

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ

(Uniwersytet Łódzki)

Dialektyka Błazna. Orfeusz w nieprzerwanym łańcuchu wcieleń w trawestacji Leszka Kołakowskiego

Wiele jest postaci, w które sztuka wciela mitycznego Orfeusza, wiele kostiumów, w jakie go przebiera. Bogata biografia muzyka-poety z Tracji, męża Eurydyki, pierwszego teologa i ezoteryka, czyni z niego prefigurację podatną na rozmaite inkarnacje, umetafizyczniane lub zracjonalizowane życiorysowe warianty, z jedną lub kilkoma dominantami tematycznymi¹.

Dla antropologów – pisze Zofia Helman – Orfeusz był przede wszystkim szamanem wtajemniczonym w święte obrzędy, wróżbitą i magiem, dla neoplatoników – mistykiem, inicjatorem nowej religii [...]; dla artystów – rywalizującym z bogami twórcą muzyki, pierwszym śpiewakiem, poetą, aktorem, uosabiającym moc sztuki władającej całą naturą².

Nie ulega jednak wątpliwości, że najmocniej eksplorowanym wątkiem z życia Orfeusza jest psychomachia dokonująca się w nim po śmierci żony, traumatyczny stan osamotnienia, tęsknoty, rozpacz, który skłania go do wędrówki w poszukiwaniu „tamtego świata” i zstąpienia do Hadesu, w *alta ostia Ditis* celem odzyskania umarłej. Nasycona emocjonalnie i zabarwiona idealistycznie inspiracja mitem pokazuje miłość jako klucz do zaświatów. Transformacja ta zespolona z toposem *ubi sunt*

¹ C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 105–132.

² Z. Helman, *Metamorfozy mitu w muzyce scenicznej XX wieku*, [w:] *Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 267.

*qui ante nos fuerant?*³ przyczynia się do oszałamiającej kariery mitu o Orfeuszu i Eurydyce w nowożytniej sztuce (literaturze, muzyce, malarstwie, filmie), zarówno w niezliczonych odmianach sentymentalnych czy konwencjonalnych, niewymagających wybitnego talentu twórcy, jak i prawdziwie tragicznych, uruchomionych odczuciem transcendencji.

Apologia Orfeusza, śpiewaka i błazna, rodem z Tracji, syna królewskiego napisana została w początkach lat sześćdziesiątych przez wielkiego myśliciela XX wieku Leszka Kołakowskiego jako część tryptyku; następnie autor włączył ją w cykl ośmiu, dopisanych później, monologów zatytułowanych *Rozmowy z diabłem*⁴. Jest to oryginalna próba literacka w rodzaju miniaturowej *conte philosophique*. Poprzez wyzyskanie zasady *tapeinosis* stworzył Kołakowski pozornie niepoważną, sygnowaną nieco barokowym tytułem, ironiczną trawestację mitu o czarującym śpiewaku, przed którym otworzyły się bramy Piekieł. Tekst, pomyślany jako Orfeuszowa autonarracja z suspensją, jest prezentacją Orfeusza – żywego mitu. Protagonista bowiem jest świadom swojej historii, jej węzłowych punktów i tragicznego zakończenia. Funkcjonuje w kulturze, zaznaczając swoją obecność we wszystkich czasach. *Apologia* zawiera, co istotne, holistyczne ujęcie życiorysu Orfeusza, uwzględniając w implikacyjnym porządku epizody i predyspozycje charakteru ważne dla zrozumienia sytuacji egzystencjalnej bohatera. Przywołuje się zatem pochodzenie trafeńskie Orfeusza, ewokujące osobliwe nieokielznanie jego usposobienia, mimo niewątpliwie wybitnego talentu muzycznego i wiążących się z nim niezwykłych sukcesów, następnie akcentuje okres edukacji okultystycznej w Egipcie, wspomina szczęśliwy związek z driadą Eurydyką, obdarzoną szczególną cechą wzbudzania uczucia miłości u każdego, kto na nią spojrział, następnie wzmiankuje o jej gwałtownej śmierci wskutek ukąszenia przez węża, wreszcie opisuje zdarzenia nadprzyrodzone, która ta śmierć wywołała. Orfeusz zamyka swoją historię ujawnieniem mrocznej tajemnicy.

Patronują *Apologii* antropocentryzm i racjonalizm, dlatego Orfeusz Kołakowskiego nie jest Orfeuszem Wergiliusza, Owidiusza czy misty-

³ S. Skwarczyńska, *Topos „Ubi sunt qui ante nos fuerant” oraz styczne z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego*, [w:] też, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985, s. 80–150.

⁴ *Apologia Orfeusza, śpiewaka i błazna, rodem z Tracji, syna królewskiego* (jako jeden z *Trzech monologów*) miała pierwodruk w „*Twórczości*” 1963, nr 4, s. 7–14, następnie jako część *Rozmów z diabłem* ukazała się w 1965 roku. Do dziś miała kilka wydań, m.in. w latach: 1990, 1998, 2005.

ków, ale racjonalistów, takich jak Pauzaniusz, który w *Wędrówkach po Helladzie* w sposób jednoznaczny i zdroworozsądkowy eksplikuje symboliczne zawikłania mitu, rekonstruuje jego pierwotne znaczenie⁵. Wyprawa Orfeusza do Hadesu jest wedle Pauziasza wędrówką do Aoron w Tesprotji, „gdzie od dawna istniała wyrocznia zmarłych” i gdzie wywoływano ich duchy. „Kiedy więc wydawało mu się – pisze Pauzaniusz – że w ślad za nim szła dusza Eurydyki i że ją stracił, ponieważ się obejrzał, z rozpaczy popełnił samobójstwo”⁶. Kołakowski wprawdzie nie wspomina o wróżbach, wyroczniach czy seansach spirytystycznych, pozostaje raczej wierny utartemu kształtowi mitu – literalnie widzianej katabazie, ale nadając Orfeuszowi cechy człowieka współczesnego, na karb jego symboliczno-ironicznego błazeństwa kładzie reminiscencje z Piekieł, mogące w perspektywie świadomości bohatera ulec wielokrotnym transgresjom i deformacjom. Przede wszystkim ilustrującym depresję psychiczną (zstąpienie do psyche) i jej groźne następstwa.

Sytuacja narracyjna *Apologii* to rodzaj estradowego monologu (czy raczej kryptodialogu z audytorium koncertowym w tle⁷), konferansjerki przed własnym recitalem, którego część właściwą, ale dysproporcjonalnie mniejszą, stanowią cztery różnej długości partie pieśniowe wykonane przy akompaniamencie cytry. Zasadniczą więc część tworzy opowieść Orfeusza, fantastyczne *soliloquium* samobójcy-upiora, który poprzedniego dnia podciął sobie żyły. Jest martwy, ale nadal nawykły do istnienia, niewyzuty jeszcze z ludzkich emocji, doznań zmysłowych i wspomnień („oczy mam dobre i bystre, jak zawsze, ręce zgrabne, zdadne do gry na cytrze i innych rzeczy, jak dawniej. Wszystko jak dawniej”⁸), zachowuje tak ważną dla orfików samoświadomość⁹. Wykorzystuje zapowiadany koncert jako okazję do pośmiertnej ekskuzy, którą

⁵ M. Sobolewska, *Orfeusz w Wędrówkach po Helladzie Pauziasza. Pochodzenie, uczynki i okoliczności śmierci*, www.litant.eu/artykuly/nr4/MariolaSobolewska.PDF [dostęp 30.12.2013].

⁶ *U stóp boga Apollona. Z Pauziasza Wędrówki po Helladzie. Księgi VIII, IX, X*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, Wrocław–Warszawa 1989, s. 229.

⁷ T. Terlecki zauważa pokrewieństwo gatunkowe *Apologii* z melo-monodramatem, zwłaszcza zaś *Pigmalionem* J.J. Rousseau (*Sztuka pisarska Leszka Kołakowskiego*, [w:] tenże, *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*, Londyn 1985, s. 365–366).

⁸ L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza, śpiewaka i błazna, rodem z Tracji, syna królewskiego*, [w:] tenże, *Bajki różne, Opowieści biblijne, Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990, s. 189.

⁹ P. Świercz, *Mythos i logos w orfickiej koncepcji nieśmiertelności*, [w:] *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce, filozofii*, red. K. Kołakowska, Lublin 2011, s. 139.

wyglasza przed zgromadzoną na widowni publicznością, zonglując na przemian leksyką ezoteryczną i kolokwializmami (gwarą knajacką¹⁰), pozwalającymi uniknąć patosu i wzniosłości. Figury retoryczne (apostrofy, diafory, litoty, antyklmaksy, paronomazje) sprzyjają ponadto zmniejszeniu dystansu wobec słuchaczy, dzięki nim Orfeusz może wydać się widowni człowiekiem swojskim, „wyluzowanym”, nonszalancim. Wieloznaczność roli błązna i aktora pozwala na przeskakiwanie ze stylu w styl, na aprobatę wszelkich autokreacji – wszystko bowiem wpisane jest w grę, udawanie, prestidigitatorstwo. Stopniowo jednak, w miarę postępów śmierci, do języka Orfeusza wkrada się element rzewności, intymnej konfesji, a nawet swoista afektywność i suplikacyjność.

Kluczowym tematem wypowiedzi jest – jako się rzekło – doświadczenie infernalne, zejście do podziemnego świata, by odzyskać Eurydykę. Wszystko, o czym Orfeusz mówi, obsesyjnie krąży wokół tego zdarzenia, które uczyniło z niego nie – jak chcą przekazy – pierwszego eschatologa, twórcę potężnej sekty orfików, ale ofiarę własnej nieudolności, niezdecydowania, przekory i niedowiarstwa, istotę ludzką wystawioną na nierówną walkę (być może rozgrywającą się tylko w jego imaginacji) z bogami i z własnymi ograniczeniami. Kołakowski ośmiesza w tekście sentymentalną i baśniowo-ludową ornamentykę mitu splataną z symbolami o chrześcijańskiej proveniencji; deformuje i obnaża fantastyczność wszelkich „empirycznych” wyobrażeń o zaświatach, warunkowanych najczęściej potrzebą odczuwania niesamowitości, pragnieniem rozwikływania tajemnic i lękiem przed tym dociekaniem¹¹. Orfeusz, nie znajdując języka przekazu o owym *locus horridus*, sięga po znane detale z „bajek”. Straszą tam więc: „węże, ogień, żelazo, bagniska, syczenie, zgrzyty, robaczki świętojańskie, potworności, nietoperze, znana scenaria”¹². *Apologia* jest więc ponowieniem dialogu z mitem, jego reinterpretacją poprzez oryginalne „dodanie własnego tekstu do archetypowego »tekstu« kultury”¹³, a w rezultacie demistyfikacją mitu osadzoną w przestrzeni światopoglądowej Kołakowskiego i z filozofią orfizmu w tle¹⁴.

¹⁰ Pisze o tym T. Terlecki, dz. cyt., s. 366.

¹¹ Por. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] tenże, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, t. 3, Warszawa 1997, s. 235–262.

¹² L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza...*, s. 194.

¹³ Zob. A. Zawadzki, *Nowoczesny dialog filozoficzny*, [w:] tenże, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 95.

¹⁴ Por. T. Cyz, *Orfeusz, diabeł i śmierć*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 3, s. 145–147. W tekście Kołakowskiego pojawiają się także bezpośrednie parodystyczne nawiąza-

Autor wyzyskuje pierwotny charakter znaczeniowy apologii jako formy gatunkowej mającej charakter obrony przed zarzutami albo wręcz pochwały jakiegoś człowieka bądź poglądu, każąc wprawdzie przemawiać protagoniście w swoim własnym imieniu, ale w sposób przewrotny przypisując sobie – jako apologete na podobieństwo Ireneusza czy Orygenesusa – nadzór nad mową bohatera i utożsamianie się z jego bólczkami. Kołakowski kładzie nacisk na płęć Orfeusza. Jest on bowiem przede wszystkim mężczyzną, który w swojej męskości chce się utwierdzić, swojej męskości dowieść, ze swoją męskością się zmóc, swoją męskość ocalić. Zakłada więc maskę błazna, kabaretowego solisty, uprawiającego komercyjny, rozrywkowy fach, ażeby ukryć prawdziwą twarz zrozpaczonego, wstydliwą twarz, z którą nie wypada pokazywać się światu. Maskę ta opada dopiero w exodusie, gdy Orfeusz, demonstrując zalety swojego ciała, przypadkowo odsłania świeże rany na nadgarstkach, rany, z których „krew poszła prawie cała”¹⁵. Nic już nie da się ukryć, nic zamaskować – wszystko jest boleśnie oczywiste. Martwy Orfeusz umiera raz jeszcze na oczach ludycznie nastawionej i nienasyconej w rozrywce widowni. Jego śmierć staje się towarem na sprzedaż, Teatrem Okrutnym, formą jednoosobowego igrzyska. Orfeusz zaspokaja więc ciekawość publiki, żądnej wiedzy o „geometrii tych podziemnych zygzaków”¹⁶. Odpowiedzią Orfeusza jest jego spektakularny koncert, w którym gra chorego na śmierć. Ta, wszedłszy w niego w Podziemiu, już nie odstąpi ofiary, nic bowiem nie dzieje się bezkarnie.

Antropologiczny realizm, którym przeniknięty jest tekst, każe zrazu widzieć Orfeusza, który nie sprostał sprawie „honorowej”, jaką była konieczność wydobycia Eurydyki z Piekła. Odheroizowany, bo nie idący do Hadesu po własną śmierć, Orfeusz czuje się przymuszony do roli, którą w sensie kulturowym musi wypełnić. W Podziemiu, gdzie w ciemnościach wieje mroźny wiatr a ciało przenika lodowata wilgoć, ani myśli zostać dłużej ponad niezbędny do uwolnienia Eurydyki czas: „nie zostać i samemu wrócić to niby honor stracony, a zostać znowu, to niby żonę z powrotem dostaję, ale co mi po żonie na mrozie, w wilgoci [...]. Honor dobry jak jest ciepło i sucho, a z gołym honorem pod ziemią gnić,

nia do symboliki dotyczącej teogonii i kosmologii orfickiej (m.in. jajo, sito, wąż-uwodziciel).

¹⁵ L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza...*, s. 198.

¹⁶ Tamże, s. 197.

co mi z tego, nie?”¹⁷. Stosując konsekwentnie zasadę *tapeinosis*, Kołakowski ucieka od ckliwych, sentymentalnych akordów w kreowaniu bohatera pogrążonego w autentycznej rozpacz i żałobie. Jego Orfeusz jest Współczesny, życiowo doświadczony, samoświadomy. Chce być wolny od melancholii, stroni od patosu i uparcie powtarza, że pójście do Piekieł było dlań nie tyle egzystencjalną sytuacją graniczną, ile „honorową”, w której musiał sprawdzić się nie tyle jako człowiek, ale jako mężczyzna („tu nie szło o uczucia, musiałem sprawę rozegrać po męsku”¹⁸). Bo jako mężczyzna musiał zachować twarz i honor. Wszak, jak powiada: „byłem zmochny jak pies, kiedy mnie [żona] zdradziła z wężem. Poszła z nim do ziemi, pod ziemię, a więc do podziemi, zabrał ją uwodziciel, gad plugawy. A ja byłem jak pies zmochny”¹⁹. Bycie zdradzonym jest dla Orfeusza sytuacją upokarzającą, nie do zniesienia, choć zdaje sobie sprawę, że w jakimś sensie sam tę zdradę sprowokował, otwierając się na doświadczenia ponadzmysłowe, na magię, ryzykując nieprzewidywalnymi wypadkami, wsączeniem się nadprzyrodzonego w normalne życie człowieka:

Żeby nie ten Egipt może bym uniknął nieszczęścia. No musiałem, musiałem przecież pokumać się trochę z wężem, jakże inaczej? One znają mowę tajemną, skrytości wszystkie ziemi i księżycy, znaki sekretne, wiadomości okropne, od których włos się jeży, węże wszystko wiedzą. Chciałem być nieśmiertelny, kto, jeśli nie wąż nauczy mnie sztuki nieśmiertelności, sztuki młodości wiecznej, wąż nieśmiertelny, samo-odnowca, [...] przecież nie mogłem wiedzieć, że to bydlę ją ugryzie...²⁰

Orfeusz-mężczyzna ratuje się przed rozpaczą, przed bólem, zabezpiecza przyjęciem pozy gadatliwego wesołka, błaznującego o rzeczach wagi najwyższej. Zatem honor zdradzonego, a nie miłość i tęsknota za zmarłą, staje się dlań imperatywem nakazującym mu iść tam, skąd nikt żywy nigdy nie wyszedł? Po wielokroć zarzeka się Orfeusz, iż wymiar jego problemu nie ma nic wspólnego z uczuciami:

Tak zwany problem Orfeusza. Prawdziwy problem Orfeusza. To nie wołanie w przepaść i nasłuchiwanie echa. Ja tam w żadną przepaść nie wołam, wołanie w przepaść to idylla, a w ogóle aktorstwo. [...] Orfeusz ma problem honorowy, a nie senty-

¹⁷ Tamże, s. 193.

¹⁸ Tamże, s. 192.

¹⁹ Tamże, s. 191–192.

²⁰ Tamże, s. 191.

mentalny, powtarzam, chcę, żebyście dobrze zrozumieli, wołanie w przepaść to rzecz sentymentalna, nie o to chodzi²¹.

Orfeusz udaje, że nie chce ludzkiej litości, czułby się bowiem poniżony; w tym celu próbuje całą swoją przygodę z zaświatami litotyzować i obracać w żart:

Poszedłem, zażądałem, syn królewski jestem, nie? Tak i tak, mówię, syn królewski jestem, żonę proszę oddać. Krzychałem, głośno było, popłakałem się potem, na cytrze zagrałem, niedobrze zagrałem, [...] zaciąłem się, na cytrze grałem, prosiłem, straszylem, bóg wie co... [...] Sam nie wiem, słowo honoru, jak to ja ich zakołowałem w podziemiu, że zgodzili się oddać mi żonę. Tak jakoś krzychałem, grałem, zagadałem ich, zamęczyłem, groziłem, że jak nie, to ja się stąd nie ruszę. Sam nie wiem, skąd mi ta śmiałość przyszła, bo z natury jestem nieśmiały, skromny człowiek, co? Grajek, komediant, ale trudno, uparłem się, męska sprawa, honoru nie sprzedam. [...] Ale wygrałem, wygrałem, postawiłem na swoim, po mojemu wyszło, jak człowiek stanowczo się weźmie do sprawy, jak się postawi, to wszystko się uda, tylko chodzi o stanowczość, nie ustępować, stać twardo przy swoim, nie dać się zastraszyć ani przekupić, o ja te rzeczy potrafię, sprawa honoru, nie ma żartów. No i tak, udało się, jak mówię, postawiłem na swoim. Oddali mi żonę. Tak było²².

Orfeusz, ironizując, bagatelizuje, trywializuje i umniejsza wagę straty („Waż ją ugryzł i umarła biedaczka. Gdyby były surowice przeciw jadom, ale tak?”²³; „Od czasu, kiedy nie mam żony, nie ma komu mnie pilnować”²⁴; „struna przyćmiona – żona stracona”²⁵; „teraz to jakby mi ta jedna struna całkiem wróciła do zdrowia, tobym się bardziej cieszył niż przedtem z całego tego szczęścia”²⁶). A w ogóle o Eurydyce mówi bez czułości i bez miłości. Jak artysta, dla którego najważniejsza jest sztuka, kreuje się na doświadczonego mężczyznę, który żywi przekonanie, że miłość ma charakter efemeryczny, krótkotrwały i trywialny (świadczy o tym również czwarta, ostatnia jego pieśń *Dam ci, dam ci, kochanie*) w odróżnieniu od sztuki, która jest wieczna. Orfeusz jest jednak empatyczny. Czułość i ludzka troska stają się – jak mimowolnie w toku narracji ujawni Orfeusz – przyczyną jego klęski w Podziemiu. Ze strachu, ażeby żona nie pośliznęła się na kładce łączącej światy żywych

²¹ Tamże, s. 197.

²² Tamże, s. 192–194.

²³ Tamże, s. 191.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 197.

²⁶ Tamże, s. 196.

i umarłych, na której sam się właśnie potknął, nagły a niekontrolowany impuls nakazuje mu ostrzec ją przed rzekomą pułapką. Powodowany tym lękiem odwraca się ku niej spontanicznie, tym samym nieodwołalnie łamiąc boski zakaz. Eurydyka rozprasza się, a Orfeusz zostaje przez posłańca powiadomiony o sromotnym końcu swojej misji. Do świata żywych powraca sam, muśnięty atmosferą zaświatów, dotknięty wszechpotężną ironią Piekła.

Prawdziwie teraz, po ludzku, a nie tylko po męsku, dotyka go domniemanie drugiego oszustwa, drugiej zdrady. Orfeusz roztrząsa kwestię faktycznego istnienia Eurydyki tam, w Piekle, stawiając pytanie o cel i sens próby, na jaką wystawili go bogowie; analizuje jednocześnie swoją postawę względem zadania, które miał wykonać. Poprzez ciąg implikacji usiłuje dojść do prawdy, która nie jest możliwa do odkrycia. Rozważania te są pochodną refleksyjności Orfeusza-człowieka-poety, znacznie pogłębionej przebywaniem w Piekle i obcowaniem z zaziemskością; stają się dlań paradoksalnie zarazem pocieszeniem i przekleństwem. Orfeusz bowiem nie potrafi znaleźć odpowiedzi na nurtujące go dylematy. Ten głód poznania rzeczy ostatecznych, który z zasady nie może zostać tu, na ziemi, zaspokojony, popchnie go do samobójstwa. Nieposiadanie idei Boga, niewiara w bogów i w wyższe moce czyni z niego jednostkę nie-religijną, całkowicie za swoje czyny odpowiedzialną.

Orfeusz poddaje zatem w wątpliwość uczciwość i wiarygodność bogów:

Musieli coś takiego mieć, żebym ja się musiał odwrócić, bo inaczej wszystko by się wydało, całe oszukaństwo, a to im znowu nie pasuje, bo to niby bogowie, takie syny, [...] tak mnie zakołowali, czartowskie nasienie²⁷.

Bogowie Podziemi zatem to naigrawający się z człowieczej naiwności demony, którym przyjemność sprawia upokarzanie ludzi? Orfeusz skłonny jest sądzić, iż bogowie jako wszechwiedzący przewidzieli jego człowieczą słabość, brak zaufania, podejrzliwość. Jeżeli nawet dali mu szansę wydobycia żony z Hadesu – Orfeusz nie jest przekonany, czy Eurydyka faktycznie szła za nim jako *simulacrum*, byt ontologicznie chybliwy, potencjalnie nieistniejący – to była to szansa pozorna, z góry bowiem bogowie wiedzieli, jak potoczą się wypadki i jaki będzie skutek zabiegów intruza. Mimo umniejszania swej roli jako muzyka, grał bo-

²⁷ Tamże, s. 194–195.

sko, lecz tylko w muzyce boskość jego się streszczała²⁸, w niej miała początek, w niej kres zgodnie z ludzką ograniczonością. Odwrócenie procesów śmierci nie mogło stać się jego udziałem. Był tylko człowiekiem, który sądził, że uda mu się dokonać niemożliwego. Był śmiałym, którego trzeba było ukarać za butę i pychę, za czelność żądania, z czego bohater ze wstydem zdaje sobie sprawę: „dałem z siebie balona zrobić, czyli frajer jestem, naiwniak, facet nieprzytomny”²⁹.

Spekulacje wiodą Orfeusza dalej – ku pytaniom o własną chybioną misję, o przewinę, jakiej dopuścił się wobec Eurydyki, bez znaczenia, czy bezwiednej. Orfeusz, założywszy, że bogowie grali z nim *fair* i że naprawdę chcieli oddać mu żonę, która w nadziei oczekiwała na wyzwolenie z „tamtego świata”, zdaje sobie sprawę, że swoim nierozważnym postępkami skazał ją na „drugą śmierć”, „wkopał w plugastwo”. To poczucie winy i obawa przed odpowiedzialnością za jej wtórne zamordowanie (Orfeusz Kołakowskiego przypisuje sobie winę za jej „pierwszą śmierć” jako obcujący z parapsychologią i nadużywający tej wiedzy) powodują głęboką frustrację, przygnębienie, w końcu obsesyjną potrzebę wyjścia z impasu, z tej „sprawy honorowej”, z której ująć można tylko poprzez samounicestwienie, w niebyt. Czyżby więc istniała surowa predestynacja, przymus działań od zawsze zapisany, surowe prawo nieuwzględniające intencji, a jedynie fakty? Bogowie, Eurydyka, Piekło stają się epistemologiczną obsesją Orfeusza, przedmiotem dialektyki, rozbiorów logicznych i spekulacji myślowych, a jego nierozważna, popędliwa, choć z dobrych chęci poczęta, reakcja ze skutkiem śmiertelnym – obsesją etyczną:

Najbardziej to się boję nie tamtych, ale jej. Bo przypuścmy, że jej nie było, dobrze, jak nie było, to znowu na dwoje może być. Albo jej wcale nie było, a wtedy kropka, mnie też nie będzie. Albo była, ale mnie wykiwali, wtedy ja nie winien, do piekła nie wracam. Tak czy owak, ja jej już nie zobaczę, to dobrze. (Wy rozumiecie, co ja mówię? Nie zobaczę jej, to dobrze? Wy rozumiecie, co ja mówię?) Ale jak była? Była, mówię, to znaczy ja wracam i tam spotkanie. Będzie o czym mówić, co?³⁰

Orfeusz Kołakowskiego wymyka się banałom, które nagromadziły się wokół wątku miłości silniejszej niż śmierć, miłości otwierającej bramy Piekła; nie jest ani kochankiem, ani nawet czułym mężem

²⁸ Por. H. Czubała, *Realizm metafizyczny*, Kraków 2009, s. 162.

²⁹ L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza...*, s. 195.

³⁰ Tamże, s. 195–196.

Eurydyki. Starannie maskuje miłość, która w jego mniemaniu uczyniłaby go gorszym mężczyzną, żonę traktuje raczej przedmiotowo. Kreuje się na clowna z honorem, by ukryć melancholię i rozpacz, nawet po śmierci zachowuje te same cechy, którymi chełpił się kabotyńsko za życia. Jest aktorem, graczem, mitomanem i narcystą. Orfeusz Kołakowskiego jest Orfeuszem Wiecznym, Ponadczasowym, ponieważ w sposób zwielokrotniony powtarza swój los w ciągłym, nieprzerwanym łańcuchu przemian – kolejnych wcieleń. Jest zmęczony i znudzony multiplikacją żywotów, jakie wyznacza mu przeznaczenie, cyklicznym krążeniem po orbicie czasu, reprodukowaniem gotowego szablonu mitu, które odbiera mu wolność. Doskonale zna i trawestuje konwencjonalną opowieść o sobie, korygując nazbyt trywialne bądź nazbyt intencjonalne jej interpretacje, jakie namnożyły się w ciągu dziejów świata. On pozostaje sobą, to tylko czasy się zmieniają, zmieniają konwencje. Tym razem postanawia nie czekać na Menady, nie nadstawiać głowy Zeusowemu piorunowi, ale samemu zadać sobie śmierć.

Uderzające jest w *Apologii* epatowanie cielesnością bohatera, który rozbiera się przez zgromadzoną na koncercie publiką, demonstrując i komentując idealne proporcje kształtów, doskonałą wypukłość i twardość mięśni, słowem – całą swą atrakcyjność męską, i żąda admiracji. Scena striptizu, oglądania i nasycania się walorami własnego ciała postrzeganego *a capite ad calcem* jest celowym zabiegiem pisarza, który akcentuje orficki dualizm – oddzielność duszy i ciała. Orfeusz ogląda bowiem swoje martwe ciało, nazajutrz po śmierci, choć śmierci tej w ciele jeszcze na dobre nie czuje. Na naszych oczach odkrywa jednak jej źródło – otwarte żyły nadgarstków. Oksymoroniczna, paradoksalna w sensie kulturowym lodowatość Piekła, która owionąwszy Orfeusza, zakaziła go śmiercią, narasta immanentnym chłodem, aby przeniknąć go całego, rozpocząć procesy kostnienia zwłok. Pojawiające się już wcześniej perseweracyjne wypowiedzi Orfeusza sugerowały postępujący rozpad świadomości wyrażający się w języku, teraz jego umieranie staje się jawne, pełne, rozpaczliwe, echolaliczne: „syn królewski, syn kurewski, syn królewski, syn kurewski...”. Orfeuszowski rym oksymoroniczny zaczyna się i powtarza jak zdarta płyta, będąc symptomem ostatecznego odklejenia się jaźni bohatera, umierającego z poczuciem klęski, niesprostania zadaniu. W ostatnim „słowie” Orfeusz wypada z roli błazna i wesołka, swoim pierzchającym myśłom nadaje ton żałosny, żąda od widowni współczucia i litości:

Moi drodzy, kochani, przyjaciele, nie mówcie nic, widzicie, że płaczę, ulitujcie się, wejdźcie w moje położenie, nie mówcie nic złego, ja was kocham, użalście się nade mną, taki sam jestem³¹.

Apologia poprzez szczególną sytuację egzystencjalną Orfeusza: śmierć osoby dla niego najbliższej oraz duchową antycypację własnego umierania ewokować może opisany przez Kołakowskiego w *Obecności mitu* „fenomen obojętności świata”, której „przewycięzenie stanowią ośrodkowy sens ludzkich zmagañ z losem w jego codzienności i w jego ekstremach”³², jak również orfickie przekonanie o obcości jednostki w świecie pełnym cierpienia. Ową obojętność świata wzmagają dodatkowo sytuacja kryptodialogu ujawniającego aktywność Orfeusza skontrastowaną z lekceważeniem (gwizdy, śmiechy, *default responses*) przypadkowej grupy odbiorców, najpierw sfraternizowanych, a potem „przymuszanych” przez niego do litości. Opowieść Orfeusza interesuje bowiem o tyle, o ile dostarcza rozrywki. Człowiek jest sam pomiędzy wpisaną w byt niewiedzą a zagadką, która może okazać się nicością. Nawet ciało staje się obce, choruje i przynosi ból. Jedynym godnym a zarazem konsekwentnym aktem odrzucenia świata jest samobójstwo, autentyczna negacja.

Wymowa *Apologii* jest pesymistyczna, jak większość reinterpretacji współczesnych, które odnawiają sensy archetypów³³. Autor nastawia ostrość na ukryte w micie przesłania, podporządkowując sobie historię Orfeusza w celu zdiagnozowania kondycji współczesnego człowieka, z którym igrają żywioły: religii, historii, obyczaju, etc. Poprzez szczególną kreację bohatera-aktora filozof obnaża jednowymiarowość i przemijalność międzyludzkich emocji, jakie ujawniają się w micie (miłość, tęsknota, ból po stracie), tak silnie emanujących na artystów. Kołakowski, wchodząc w głęboką strukturę mitu, pokazuje autentyczny, egzystencjalny problemat jednostki bez Boga i bez religii, jednostki całkowicie odpowiedzialnej za skutki wyborów. Wobec Losu człowiek bowiem jest sam. Zakończona klęską, pozbawiona sensu wyprawa Orfeusza do Piekieł zapładnia go śmiercią, której pierwszymi symptomami są zapasy człowieczego rozumu z transcendencją, a rezultatem: bezsilność, poniżenie, dyshonor. Wobec chichotu zaświatów Orfeuszowi pozostaje jedyna, wpisana w tragiczną strukturę świata konieczność, „jedyne wyjście”, własna aktywność motywowana instynktem transcendentnym.

³¹ Tamże, s. 198.

³² L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 80.

³³ C. Rowiński, dz. cyt., s. 130.