami, Orfeusz

---

[18] Sposób obrazowania natury w poemacie *Orfeusz i Eurydyka*, wybór estetycznej kategorii zachwytu dla jej ukazania, staje się znaczący dopiero w kontekście porównawczego odczytywania utworów i wypowiedzi Miłosza, skupionych wokół problematyki związków człowieka z naturą. Zob. na ten temat: A. Fiut, *op. cit.*, s. 58–95.

[19] A. Krokiewicz, *op. cit.*, s. 60.

[20] Na ten składnik poetyckiego światopoglądu Miłosza zwrócił uwagę Tomasz Burek, rozpatrując temat przeżywania i kontemplacji czasu autora *Poematu o czasie zastygłym*. Burek pisze o Miłoszu: „Prawu zagłady przeciwstawiał prawo miłości. Czyli potęgę pamięci", i w tym kontekście przywołuje z *Wyznań* św. Augustyna księgę X, poświęconą „wielkiej potędze pamięci" (św. Augustyn), zachowującej najdrobniejsze świadectwa zmysłowego kontaktu ze światem, a zarazem odsłaniającej ograniczenia w percepcji i doświadczaniu bogactwa rzeczywistości („Jestże więc duch zbyt ciasny – pyta Augustyn – by mógł samego siebie objąć w pełni?"). Zob. T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie"*, [w:] *Poznawanie Miłosza*, s. 19; Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978, s. 214.

„był jak każdy śmiertelny, / Jego lira milczała i śnił bez obrony". Nad ranem Miłoszowy Orfeusz, podobnie jak postać mityczna, ogląda się, ujawniając pozornie postawę człowieka małej wiary. „Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć".

Jednak, gdy wychodzi na światło dnia, znajduje się w innej przestrzeni – nie ulicy i wieżowca, lecz pośród ziemskiej natury. Zatem wejście i wyjście z Hadesu to dwie różne przestrzenie, reprezentujące dwie różne przestrzenie wewnętrzne. Owa druga przestrzeń zostaje jednak zatajona, bowiem Orfeusz milczy, jest tym, który „jest mówiony", oglądany i z perspektywy mówiącego świadka jest tym, który „zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi". Doświadczenie śmierci zdaje się więc uzmysłowieniem pragnienia życia, czasowej jego aktualizacji, nie odsłania tajemnicy zaświatów ani w kategoriach piekła, ani raju, nie przeprowadza do wieczności. Co ciekawe jednak – skazuje na milczenie, jest źródłem podważenia zasady, iż „widzieć i opisywać" to więcej niż umilknąć i zasnąć. Owo zasnąć nie znaczy jednak „nie patrzeć i nie widzieć" po to, by Zobaczyć Wszystko – jak ślepy wieszczek Terezjasz, a milczeć – nie znaczy respektować orficki nakaz dochowania tajemnicy misteriów, za złamanie którego (w jednej z wersji mitu) Orfeusz został ukarany śmiercią.

Jednym z najistotniejszych kontekstów, jakie można przywołać w analizie poematu Miłosza, jest *Boska komedia* Dantego Alighieri. Kilka składników ramy kompozycyjnej *Boskiej komedii* stanowi podstawę dla „ruchu korygującego" Miłosza. W wizji Dantego Orfeusz zostaje w zaświatach aż do kresu historii, w kręgu Piekła, w którym karą jest bezmierna tęsknota. Jednak sytuacja dramatyczna Eurydyki i Orfeusza nie zostaje ostatecznie w ten sposób rozstrzygnięta – bowiem Dante również wykorzystuje chwyt *clinamenu*, dążąc do religijnego ujęcia mitu, a podstawą owego przekształcającego ujęcia jest przeniesienie Eurydyki-Beatrice w sferę Raju; tym samym następuje inwersyjne ujęcie biegunów zaświata i rozszczepienie figur kobiecych: Eurydyka jako żona Orfeusza trwa w świecie podziemnym; Beatrice jako emanacja Boga zajmuje przestrzeń najwyższego nieba. W poemacie Miłosza Eurydyka-Carol pomieszczona jest w świecie podziemnym, a elegijny okrzyk („Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!") to sugestia ustanawiania ziemskiej realności („Ogrodu Boga") jako najbardziej pożądanej dla dalszego urzeczywistniania się związku Eurydyki i Orfeusza. Dla wydobycia pojęciowej złożoności owej sugestii, jej „wielogłosowości", niezbędne jest przywołanie nieco pełniejszego kontekstu filozoficznego i religijnego, wpisanego w świat znaczeń *Boskiej komedii*.

Za najważniejszy składnik tematyczny inwersyjnego ujęcia biegunów i podmiotów zaświata w dziele Dantego można chyba uznać motyw wolnej woli w jej uwarunkowaniu z miłością. Choć motyw ten uzyskał swoją

ważność i religijną wartość za sprawą Jana Dunsa Szkota[21], to jego cząstkowe źródła tkwią także w Hezjodowej teogonii. Zważywszy na strukturę tekstu *Boskiej komedii*, dwie warstwy mitu zdają się prześwitywać wyraźnie i podlegać równocześnie rekonstrukcji. W palimpsestowej strukturze tekstu *Komedii* to, co Dante nadpisuje, jest równie ważne jak to, co wyciera, nigdy do końca, zostawiając ślady dostatecznie wyraziste dla odczytania poetyckiej i metafizycznej „historiografii" wszechświata. Warstwa znaczeń najgłębszych i najstarszych to minojsko-tracki mit Orfeusza, przejęty za Homerem przez Wergilego i bogato reprezentowany w kulturze średniowiecznej (św. Augustyn, św. Tomasz, Marie de France)[22]. W *Pieśni IV Inferno* (IV, 140) podróżnik mówi – „e vidi Orfeo"[23]. Pamiętając o bogactwie odwołań Wergilego do orfizmu oraz o średniowiecznej recepcji mitu, możemy zapytać, co widzi Dante, gdy obwieszcza: „i widzę Orfeusza". Owo „widzenie" pozostaje w ścisłym związku z ujęciem i przekształceniem tematu miłości reprezentowanej przez Orfeusza i Eurydykę, a szerzej – z religijnym ujęciem mitu zbawczego.

Podczas wędrówki przez Czyściec (*Purgatorio*, *Canto* XVIII), Wergiliusz poucza Dantego o powszechnym błędzie człowieka, sprowadzającym się do uznania, „że każda miłość przez się jest godziwa", tymczasem, gdy dusza na chwilę rozjaśnia światłem ciało, ukazując jego piękno i budząc pożądanie, nie oznacza, że dusza trwale jest związana z ziemskością, bowiem jej naturalnym ruchem jest ruch ku górze, nie uwięzienie w ciele (II, 43). Na pytanie Dantego, czemu więc miłość rozpłomienia ciało, skoro jej przeznaczeniem jest miłość duchowa, Wergiliusz nie udziela bezpośredniej odpowiedzi, lecz powołuje się na Beatrice, bowiem odpowiedź ta, jak twierdzi, może być udzielona tylko w perspektywie wiary (II, 46–48). W dalszej części tej *Pieśni* Wergiliusz raz jeszcze odwołuje się do Beatrice, do jej sądu, że każdy człowiek ma w sobie tarczę obronną – wolną wolę, dzięki której („per lo libero arbitrio – II, 74) może swoim uczuciem pokierować, wybierając miłość zmysłową (co jest równoznaczne ze zniszczeniem impulsu duszy) lub duchową, podążając w ten sposób za naturalną skłonnością duszy. Tak

[21] Zob. F. Rosiński OFM, *Koncepcja człowieka według Dunsa Szkota*, „Studia franciszkańskie" 1991, nr 4, s. 171–183. Referując poglądy Dunsa Szkota, autor zwraca uwagę na te idee, które były również bliskie Dantemu: „Do istoty woli bowiem należy to, iż stanowi najwyższą władzę duszy, jej siłę poruszającą, której wszystko jest podporządkowane, przy czym władze czuciowe i wegetatywne zależą bezpośrednio od woli albo poprzez potentia motiva; same w sobie nie są ani dobre, ani złe, lecz stają się dopiero takimi dzięki współudziałowi woli, która dokonuje wyboru albo zła, albo dobra" (*ibidem*, s. 175–176).

[22] Zob. C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1991, s. 105–132. Autor podkreśla nawiązania do orfizmu w twórczości Wergiliusza i Dantego.

[23] Korzystam z wydania: A. Dante, *La Divina Commedia*, illustrata da G. Doré, commento di D. Mattalia, Milano 2000.

więc pierwotny impuls duchowy, umożliwiający odczucie miłości, będącej elementarną zasadą działania i przejawiania się Boga, gdy rozwija się i wyraża w formie pożądania osób i dóbr ziemskich, jest kresem miłości; jej rzeczywistym rozwojem jest zwrócenie się do Boga, zatem odpowiedzią miłości na miłość.

W *Pieśni* XXX *Raju* Beatrice oznajmia Dantemu, że oto zbliżyli się do jasności duchowej, przepełnionej miłością (XXX, 38–45). Wówczas przejmuje on monolog mówiąc:

A wzrok mój nabrał takiej mocy dużej,
Tak stał się zdolny wszelkiego widoku,
Że odtąd w żadnym blasku się nie zmruży.
Ujrzałem światłość w postaci potoku:
Światłość ognistą między brzegów dwoje,
Malowanych barwą wczesnej pory roku.
Ze strugi iskier wytryskały roje
I zapadały w ukwieconej błoni,
Niby rubiny w złociste zawoje[24].

Dante staje w świetle Beatrice jako żywa Księga Pamięci („widzeń zwierciadło")[25]; jego mowa jest pamięcią kultury i historii współczesnej, pamięcią odtwórczą, przekształcającą, stwarzającą, a także osądzającą; pamięcią, która porządkuje litery i liczby w lustro architektury kosmosu, rządzonego absolutnymi prawami harmonii moralnej i estetycznej. Bóg Dantego to Poeta, Muzyk, Matematyk i Geometra[26]. Podjęta przez Dantego za św. Bonawenturą idea zdarzeniowości dokonującej się na potrójnie złożonej drodze (*via purgativa, illuminativa, unitiva*)[27], jest ideą ściśle związaną z zasadą wzajemnego odniesienia się człowieka i Boga[28].

---

[24] A. Dante, *Boska komedia, Raj* (XXX, 58–66), przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1975.

[25] Zob. kontekstową analizę tego toposu w: E. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 333–340.

[26] Tradycję tej idei – „Bóg jako Artifex" – rozważa S. Kobielus, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, s. 11–38. W tymże opracowaniu (s. 171–186 – *Człowiek w szacie chwały w raju odzyskanym*) autor omawia estetykę i poetykę światła odwołując się również do Dantego.

[27] Por. K. Michalski, *Myśl franciszkańska i jej wpływ na Dantego*, [w:] *Święty Franciszek z Assyżu. Studia i szkice. Zbiór odczytów wygłoszonych w roku 1927 staraniem Naukowego Instytutu Katolickiego i Towarzystwa Dante Alighieri w Krakowie*, przedm. G. K. Chesterton, Kraków 1928, s. 24–25. Idea zdarzeniowości jest u Dantego ukonkretniona w osobach, w tym w postaciach historycznych, co łączy się w średniowieczu (Bernard z Utrechtu) z formalnym wyznacznikiem odmiany gatunkowej komedii, mającej z założenia przedstawiać „czyny osób prywatnych za pośrednictwem postaci literackich"; zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki*, Warszawa 1985, s. 254.

[28] Zob. na ten temat: K. Michalski, *Mistyka i scholastyka u Dantego*, [w:] *Święty Franciszek z Assyżu...*, s. 62: „Kiedy Dante mówi o Miłości, «co wprawia w ruch słońce i gwiazdy», pojmuje Boga zgodnie z Arystotelesem i św. Tomaszem jako ostatnią przyczynę

Można tutaj zadać pytanie: czemu Eurydyka-Carol z poematu Miłosza nie jest identyfikowana z Beatrice; i czy naprawdę Orfeusz Miłosza pragnie jedynie jej ziemskiej obecności? Eurydyka-Carol w świecie podziemnym pozbawiona jest całkowicie autonomii – o jej przyjściu decyduje Persefona, utrzymany jest więc antyczny wzorzec mitu (choć podkreślmy, że u Miłosza obrazowe nacechowanie postaci Persefony i udzielenie jej głosu jest pewnym inwariantem w stosunku do utrwalonej w micie greckim pozycji bóstwa męskiego – Hadesa). Istotnego przesunięcia znaczeń i sensu epifanii Eurydyki jako zmarłej dokonał Reiner Maria Rilke, a jego poemat stanowił zapewne dla Miłosza również swoisty „dyskurs uprzedni", wobec którego zastosował swoją „rewizjonerską rację", posługując się chwytem *clinamenu*. W poemacie Rilkego *Orpheus, Eurydike, Hermes*[29] znajduje się dramatyczny epizod, którego sens rzutuje nie tylko na treść poematu, lecz także na śródziemnomorską tradycję lektury greckiego mitu. Dokładniej ujmując problem, chodzi o jedno pytanie, o jeden zaimek – „kto?":

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewender –,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

Pytanie „kto?" zadaje Eurydyka Hermesowi, zawieszając, w tak niezwykły w swej lapidarności sposób nie tyle patos i etos samego zejścia Orfeusza do krainy zmarłych, ile całościową sytuację mityczną i religijną, dopuszczającą możliwość jakiegokolwiek porozumienia między żywymi i umarłymi. Rilke zmienia status Eurydyki – staje się ona aktywnym podmiotem, obdarzonym tajemniczym, pośmiertnym trwaniem, w którym świat żyjących nie stanowi nie tylko treści wspomnień, lecz nie jest źródłem tęsknoty; do życia tęsknią jedynie żywi, zdaje się mówić Rilke, podczas gdy zmarli są całkowicie obojętni w swym duchowym odosobnieniu. Eurydyka Rilkego zachowuje jakiś niekomunikowalny dla żywych ślad ukąszenia przez węża – być może jej jasnowidząca dusza, odzyskana jako skutek owego rytualnego w micie greckim ukąszenia, dominując nad ciałem i emocjami, dominuje też nad całościowo pojętym światem natury. Zważywszy pogardę orfików dla ciała jako „żywego grobu", to Eurydyka właśnie wyraża ich najgłębsze przeświadczenie, podczas gdy Orfeusz zatraca nie tyle wiarę, ile wiedzę o naturze kosmosu. Pewna część tych znaczeń pojawia się w poemacie Miłosza, w wielogłosowym układzie przywołań i zaprzeczeń sensów.

---

celową, jako Najwyższe Dobro, do którego zdąża cały świat nieświadomie w jednej części swych jestestw, świadomie w drugiej. Każda rzecz jest o tyle szlachetną, o ile posiada właściwą sobie doskonałość. Otóż «każda rzecz ma swą miłość», przez którą dąży do własnej doskonałości, a przez to do Boga".

[29] R. M. Rilke, *Orpheus, Eurydike, Hermes*, [w:] idem, *Poezje*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. Jastrun, edycja dwujęz., Kraków 1987, s. 114–119.

W zakończeniu swego poematu Miłosz podkreśla pozornie (i zwodniczo wyraziście) triumf i radość krzewiącego się, ziemskiego życia, któremu Orfeusz, zasypiając po wyjściu z Hadesu, powierza się w poczuciu bezpieczeństwa. Możemy mówić w tym poemacie o swoistym „zwycięstwie człowieka w walce z Nocą, Chłodem i widmowym *Ego*", które to zwycięstwo w kategoriach proroctwa rozpatrywał Miłosz w kontekście poetyckiej kosmogonii i kosmologii Williama Blake'a[30]. Ale ze względu na składniki mitu orfickiego należy tutaj dodać jeszcze jedną płaszczyznę lektury, pełniącą istotną funkcję w aktualizacji metafizycznych znaczeń poematu Miłosza. Otóż Persefona została porwana do Hadesu (za zgodą ojca, Zeusa) w chwili, gdy wraz z przyjaciółmi zrywała na łące kwiaty. Kontekstowa niejednoznaczność całej sytuacji w poemacie Miłosza (jej graniczność w sensie zawieszenia między życiem i śmiercią) podkreśla także motyw pszczół. Te święte w mitologiach owady, łączone z płodnością, początkiem nowego życia, pojawiające się w roli miłosnych posłanniczek, były także wiązane ze śmiercią i snem. W micie hetyckim – pszczoła obudziła Telipina, którego sen sprowadził całkowity zanik wegetacji w naturze. Kontekst tanatyczny epifanii pszczół pojawia się w greckich i rzymskich motywach: w ich genezie (wyprowadzanie roju z ciała martwego byka) oraz sygnaturze (identyfikowanie pszczół z duszami zmarłych). Ponadto – pszczoły łączone były z wróżbiarstwem, mądrością i poezją (motyw pszczoły-poety); rój pszczół wskazywał też drogę do podziemnej wyroczni[31]. Tradycja chrześcijańska podtrzymała ważność symboliki pszczół, szczególnie w wywyższeniu ich wytworów: miód i wosk pełniły bowiem funkcję liturgiczną (w czasach wczesnochrześcijańskich miód podawano dzieciom wraz z mlekiem podczas chrztu na znak ich przemiany w dzieci Boże)[32]. Sądzę, że Miłosz, świadom tradycji kulturowej, napomyka o pszczołach nie po to jednak, by przywołać tradycję, lecz – by wskazawszy ją – przenieść ciężar znaczeń w zupełnie innym kierunku, podkreślając tym samym ukształtowany w kulturze językowy świat symboli jako „mowę z Ulro". Fraza z poematu Miłosza – Orfeusz „wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć" – wypowiedziana w kontekście sądu o utracie „ludzkich nadziei na z martwych powstanie" to także fraza o utracie nadziei na wskrzeszenie mowy symbolicznej.

Wyjście Orfeusza z krainy zmarłych, kończące się snem na zalanej słońcem i kwitnącej ziemi, jest tego rodzaju rozstrzygnięciem, które antycypuje obecność Eurydyki w przestrzeni innej niż mrok Hadesu, ale także – innej niż ziemia Ulro, Eden czy przestrzeń czysto wewnętrzna,

[30] Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 18.

[31] A. M. Kempiński, *op. cit.*, s. 353.

[32] D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 296.

kontemplatywna. Orfeusz Miłosza nie wzywa Eurydyki bezpośrednio – to w nim wzywa ją słońce, niebo i obłoki („teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!"). Orfeusz staje się więc figuratywnym obrazem ziemskiej realności, która domaga się uobecnienia transcendencji, niemającej jednak wiele wspólnego z obrazami powrotu zmarłych. Wydaje się, że sens tej sceny obrazowej, owego domagania się powrotu Eurydyki (uobecnienia transcendencji) tkwi częściowo w gnostyckich, manichejskich ideach, stanowiących składnik poetyckiego światopoglądu Miłosza[33]. W perspektywie gnostyka, natura (stworzona przez Demiurga, nie przez Boga) jest przestrzenią „żywego grobu", ciemności i zła. Pomiędzy umarłymi i żywymi nie ma większej różnicy; przypomnijmy – Orfeusz z poematu Miłosza jest tym, który „śni" w obu światach, podziemnym (umarłych) i ziemskim (żywych); do świata umarłych prowadzi „ziemski mrok" („Szedł labiryntem korytarzy, wind. / Sine światło nie było światłem, ale ziemskim mrokiem."). Oba światy wydają się w równym stopniu opuszczone przez Boga. W poemacie Miłosza obraz Boskiej transcendencji zdaje się całkowicie zamaskowany, jednak, gdy pamiętamy pieśń Orfeusza sławiącego dolinę Issy jako „Ogród Boga", zamaskowanie to nabiera innych znaczeń. W poemacie Miłosza przeciwieństwo – między orfickim i gnostycznym ujęciem natury i cielesności jako „żywego grobu" a panteistycznym przeświadczeniem o partycypacji Boga w naturze – jest przeciwieństwem odziedziczonym jako spadek po tradycji kulturowej, przejmowanej przez umysł racjonalizujący doświadczenia, uogólniający swoją antynomiczną w kulturze tożsamość, podczas gdy konkretny, „substancjalny podmiot" wyznaje zawsze swoją wiarę w obecność, prawo i łaskę Boga, co Miłosz wielokrotnie podkreśla jako postawę mu najbliższą[34]. Specyficzny brak eschatologicznej wizji Raju w poemacie nasuwa przypuszczenie, że być może podmiot mówiący (jako figura „świadka") wraz z bohaterem (jako „śpiącym uczestnikiem" zdarzeń ziemskich) skrywają i odsłaniają zarazem tajemnicę Boga w takim rozumieniu, w jakim o tajemnicy tej mówi współcześnie Emmanuel Lévinas. Zdaniem Lévinasa, jakiekolwiek przywołanie i określenie Boskiej transcendencji czyni z Boga

[33] D. Davie podkreśla ten trop w szkicu *Z kresów chrześcijaństwa: Mandelsztam i Miłosz*, przeł. T. Bieroń, [w:] *Poznawanie Miłosza, 2, Część pierwsza, 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 364–365: „Właśnie tę starą, lecz wytrwałą herezję albigensów i katarów ponownie reanimował Miłosz – jak kiedyś powiedział, pod wpływem świadectwa Simone Weil. Kierował się swym spostrzeżeniem, opartym na darwinizmie i innych przesłankach, że Naturalne Stworzenie jest okrutne. Gnostycy, w jego opinii, zauważyli to okrucieństwo i poradzili z nim sobie, postulując, że Natura nie jest bezpośrednim tworem boskim: przypisali stworzenie pośredniemu bóstwu zwanemu Demiurgiem. Była to dla Miłosza niezwykle istotna kwestia, ponieważ, jak wielekroć powtarzał, jako uczeń w szkole średniej odczuwał wrodzoną skłonność do historii naturalnej i był szalenie wrażliwy na uroki «natury»".

[34] Zob. na ten temat rozważania S. Barańczaka, *„Summa" Czesława Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza, 2. Część druga*, s. 256–269.

podmiot ontologiczny[35], paradoksalnie odsłaniany dla poznawania i wyrażania, co jest całkowicie niezgodne z najgłębszą istotą Boga, pojmowaną jako Nie-Byt, absolutnie Nie-Wyrażalny i Nie-Pojmowalny. Aleksandra Pawliszyn[36], podejmując za Lévinasem refleksję wokół pojęcia sensu (sensotwórczego dyskursu), stwierdza, że gdy Lévinas stawia etykę przed ontologią, „daje pierwszeństwo mrocznej tajemnicy metafizycznej człowieka przed jasnością poznającego rozumu", bowiem „gwarantowany jasnością metody poznania sens pozostawia poza sobą to, co dla człowieka najważniejsze, mianowicie mrok nieoczywistego tła wraz z tajemnicą śmierci. Owo misterium nieuniknionego kresu sygnalizuje koniec czysto sensotwórczej aktywności podmiotu, cierpienie wynikające z bierności człowieka wobec czegoś, co go przerasta, co nie da się sprowadzić do jasnego kręgu samoreprezentacji". Lévinas w eseju *O Bogu, który nawiedza myśl* napisał:

> Religijne „objawienie" zostaje natychmiast utożsamione z filozoficznym odsłonięciem – i to utożsamienie utrzymuje się nawet w teologii dialektycznej. Nawet się tu nie podejrzewa, że język może mówić inaczej, niż zdając sprawę z tego, co ktoś zobaczył czy usłyszał na zewnątrz albo doświadczył we własnym wnętrzu. Człowiek religijny odruchowo interpretuje swoje przeżycie jako doświadczenie. Wbrew sobie interpretuje Boga, którego rzekomo doświadczył, w kategoriach bytu, obecności i immanencji.
>
> Dlatego też nasze pierwsze pytanie brzmi: czy język może znaczyć inaczej, niż oznaczając jakiś przedmiot? Czy Bóg ma sens jako temat wypowiedzi religijnej, która nazywa Boga, czy też znaczy w języku, który przynajmniej na początku wcale Go nie nazywa, lecz wypowiada Go w zupełnie inny sposób niż przez nazwanie albo przywołanie?[37]

W poemacie Miłosza ów inny sposób „nazwania" albo „przywołania" obrazuje śnienie Orfeusza. Specyficzny zanik „ja" poznającego, odbierającego wrażenia zmysłowe, jest tutaj równocześnie znakiem paradoksalnego wyznania wiary w Boga, rozpoznawanego jako „nadrzędny podmiot poznający"[38], i rezygnacją człowieka ze świadomej partycypacji w Bożym poznawaniu (w byciu „częścią myśli Boga, kiedy ogląda świat"[39]). Zdanie się na absolutność, całkowitość i wystarczalność „Boga poznającego i oglądającego swój świat" jest równocześnie „zdaniem się" na umarłych, na ich absolutną niedostępność i tajemnicę.

---

[35] E. Lévinas rozwija swoją myśl, ograniczając wyjaśniającą skuteczność kartezjańskiej epistemologii do rzeczy uobecnionych: „Można powiedzieć, że idea Boga rozbija myśl, która – jako zaangażowanie w byt, synopsja i synteza – ogranicza wszystko do obecności, reprezentuje, czyli pozwala zaistnieć"; w samej idei Boga tkwi zdaniem Lévinasa „nie-zawieranie się, bez-treściowość w ścisłym sensie słowa – bo czyż nie na tym polega wyzwolenie i sama obecność absolutu?", [w:] *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1994, s. 123.

[36] A. Pawliszyn, *Świat człowieka i kosmos przez metaforę*, Poznań 1999, s. 12.

[37] E. Lévinas, *op. cit.*, s. 122.

[38] Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 28.

[39] Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 245.

Porównywalność metafizycznych założeń Lévinasa i Miłosza ma jeszcze podstawę głębszą, bardziej zasadniczą i mocniej zaakcentowaną w tekście analizowanego poematu – chodzi mianowicie o prymat etyki nad ontologią, o zasadę dobra, która była także orfickim postulatem „czynnej dobroci" jako najszlachetniejszego przejawu miłości[40]. Eurydyka-Carol pozostawiła Orfeuszowi swoisty testament:

Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem".
Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
To niemal warunek. Doskonałość sztuki
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.

Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała.
Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie.
Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła.

Miłoszowy Orfeusz, wędrując pośród zmarłych do pałacu Persefony, „czuł mocno swoje życie razem z jego winą / I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło". Pomiędzy świadectwem Eurydyki-Carol, lękiem i poczuciem winy Orfeusza a jego zachowaniem po wyjściu z Hadesu zachodzi tematyczny związek, którego sens skupia się wokół rozumienia dobra i stanowi o przenikaniu się refleksji Lévinasa i Miłosza. Zdaniem Lévinasa, „dobro jest zawsze starsze niż mój wybór, to dobro mnie wybiera, zanim będę je w stanie wybrać"; dobro wybiera mnie w moim wrażliwym otwarciu, będącym „biernością bardziej bierną niż wszelka bierność"[41]; dobro jest „przed byciem" i przed wszelką receptywnością, podczas gdy ekspansja zła jest źródłowa, pomieszczona w decyzji: „ja wybieram", działam w świecie zjawisk i zmian, w byciu, działam i zapominam, że zostałem wybrany[42]. Orfeusz w poemacie Miłosza jest paradoksalnie tym, który pamięta, który przechodzi w świecie zmarłych i wychodzi przez „bramę snu" z przesłaniem Eurydyki. Wchodzi także z pamięcią o swojej dolinie („Ogrodzie Boga"), a wychodzi – jakby wprost w substancjalną epifanię tej pamięci, w jej ziemską realność – i zasypia.

[40] Zob. A. Krokiewicz, *op. cit.*, s. 49–50.

[41] Zob. E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 122, 156, 208.

[42] Dyskusję wokół Lévinasowskiej idei dobra rozwija B. Skarga w swojej książce *Ślad i obecność*, Warszawa 2002. Polemizując z Lévinasem na gruncie idei transcendentnego dobra i podmiotowości aktów ludzkiej woli, Skarga pisze, iż „człowiek agatologiczny", czyli człowiek zwrócony ku dobru, rodzi się z aktów własnej, szczerej woli pokonującej naturalny egoizm (*ibidem*, s. 232–233). W twórczości Miłosza także rozpoznajemy raczej dyskurs wokół zagadnień etycznych i moralnych niż jakiekolwiek jednoznaczne sądy. Analizowana scena obrazowa, którą częściowo ujednoznaczniam w interpretacji, to oczywiście wskazanie składnika owego dyskursu, nie zaś wprowadzenie sądu uogólniającego.

Tym razem więc zasada egzystencji i poetyki Miłosza – „chciwość oczu i chęć opisu"[43] – zostaje zawieszona. Orfeusz Miłosza nie wie, co go czeka w zaświatach; jest gnostykiem, czyli „wiedzącym" o tyle tylko, o ile pamięta, by gnozę pomieścić w umyśle Boga, nie człowieka; Bogu też przynależy milczenie i człowiek jednoczy się z Jego nie-obecnością przez milczenie.

Orfickie „łykam, żłopię, siorbię, chłepczę" (czyli etymologiczne znaczenia wiązane z samym imieniem Orfeusza), kojarzone z płynnymi ofiarami składanymi zmarłym, stanowią określony składnik dyskursu w poemacie Miłosza – „chciwość oczu i chęć opisu" (także chęć zawołania po imieniu – „Wymówić jej imię / Tak bardzo chciał, zbudzić ją z tego snu") jest w pewnym sensie ofiarą składaną naraz życiu i śmierci. Zaniechanie owej ofiary oznacza utratę pewności w jej skuteczność lub też oznacza gotowość do podjęcia innej „ofiary", składanej ani żywym, ani umarłym, której znakiem obrazowym staje się sen. Michał Paweł Markowski w swoim studium *Miłosz: dylematy autoprezentacji* podkreśla, iż dla Miłosza „pewnikiem" jest „«mocna» substancjalność podmiotu, którego tożsamość zagwarantowana jest zawieszającą rzeczywisty upływ czasu samoobecnością oraz – wynikającą z niej – absolutną samowiedzą (jedynie ja znam prawdę o sobie)"[44]. Markowski zauważa, iż w konsekwencji uprzywilejowania podmiotu jako fundamentu operacji poznawczych mediacyjna funkcja refleksji i mowy traci swoją istotność. „Na mocy tego podstawowego dla Miłosza rozstrzygnięcia, z przestrzeni rozpostartej pomiędzy samoobecnym podmiotem i jego poznawczym odnoszeniem się do rzeczywistości, znikają zarówno czas, jak i mowa"[45]. Znika także biegunowe napięcie między pragnieniem „wydrążenia tunelu aż do środka ziemi" („żeby zobaczyć piekło") i pragnieniem „przebicia jeziora słonecznych promieni" („żeby zobaczyć niebo")[46].

W ujęciu Dantego, Eurydyka-Beatrice rozwiązuje problem podążającego za nią poety-wędrowca; jest jego upragnioną wiarą i wolną wolą wybierającą Chrystusa; jej oczyma, dzięki niej ogląda Empireum; on nie istnieje bez niej, ona bez niego, lub – mówiąc inaczej – bez Beatrice wędrowiec Dantego musiałby skończyć swoją podróż w piekle lub w czyśćcu. Z perspektywy Beatrice natomiast, jej samo przejawienie się możliwe jest tylko poprzez wędrowca, któremu uda się przejść przez Piekło i Czyściec. Podróż zatrzymana oznacza jej absolutną niedostępność, rozumianą i jako obraz,

[43] Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, s. 375.

[44] M. P. Markowski, *Miłosz: Dylematy autoprezentacji*, [w:] *Poznawanie Miłosza, 2. Część pierwsza*, s. 334.

[45] *Ibidem*, s. 335.

[46] Zob. na ten temat: J. Kwiatkowski, *Notatki o Miłoszu*, [w:] *Poznawanie Miłosza*, 2, s. 37.

i jako mądrość, jako miłość i zbawienie. Miłosz nie ufa Dantemu, gdy ten rozłącza radykalnie ogród ziemski i rajski, a także – gdy przedstawia Empireum jako wizję dostępną ludzkiemu poznawaniu i wysławianiu. Orfeusz Miłosza zasypia u kresu wędrówki w blasku słońca, nie staje w nadprzyrodzonym świetle jako „widzący". Miłosz nie ufa też greckiemu wieszczkowi: wybierając bierność, milczenie, zawierzenie ziemskiej naturze, bezradną zgodę na własną niewiedzę o rzeczach ostatecznych, ustanawia inwersyjną figurę Orfeusza, prefigurując w pewien sposób również „dyskurs następczy", związany z losem mitycznego pieśniarza po wyjściu z Hadesu. Orfeusz, czcząc Dionizosa, wywołał gniew Apollona i zginął rozszarpany przez menady. W jednej z wersji mitu głowa opłakiwanego przez przyrodę Orfeusza dopłynęła na lirze do wybrzeży Lesbos lub w pobliże Smyrny, gdzie w przyszłości miał się narodzić Homer. Gdy uwzględnimy ten kontekst, możemy założyć, iż Miłoszowy Orfeusz odsłania jedynie pewien niezbędny fragment drogi doświadczeń i drogi poetyckiej, otwierający pełniejszy, głębszy dostęp do świata natury i kultury, do dziejowego przebiegu zdarzeń. Tym samym wkraczamy w istotną dla Miłosza problematykę napięcia między różnorodnymi aktualizacjami czasu przeszłego i teraźniejszego, których horyzont determinuje zdolność indywidualnej osoby do fascynacji urodą życia i wyobrażeń o nim; jednak owemu „łakomstwu Erosa"[47], nabierającemu sensu dopiero w pozytywnie lub negatywnie ujmowanej perspektywie „momentu wiecznego", przeciwstawione jest w poemacie *Orfeusz i Eurydyka* wyraziste „łakomstwo snu". Nie jest ono związane ani z pragnieniem śmierci, ani z rezygnacją i znużeniem wieku dojrzałego, bowiem maski Orfeusza i Eurydyki to maski młodości, w pewnym sensie także młodości kultury, jej źródeł, początków, których nieco odmienne, rewizjonerskie odczytanie stanowić może impuls do bardziej ogólnych rozważań na temat uprawomocnień wartości w kulturze śródziemnomorskiej i tkwiących w niej pytań, szczególnie o upodmiotowienie „wybierającego nas" dobra i zaufanie do życia, ukształtowanego w materii, będącego tworzywem poddanym bez reszty Bogu. Motyw „uciekającej transcendencji", znamienny już dla początków kultury greckiej, a zintensyfikowany szczególnie od oświecenia, zostaje poddany przez Miłosza poetyckiej falsyfikacji. Zamykająca poemat sytuacja liryczna w kontekście całości przekazu to swoisty akt uwiarygodnienia się „mówiącego świadka" – oto Niewidzialny, Niewysławialny i Niepojmowalny Bóg zostaje pochwycony na gorącym uczynku opieki nad śpiącym Orfeuszem i czuwającym wokół niego światem.

[47] Zob. J. Błoński, *op. cit.*, s. 60–69.

Joanna Ślósarska

SLEEPING ORPHEUS (SOME REMARKS ON *THE ORPHEUS AND EURIDICE*, A POEM BY CZESŁAW MIŁOSZ)

(Summary)

The paper presents an analysis and interpretation of the poem by Miłosz, which elaborate the contexts of literary history (Greek myth of Orpheus and Euridice, *La Divina Commedia* of Dante, *Orpheus, Eurydike, Hermes* of Rilke) and of literary theory (references to critical studies on Miłosz and to the Bloom's theory of historical process). Main thesis concerns the metaphysical ideas of Miłosz's poem interpreted in the perspective of the metaphysics of Lévinas.