

DROGA KU SPEŁNIENIU: INICJACYJNE SENSY POEMATU CZESŁAWA MIŁOSZA *ORFEUSZ I EURYDYKA*

Joanna JAGODZIŃSKA-KWIATKOWSKA (Warszawa)

Wśród eschatologicznych przeświadczeń Czesława Miłosza z późnego okresu twórczości

„No tak, trzeba umierać”¹ — oświadcza Miłosz w wierszu stanowiącym dziewiętnastą część *Traktatu teologicznego*, zwiastującego — nie tylko poprzez swą obecność w tomie *Druga przestrzeń* — szerokie otwarcie perspektywy eschatologicznej. Trzeba umierać, to wiemy, ale czy poza lakonicznym stwierdzeniem, iż „śmierć jest ogromna i niezrozumiała” i poza coraz bardziej oczywistym domniemaniem nicości, należy zakładać „protest przeciwko wierę niweczającej śmierci?”². Należy, zwłaszcza gdy śmierć odbiera wiarę, jakkolwiek — dopowiada poeta — pozwalającą, paradoksalnie, wierzyć w życie, jego niedostrzegalny ład, ukryte piękno. W kolejnej części, numerowanej jako 20, tego samego *Traktatu* — w wierszu *Granica* — pisze poeta o fenomenie tejże, znaczącej symboliczną barierę w epistemologicznym doświadczaniu świata, „nieprzepuszczalną” na prawdy wyłaniające się z porządku konstytuowanego przez zmysły. Ponieważ bariera jest zarówno realna — z chwilą śmierci wszak nieodwracalnie gaśnie zmysłowa recepcja świata — jak i symboliczna, zakładająca możliwość istnienia „innego”, samo przejście naznaczone jest *in actu* ową ambiwalencją: zaświaty stanowią jak gdyby ukrytą, negatywną potencję bytu zmysłowego, jego biegunowe — nie oznaczające nicości przeciwieństwo — odwrócenie:

¹ Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 82 (dalej: tytuł wiersza, [w:] *DP*, numer strony).

² Tenże, *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2000, s. 55 (dalej: tytuł wiersza, [w:] *T*, numer strony).

Po tej stronie zielony puszysty dywan,
a to są wierzchołki drzew tropikalnego lasu,
szybujemy nad nimi my, ptaki.

Po tamtej stronie żadnej rzeczy, którą moglibyśmy
zobaczyć, dotknąć, usłyszeć, posmakować.

Wybieramy się tam, ociągając się, niby emigranci
nie oczekujący szczęścia w dalekich krajach wygnania³.

Tylko w tym sensie, w jakim umysł złapany w pułapkę zmysłów, „całe życie zamknięty w łupinie orzecha”, poddany własnej partykularności i niezbywalnej *principium individualtionis* (wiersz *W parafii* z tomu *To*), nie jest w stanie uporać się z tym, co wykracza poza zwykłą miarę pojmowania rzeczy, świadectwo *Granicy* uznać można za poetyckie prolegomena *Orfeusza i Eurydyki* — tekst komplementarny, pełniący funkcję komentarza. Jeśli wieczność budzi sprzeciw, to nie tylko dlatego, że — „niestosowna” i „nieprzyzwoita” — unieruchamia, obnażając bezwstydnie, nędzę fizycznego istnienia, lecz dlatego, że jest przeciwieństwem pełni. „Tamten świat” — przedziwna ciągłość nie-ciągłość ludzkiego bytu, którą w myśl naiwnych, parafialnych wyobrażeń ucina nieludzka, anihilująca wieczność, kryć winien w swych projekcjach nadzieję, więcej — perspektywę spełnienia. Bliższa jest zatem poecie zarówno wizja swoistej rzeczywistości zaświatów, bazująca tak na platońskiej koncepcji form, przechodzących w czyste idee za sprawą projektotwórczych mechanizmów pamięci (*Gdziekolwiek*), powstawania fenomenów „barw, smaków, dźwięków i zapachów”, wypełniających, czy oswajających raczej obszary niebytu, jak i rozlegle omawiana już w badaniach idea *apokatastasis*, zapożyczona od ojców kościoła (Orygenes), a oznaczająca „przywrócenie wszechstworzeniu jego idealnej postaci, wyrwanej przemijaniu i śmierci”⁴. Charakterystyczna jest przy tym dla podmiotu postawa wędrowca, łącznika peregrynującego na krawędzi światów, „podglądacza”, eksploratora widzialnych krain:

Gdziekolwiek jestem, na jakimkolwiek miejscu
na ziemi, ukrywam przed ludźmi przekonanie,
że nie jestem stąd.
Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej
barw, smaków, dźwięków, zapachów, doświadczyć
wszystkiego, co jest
udziałem człowieka, przemienić co doznane
w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd
przyszedłem⁵.

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj,
tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociążałych kości [...]

Zmieniony w samo patrzeć, będę dalej pochłaniał proporcje
ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie,
całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy⁶.

³ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 83 (cz. 20: *Granica*).

⁴ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 128.

⁵ *Gdziekolwiek*, [w:] *T*, s. 32 [podkr. autora].

⁶ *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, [w:] *T*, s. 23–24.

Słowo wówczas niejako opór samej możliwości nicości, opowiadając się po stronie bytu — w myśl dotychczasowej, poetyckiej teologii, przyczyniając się do wzrostu dobra; Miłoszowa estetyka — filozofia piękna, będąca świadectwem afirmacji istnienia, niepostrzeżenie, również w tym miejscu, spokrewnia się z ontologią — jej narzędziem jest język: póki widoczne, dostępne zmysłom, piękno staje się źródłem sensu; inaczej rzecz ujmując — kwintesencją bytu:

I teraz gotów jestem do dalszego biegu
O wschodzie słońca, za granicami śmierci.
Już widzę górskie pasma w niebiańskiej kniei
Gdzie za każdą esencją odsłania się esencja nowa⁷.

Ten cytat z wiersza *Zima* z tomu *Nieobjęta Ziemia* sytuuje zaświaty na przedłużeniu twórczej aktywności poety, czyniąc z nich platońską krainę ideału — miejsce nagromadzenia wszystkich pomyślanych przez Boga form, enklawę spełnionego sensu.

Czytelnik późnych wierszy Miłosza odnosi często wrażenie, iż wizja zaświatów Miłosza — biorąc pod uwagę terminologiczne znaczniki — pozostaje eklektyczna; realne jest tylko to, co wcześniej zobaczone, doświadczone, przeżyte, względnie — utrwalone w kulturowych i religijnych wyobrażeniach. On sam największe „korzyści odniósł z czytania Swedenborga” (*No tak, trzeba umierać*), u którego Niebo i Piekło są realne dlatego, że wyobrażone⁸, zaświaty to bowiem „nieznajoma kraina. Jej geografia, mówi Swedenborg, nie da się przenieść na mapy, ponieważ tam każdy jaki był, tak i widzi”⁹. Nazwom pośmiertnych krain odpowiadają nazwy bóstw, przywoływanych w wierszach, składających się na uniwersalne *mysterium tremendum et fascinans*: Amon, Zeus, Jehowa (*W depresji*), Chrystus, albo po prostu „Król Jasności”, „Słońce Sprawiedliwości”, „Słońce Pamięci”. „Na próżno w Dzień Zaduszny chcemy usłyszeć głosy/ z ciemnych podziemnych krain, Szeolu, Hadesu”¹⁰.

Zachowany zostaje wertykalny układ mitycznego makrokosmosu. W szkicu *Religia i przestrzeń*¹¹ czytamy, iż ta sama intuicja sakralno-metafizyczna nie pozwala człowiekowi zrezygnować z utraconego przez kulturę wyobrażenia mitycznej przestrzeni, określonej przez wertykalne zespoły napięć między duszą a ciałem, górą i dołem, zbawieniem i potępieniem, chociaż zdarzy się poecie przyznać, iż czując „na ramieniu rękę mego Przewodnika”, nie wstępował na rozdroże „zbawienia i potępienia”, ten bowiem „nie wspominał o karze, nie obiecywał nagrody”¹². Czuje w sobie obecność archetypu jako klucza wiodącego do sakralnych wtajemniczeń. Bez niego niemożliwa staje się konstytucja *homo religiosus*, odklejona od swego alter-ego: *homo ritualis*, „człowiek wielopiętrowy”, obciążony labiryntową konstrukcją psychiczną, sakralnym lękiem i zdolnością do sondowania „ciemnych pokoi” duszy i pamięci. Tytułowa *Druga przestrzeń* nie jest więc li tylko przestrzenią rozumianą jako „miejsce środkowe, między abstrakcją i dziecięcinnieniem”¹³, jest wołaniem o transcendencję, o powrót rzeczywistości, która zapewniłaby „sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia”¹⁴.

⁷ Cz. Miłosz, *Zima*, [w:] tegoż, *Nieobjęta Ziemia*, Wrocław 1996, s. 33 [podkr. — J.J.-K.].

⁸ Zob.: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 169–170.

⁹ *Werki*, [w:] *DP*, s. 13.

¹⁰ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 82 (cz. 19: *No tak, trzeba umierać*).

¹¹ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 35–39.

¹² *Werki*, [w:], *DP*, s. 13.

¹³ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 66 (cz. 4: *Przepraszam*).

¹⁴ Tamże, s. 63 (cz. 1: *Takiego traktatu*).

Chrześcijańska eschatologia ulega rozpadowi, jednak esencja metafizycznych dążeń człowieka pozostaje niezmienna, paradoksalnie, pustka domaga się wypełnienia. Transcendencja ta nie pozostaje bezosobowa, często wydaje się być skrojona na miarę człowieka: jej znakiem jest Anioł Stróż przybierający we śnie kształt kobiety (*Anioł Stróż*), zaś najprostszą wizualizacją — „przestronne niebiańskie pokoje”, „nad obłokami rajskie wiszące ogrody”. Jeśli „dusza odrywa się od ciała”, to pamięta — czytamy w wierszu *Druga przestrzeń* — że „jest wysokość i jest niskość”¹⁵. Innej alternatywy niż ta elementarna wiedza zawarta w sakralnym archetypie po prostu nie ma, jest ona związana z istnieniem transcendencji.

Znamieniem Miłoszowej eschatologii jest dualność. Napięcie między upadkiem człowieka — samowolą grzechu pierwotnego — a odzyskaniem pełni, zbawieniem i potępieniem, między zmiennością rzeczy a unifikującym czasem i przestrzenią trwaniem, zakreśla bieguny, w obrębie których dokonuje się dramat człowieka i stworzenia. W *Traktacie teologicznym* artykułuje poeta swój stosunek do tego problemu, odwołując się do dialektyki Jakuba Bohmego: w łonie Boga pojawił się pierwszy podział na Dobro i Zło; świat widzialny powstał wskutek katastrofy jako akt miłosierdzia Boga, który chciał zapobiec ekspansji czystego zła. Stąd:

Kiedy uskarżamy się na ziemię jako przedsiónek piekła,
pomyślmy, że mogłaby być piekłem zupełnym,
bez jednego promienia piękna i dobroci¹⁶.

Najciekawsze u Miłosza są jednak obrazy piekła, choć chrześcijańskie wierzenia zdewaluowane kulturowo nie dają już oparcia ontologicznym przeświadczeniom, uznającym pewność Bożego sądu i konieczność poniesienia moralnej odpłaty — odpowiedzialności za błędy popełnione za życia. Czy będzie to synkretycznie pojęte „piekło artystów”, jak we wspomnianym wcześniej wierszu, czy też miejsce spełniania się swoistej błazenady, otwierającej wrota pustobrzmiących zaświatów — aktu przeczącego istnieniu duszy nieśmiertelnej (*Gdybym nie posiadał*), mamy tu do czynienia ze śmiercią jako rzeczywistością negatywną, będącą skazą „na dziele rąk Boga, który powiedział «Tak»”, efektem rozpadu pierwotnej jedności, głuchym „Nie”, pojawiającym się jako „cień rzucony/ przez wolę oddzielnego istnienia”¹⁷. W *Ogrodzie Ziemskich Rozkoszy*, będącym ekfrazą słynnego obrazu Hieronima Boscha, „dolną” częścią makrokosmosu mitycznego jest właśnie piekło, „którego istotą jest trwanie”, „stan permanentny”, miejsce, gdzie „czas nie chce ustać. Razem strach i nuda”¹⁸, stan beznadziei, dodajmy — tej zaś kolorem jest szarość¹⁹. Z kolei w wierszu *Głos* — jednym z *Wierszy ostatnich* — mowa jest o „Nie-Gdzie”, stanowiącym swoiste *modi* bytu poszczególnego, wyodrębniającego się w drodze heraklitejskiego konfliktu tworzonych przez człowieka, w procesie kultury, wartości:

Wszelki możliwy nonsens,
Wszelkie zło
Bierze się z naszej wojny o górowanie nad bliźnim.

¹⁵ *Druga przestrzeń*, [w:] *DP*, s. 7.

¹⁶ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 71 (cz. 9: *Nie z frywolności*).

¹⁷ Tamże, s. 72 (cz. 10: *Czytaliśmy w katechizmie*).

¹⁸ Cz. Miłosz, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] tegoż, *Nieobjęta Ziemia*, s. 12.

¹⁹ W wierszu *W depresji* czytamy: „Na głębinach moich depresji poznałem świat bez nadziei,/ A kolor jego szary, jak dzień odgradzony chmurami od słońca”; zob.: Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 63 (dalej: tytuł wiersza, [w:] *WO*, numer strony).

I skażona jest każda poszczególność,
Która oddziela się od umierającego ciała
I żyje w Nie — Gdzie²⁰.

Ale i tu przeciwwagą jest dążenie do jedni, dla której znakiem jest „napowietrzna architektura w królestwie słońca”; krzyż. Często, ontologiczna odmienność świata pozagrobowego nie pozostawia najmniejszych złudzeń co do możliwości transferu między obiema rzeczywistościami; nie zapewnia jej również obrzęd, zwłaszcza wiara w jego „sprawczość” umocowana na gruncie tradycji romantycznej. „Co nam do tego — pisze poeta w wierszu *Co mnie* — jeżeli w naszej krainie milknie zgiełk świata/ I wchodzimy w Inne, poza czas i przestrzeń [...] Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi”²¹. Tradycyjna dychotomia eschatologicznych pojęć piekło–niebo, oparta jest być może na fałszu, tym samym, który uwarunkował skandal ukrzyżowania Chrystusa, albowiem, pyta poeta, „Czy mogę im powiedzieć: nie ma piekła, /Kiedy czym jest piekło poznają na ziemi?”²². Co więcej, może kłamstwo w ogóle rządzi „tym tu” i „tamnym światem”, może nasze prostoduszne wyobrażenia są jednym wielkim wmówieniem, snem snu, sprowokowanym przez nie wiedzieć kogo, onirycznym oszustwem?

A jeżeli to wszystko jest tylko snem
Ludzkości o sobie? I my, chrześcijanie,
Śnimy swój sen wewnątrz snu?

I jeżeli nikt nie jest odpowiedzialny za nasze złudzenie,
Z którym schodzimy pod ziemię,
Oczekując, że nas podniesie Wieczna Sprawiedliwość?²³

W wierszu *W depresji* postuluje poeta jakby powrót do sakralności głęboko przeżytej, źródłowej i w tym sensie Hiobowej, rodzącej się we wnętrzu człowieka, religijności podszytej rozpaczą, znoszącej wcześniejszą nieufność wobec naiwnie konsolacyjnej funkcji „baśni/ Z ksiąg ułożonych dawno, tysiące lat temu”. Zresztą, jeśli nawet „Księża nauczali o zbawieniu i potępieniu, /Mnie nic o tym teraz nie jest wiadomo”²⁴. Liczy się zatem fakt, iż jedyną instancją odwoławczą dla zagubionego w meandrach instytucjonalnej religii człowieka staje się elementarne odczucie sakralności istnienia, świata i rozległe pojętej Natury.

Istnieje sakralność mocniejsza od wszelkich naszych buntów, chleba na stole, chropowatego drzewnego pnia, który jest, odgadywana intuicyjnie głębia „bycia” w tym nożu do rozcinania papieru, który tutaj przede mną leży, cały pogrążony, osiadły w swoim „byciu”²⁵

— pisał w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*. Dla poety Natura zwłaszcza, darzona ambiwalentnym stosunkiem współczującej afiliacji, ale też poczuciem braku, zerwania więzi — wydziedziczenia, jest nieodmiennie *sacrofanum*, miejscem epifanijnych olśnień i wtajemniczeń, źródłem aktywizacji zmysłu numinotycznego. Jako że

²⁰ *Głos*, [w:] *WO*, s. 62.

²¹ *Co mnie*, [w:] *WO*, s. 53 [podkr. — J. J.-K.].

²² *Ksiądz Seweryn*, [w:] *DP*, s. 56 (cz. 8: *Leonia*).

²³ *Tamże*, s. 57 (cz. 9: *A jeżeli*).

²⁴ *Werki*, [w:] *DP*, s. 13.

²⁵ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 38.

najważniejsza jest Obecność — „nie wiadomo czyja”, jednak dotykalna, zmysłowa, panteistycznie rozległa, utwierdzająca w istnieniu:

Wszędzie, między pniami lip, na słonecznej stronie gazonu,
na ścieżce wzdłuż sadu,

Przebywała obecność, nie wiadomo czyja.

Pełno jej było w powietrzu, dotykała, obejmowała mnie.

Przemawiała do mnie zapachem trawy, fletowym głosem
wilgi, ćwirem jaskółek.

[...]

Co prawda czułem Obecność ich wszystkich, bogów i demonów,

Jakby unoszących się wewnątrz jednej ogromnej
Niepoznawalnej Istoty²⁶.

Istotą *sacrofanum* jest liminalność, płynność, faza przejścia²⁷. Owo *sacrum fasci- nans* płynnie przechodzi *mysterium tremendum*, odsłania swą mroczną demoniczną stronę, pozostając *sacrum* dalej, tyle że „świątynią pełną bożków i diabłat”/ z wielką liczbą imion i ogonów²⁸. Tak rozumiane i odczuwane — w całej pełni swej ambiwalencji — *sacrofanum* staje się również nieoczekiwane oparciem dla przeświadczeń eschatologicznych: urzeczywistniony w wierszu *Sens* scenariusz śmierci prowadzi bądź to ku poznaniu — za granicą śmierci — ukrytej „podszewki” świata skojarzonej z prawdą i jego platońskim sensem, przeświecającej przez symboliczną powłokę zjawisk, bądź ku nicości określającej jego ostateczne zamknięcie, „kamienną”, wybytą znaczeń immanencję. Postawa zawierzenia (*pistis*) wiedzie ku inicjacji, przekroczeniu granicy, z drugiej jednak rodzi niepewność, lęk zagęszczający strukturę widzialnego, sprowadzający ją do stanu uniemożliwiającego ową podwójnie motywowaną lekturę (*hyponoia*), niwelującego wszelkie wysiłki hermeneutyczne:

Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, za górą i zachodem słońca.
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.
Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.
Co było niepojęte, będzie pojęte.

— A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem
Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie, nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?²⁹

Powracamy do punktu wyjścia: codzienność zyskuje wymiar eschatologiczny wówczas, gdy — jak pisze Przemysław Dakowicz — mamy do czynienia z sakralizacją

²⁶ *Obecność*, [w:] *WO*, s. 8.

²⁷ Faza liminalna — faza marginalna, „środkowy etap” obrzędu przejścia; pojęcie Victora Turnera; zob.: Cz. Miłosz, *Proces rytualny*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik, W. Dudzik i in., Warszawa 2005, s. 121–138.

²⁸ *** *Nieogarniony żywioł*, [w:] *WO*, s. 52.

²⁹ Tenże, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 60.

świata *profanum*, ze swoją „epifanią, momentem olśnienia, objawienia tego, co najistotniejsze i niewyraźne”³⁰. Albowiem jak czytamy w wierszu *Jeden i wiele*:

I wszystkie rzeczy są nam ostateczne
Obce i piękne, chociaż w sobie sprzeczne³¹.

***Orfeusz i Eurydyka* — ku eschatologicznej formule inicjacji**

Wydany w 2002 r.³² poemat *Orfeusz i Eurydyka* powstał w znanych okolicznościach biograficznych, związanych ze śmiercią drugiej żony poety, Carol Thigpen. Nie tylko próba literackiego upamiętnienia obrazu żony, ale podyktowana nieuchronnością zdarzeń konieczność zmierzenia się dojrzałego, blisko dziewięćdziesięcioletniego poety z problemem śmierci i dokonania w jej perspektywie autorefleksji — rozrachunku z wyobrażeniami na temat własnej twórczości — spowodowała zwrot ku klasycznemu już, obiegowemu w zasadzie, motywowi kultury i sztuki europejskiej, obrazującemu związek między miłością, kreacją artystyczną a nadzieją na odrodzenie³³. Zwrot ku klasycznej formie i mitologicznemu tematowi nie był tu przecież niczym nowym — mieścił się w jego klasycyzującej poetyce; Miłosz, na co zwracano niejednokrotnie uwagę, dystansując się wobec liryki bezpośrednich wyznań, uprzywilejowywał w swej twórczości ironię artystyczną, dążenie do teatralizacji poezji i obiektywizacji podmiotu lirycznego³⁴, które sprzyjało nie tylko pogłębieniu wewnątrztekstowej dyskursywności, ale przyświecało też ujęciom maskującym rzeczywisty stosunek myślowy autora do podejmowanego tematu, wykorzystującym gotowe, funkcjonujące w śródziemnomorskiej kulturze metanarracje³⁵. Zgodnie zresztą z przeświadczeniem wyrażonym w jednym z esejów, iż:

Opisywać da się tylko to, co ma dotykalne kształty, natomiast zupełnie inna taktyka jest wskazana kiedy spotykamy się ze smokiem, który albo jest niewidzialny albo, jeżeli ukazuje się, to za każdym razem w innej postaci. I Kafka taką inną taktykę stosuje, zastępując opis ludzi i zdarzeń przypowieścią i metaforą. To ważne dla każdego poety, który pisze po nim³⁶,

³⁰ P. Dakowicz, *Stary poeta i śmierć. Eschatologia w najnowszych wierszach Czesława Miłosza*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, pod red. T. Cieślaka, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 130.

³¹ Z tomu: *To*, s. 83.

³² Poemat *Orfeusz i Eurydyka* opublikowany został po raz pierwszy na łamach „Tygodnika Powszechnego” (2002 nr 40, s. 9). Wydanie książkowe poematu wraz z przekładami na języki: angielski, niemiecki, rosyjski i szwedzki ukazało się w 2003 r. nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego. (Cytowane fragmenty pochodzą z tego wydania.)

³³ S. Żerańska-Kominek, *Portret wenusjańskiego artysty w balladzie Roberta Henrysona, „Orpheus and Euridice”*, [w:] *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, pod red. S. Żerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003, s. 69.

³⁴ J. Poradecki, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 157.

³⁵ Jak piszą Sebastian Borowicz i Joanna Hobot, metanarracje to uniwersalne kulturowe scenariusze, na które składają się rozbudowane zespoły znaków i obrazów, przydające im cieleśnego wyrazu. W przypadku metanarracji orficko-bakchicznych, „grupując rozmaite klisze z przestrzeni kulturowej antyku tworzą one jednocześnie — mniej lub bardziej zwartą pod względem konceptu teologicznego — uniwersalną, eschatologiczną opowieść”; zob.: S. Borowicz, J. Hobot, *Metanarracje orficko-bakchiczne w utworach Starych Mistrzów (Czesław Miłosz – Jarosław Iwaszkiewicz)*, *Littera Antiqua* 2011, nr 1 [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: <http://www.litant.eu/artykuly/Borowicz.html>.

³⁶ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, [w:] tegoż, *Eseje*, wybrał M. Zaleski, Warszawa 2000, s. 151.

komponował poetyckie obrazy metaforyczne i symboliczne o dużym stopniu zagęszczenia, kondensacji znaczeń. Zgodnie z założeniem, iż o śmierci, o złu czy przemijaniu — zjawiskach o niedotykalnych, nieuchwytnych, o nieogarniętych nawet myślą kształtach — nie sposób mówić wprost, tj. w sposób dający ekspresywny wyraz rozpacz, ale też ilustracyjny wobec przeżytych głęboko faktów, niewolniczy względem zastanego języka, podejmujący się powielania zużytych klisz poetyckiej deskrypcji. I choć niepodobieństwem jest całkowicie pozbyć się lęku i bólu, które wpływają na kształt reakcji podmiotu mówiącego na śmierć, to nie ma z kolei racji ten, kto w poezji „śmiercią straszy” oraz „wierszem wylicza powody rozpacz”³⁷, czy oddaje się modzie na „jęki, nieszczęśliwe dzieciństwo, uraz, i tak dalej”³⁸. „Ekshibicjonistyczna” wobec cierpienia funkcja poezji nie licuje z jej godnością, ba — nie świadczy o prawdomówności, bo jak czytamy w wierszu *Przepis*:

Nawet gdybym dojrzywał do skargi Hiobowej,
Lepiej zamilczeć, pochwalać niezmienny
Porządek rzeczy³⁹.

W rozmowie z Tomaszem Fiałkowskim, przeprowadzonej dla „Tygodnika Powszechnego”⁴⁰ (3.10.2003) poeta wprost deklaruje, iż sięgnięcie po mit w tym przypadku stało się świadectwem dążenia do sztuki obiektywnej, tj. próbą „przeniesienia swojego osobistego przeżycia czy uczucia w świat obiektywny”⁴¹. Wydaje się, iż Miłosz wybiera rozwiązanie nader kompromisowe: czysto biograficzne, a zatem i emocjonalne podłoże poematu pozostawia w tle, pozwalając by przemówił przez nie symboliczny „język” kultury; osobiste przeżycie znajduje schronienie w uniwersalnie brzmiącym „toposie i formule”, w sprawdzonym i wciąż otwartym, podatnym na wszelkie zabiegi twórczej modyfikacji mitycznym scenariuszu. Chodzi w tym wypadku o swoistą metanarrację mityczną, traktowaną jako uniwersalny, ponadkulturowy scenariusz inicjacyjny, z centralnym momentem przejścia (*rites de passage*), tj. wejścia w sferę zagrożonej ryzykiem utraty znaczeń liminalności, przekroczenia granicy między życiem a śmiercią, i ponownego powrotu do życia. Przejście owo czyni inicjowany podmiot bogatszym o doświadczenie śmierci, kulminuje aktem oczyszczenia — odnowy po zaczerpnięciu energii ze źródła sił witalnych, jakim paradoksalnie obfituje sfera podziemna; źródłem siły staje się zaistniały w jej perspektywie sam proces głębokiej, wewnętrznej transformacji, ruch manifestujący się zejściem ku najniżej sytuacji, ukrytym pokładom własnego istnienia.

Mit Orfeusza jest to mit o sztuce głęboko zaangażowanej w miłość, piękno i harmonię natury. Jest to mit o artyście, o jego odwadze w obliczu śmierci, o desperackim zanurzeniu się w głębinę serca i świata z nadzieją i pragnieniem powrotu, by opowiedzieć nam o swojej podróży⁴².

³⁷ *Przeciwko poezji Filipa Larkina*, [w:] *T*, s. 66.

³⁸ *Przepis*, [w:] *T*, s. 36.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *Brama do Hadesu — Miłosz o swym poemacie „Orfeusz i Eurydyka”*, rozmowa T. Fiałkowskiego [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: http://www.mariuszstaw.info/plikownia/materiały/milosz_orfeusz.pdf

⁴¹ Tamże.

⁴² S. Segal, *Orpheus. The Myth of The Poet*, Baltimore–Londyn 1989, s. 198; cyt. za: S. Żeńska-Kominek, *Portret wenusjańskiego artysty*, s. 57.

Spośród trzech przywoływanych przez Cezarego Rowińskiego uniwersalnych znaczeń mitu o Orfeuszu i Eurydyce — opowieści ukazującej siłę muzyki, mitu symbolizującego moc miłości małżeńskiej „trwającej aż po grób” i opowieści traktującej o odwiecznych pragnieniach człowieka, pragnącego wydrzeć bogom tajemnicę nieśmiertelności i w tym celu dokonującego wędrówki w zaświaty — najbliższe intencjom autora pozostaje to ostatnie, uwypuklające podłoże inicjacyjne historii. Badacze orfizmu i znawcy kultury helleńskiej zwracają uwagę na mnogość przetworzeń i kulturowych funkcji owego inicjacyjnego scenariusza, dochodzących do głosu w literaturze i sztuce; wymieńmy zaledwie kilka, do których nawiązuje pośrednio Miłosz w swoim poemacie: każde z nich upodrzędnia rolę Eurydyki, czyniąc ją jedynie przewodniczką w procesie, który nie dokonuje się już wyłącznie z jej przyczyny: mit operuje historią, która ma znaczenie kosmogoniczne⁴³. W tym ujęciu Orfeusz staje się magiem, szamanem, odbywającym ekstazyczną, neoplatońską wędrówkę, reintegrującą trzy mityczne przestrzenie: świat podziemny (Świat Dolny), ziemię (Ten Świat), a następnie — w finale — świat niebiański, Górny, symbolizowany przez słońce (symbol zmartwychwstania, Mesjasz) bądź gwiazdy (Gwiazda Wieczorna, Wenus). Kierunek peregrinacji, przywoływanie obrazu wertykalnego wszechświata i „pośrednictwo” Orfeusza w jego ponownej syntezie odzwierciedla obecną w wielu systemach religijnych i kosmologiach symbolikę przemiany dokonującej się poprzez śmierć. Tracki poeta byłby zatem mistrzem w rytualnym procesie wtajemniczenia: świat podziemny uczestniczy bowiem w cyklu narodziny — śmierć. Zachowane fragmenty tekstów orfickich (tzw. *testimonia*) przemawiają za tym, że Orfeusz ustanowił misteria, nauczył ludzi odbywania obrzędów szczególnego typu. Jego doświadczenie stało się więc wzorcową próbą inicjacyjną, „próbą labiryntu”, oznaczającą wyjście poza czas i przestrzeń równoznaczne zejściu w przypominający kopalnię (naznaczony sakralnością telluryczną), sytuowany pod ziemią świat; samotny powrót Orfeusza oznacza zarazem bolesne poczucie nieuniknioności śmierci, związane z nieodwracalnością praw natury, jak i wiarę w możliwość jej przezwyciężenia poprzez duchowe odrodzenie⁴⁴.

Podążając tropem wielu, narosłych w ciągu lat niezwykle trafnych interpretacji⁴⁵, zamierzam zwrócić uwagę na różnice, ale i pokrewieństwo Miłoszowego utworu z ową religijno-antropologiczną tradycją, stanowiącą — poza wcześniejszą twórczością poety oraz poematem Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* — punkt wyjścia i płaszczyznę konfrontacji znaczeń kreowanej w poemacie wizji.

Poemat ma budowę trójdzielną: czynnikiem kompozycyjnym staje się układ trzech odmiennie waloryzowanych pod względem symbolicznym przestrzeni wraz

⁴³ C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, praca zbiorowa, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992.

⁴⁴ S. Żerańska-Kominek, *Portret wenusjańskiego artysty*, s. 69.

⁴⁵ M.in. prace: M. Bernacki, *Sen Orfeusza (O intertekstualnych tropach poematu Cz. Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, *Świat i Słowo* 2004 nr 3 [on-line]. [Dostęp: sierpień 2011]. Dostępny w WWW: <http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis03.html>; tenże, *Apokatastaza — „Ostatnia epifania”? (O wizji eschatologicznej w wierszach Czesława Miłosza)*, [w:] tegoż, *Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro. Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005; J. Zieliński, *Odejście Hermesa. Wokół poematu Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, *Tygodnik Powszechny* 2003 nr 7, s. 13; A. Legeżyńska, *Muzyka ziemna, muzyka ziemi*, *Polonistyka* 2003 nr 5, s. 309–311; M. Kisiel, *Za nim na ścieżce nie było nikogo*, *Nowe Książki* 2003 nr 4, E. Bieńkowska, P. Dakowicz, B. Paczkowski, A. Szczuciński, *O poemacie Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, *Zeszyty Literackie* 2003 nr 3, s. 203–208; K. Kuczyńska-Koschany, *Bez Eurydyki. Rilke, Herbert, Miłosz wobec mitu miłosnej żałoby*, *Zeszyty Literackie* 2003 nr 3, s. 197–202.

z odpowiadającymi im kręgami doświadczeń bohatera, następującymi po sobie w trójfazowym, przewidywanym przez scenariusz inicjacyjny porządku. W części pierwszej zastajemy Orfeusza stojącego „realnie” przed oszklonymi bramami współczesnego Hadesu, świadomościowo zaś, na progu zrozumienia, odmykającego zapoznane — bo symbolizowane przez zmarłą żonę, a uzmysłowione dopiero z chwilą jej utraty — rejony człowieczeństwa. Część druga to katabaza właściwa — zejście do otchłani, artykulacja prośby i popis kunsztu poetyckiego przed tronem Persefony. Część trzecia — przebudzenie w rzeczywistym (choć nie ma co do tego pewności), odmitologizowanym świecie, przebudzenie *à rebours*, stanowiące przejście tym razem do „innego”, prawdziwego — mogłoby się wydawać — zaśnięcia. Z perspektywy całości dzieła symboliczno-duchowa przygoda Orfeusza zdradza swą proveniencję oniryczną — to granica między wspomnieniem (cz. I) i snem (cz. II) znaczący momenty przelomów w owej peregrynacji po „zaświatach”. Cykl działań podmiotu jest spiralny, nie kolisty, zapewnia więc chwilowe „wypadnięcie” poza czas i przestrzeń, stwarzające szansę na przelotne spotkanie ukochanej, a następnie gwałtowny powrót do rzeczywistości, powiązany z eksploracją wyższych rejonów świadomości.

A zatem, część pierwsza ujęta została klamrą powracającego na fali bolesnych przeżyć wspomnienia, którego treścią emocjonalną jest znane choćby z wiersza *To*, poczucie wyobcowania, bezgraniczna samotność⁴⁶. Do podążenia ścieżką wyznaczoną przez mitycznego Orfeusza pchnęła lirycznego bohatera nie tyle miłość do zmarłej żony (związana zresztą z niezrozumiałą u współczesnego poety wiarą w możliwość jej odzyskania), co konieczność spłaty moralnego długu, zaciągniętego niejako w warunkach dobroczynnego, „uczłowieczającego” wpływu tejże na życie mistrza; to istotna modyfikacja w stosunku do klasycznej wersji mitu, w której moralny aspekt osobowości artysty w ogóle nie dochodził do głosu. Stojący samotnie na płytach chodnika, pod oszklonymi drzwiami Hadesu, Orfeusz zdaje sobie w pełni sprawę z sensu czekającej go próby. „Czy starczy mu sił?” — pyta. Miłoszowe przedpiekle jest kwintesencją pejzażu miejskiego, wspartą konwencjonalnymi, dantejskimi rekwizytami: porywisty wiatr targający płaszczem, kłęby mgły, półmrok. Oszklone drzwi Hadesu w równym stopniu kojarzyć mogą się z oszklonymi drzwiami kliniki w San Francisco (w której umierała żona Miłosza)⁴⁷ — taką też interpretację w wywiadach sugerował zresztą poeta — jak i wejściem do szybu współczesnej kopalni⁴⁸. Wobec wertykalnego kierun-

⁴⁶ To „coś” przebijające spod głównego nurtu życia, niepokojąco nieludzki, bo wymierzony przeciw życiu, i złowrogi pierwiastek — domysł zła?, metafizyczny lęk ewokujący groźbę przeznaczenia?, tchnienie śmierci?, a może przeczucie nicości, obawa braku sensu, która przenika ów „świat prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć”. „TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym obcym mieście” — owo „coś”, co wypełnia poczuciem ontologicznego wyobcowania, konfrontuje wprost ze złem, obnaża kruchość i nędzę istnienia, skazuje na bezsilność.

⁴⁷ „Ten utwór ma pewien klucz. Leciałem z Krakowa do San Francisco, wiedząc, że Carol umiera i że koniec jest nieunikniony; jedyne, o co chodziło, to żeby zdążyć do szpitala przed jej śmiercią. I właściwie ta podróż po Hadesie to jest moja podróż do San Francisco i wędrówka po szpitalu. W scenerii poematu znajdzie pan elementy nowoczesnego szpitala, jak elektroniczne roboty, które przesuwają się bezszelestnie korytarzami”; Cz. Miłosz, *Brama do Hadesu*.

⁴⁸ Obie interpretacje są zatem w równym stopniu uprawnione, gdyż — jak odkrywa Fiałkowski — „Jaskinia na przylądku Tajnaron, przez którą Orfeusz wchodzi do Hadesu, znajduje się dzisiaj w bramie anonimowego szpitalnego molocha w wielkiej metropolii”; tamże. To nie jedyne zresztą tropy „kopalniane” w twórczości poety. W wierszu *Koleżanka* zamieszczonym w tomie *Druga przestrzeń*, podmiot odbywa mentalną podróż ku zmarłej przyjaciółce „Labiryntami wind, od sztolni do sztolni, /W towarzystwie jakiś dam z fantasmagorii”.

ku eksploracji podziemia, realistyczne, horyzontalne odnośniki tracą zwyczajnie na znaczeniu.

Powtórzmy: jeśli w antycznym micie sprawczym motywem zejścia Orfeusza była nieukożona miłość do tragicznie zmarłej — właściwie porwanej w zaświaty — ukochanej, zaś poszukiwanie sensu życia, miłości i sztuki dopiero celem i efektem podróży, to współczesny poeta te proporcje odwraca — dylematy artysty wysuwają się na plan pierwszy. Doświadczenie straty w bohaterze poematu bierze się z poczucia winy — ta zaś z uświadomienia sobie rozdzwienku między sztuką a życiem, dokładnie: między powodującym moralną i społeczną alienację warunkiem kreacji artystycznej a powinnościami twórcy wobec życia, w którym pełni on również inne role — męża, obywatela, ojca. Czy dla artysty bycie „dobrym człowiekiem” — owa prawda, którą starała się podkreślać Eurydyka, a więc osobista, ludzka, intymna sfera tego nieoficjalnego, zepchniętego na margines nieistotności życia, coś jeszcze oznacza? A może umożliwiała w oczach odbiorcy zrozumienie czegoś o wiele ważniejszego, np. tego, iż człowieczeństwo artysty winno jednak harmonijnie współbrzmieć z jego obowiązkami wieszczka, być ich moralną, usprawiedliwiającą akt twórczy rękojmią — warunkiem prawdziwości, wiarygodności uprawianej sztuki?

Problem antynomii między estetyką a moralnością, pięknem a dobrem, kwestia „niemoralności sztuki”⁴⁹ i ceny, jaką twórca winien ponieść za swoje dążenie do perfekcji, powraca na kartach twórczości Miłosza mocą niepokojącego kontrpunktu. W poemacie starzejący się, doświadczony życiem Orfeusz nie bardzo wierzy w prawdziwość wypowiedzanego ongiś przez żonę osądu, jako że „Liryczni poeci/ Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca. To niemal warunek. Doskonałość sztuki/ Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo”⁵⁰. W wierszu *No tak, trzeba umierać* z tomu *Druga przestrzeń* poeta zwierzał się:

Czuję w sobie tyle niewyjawionego zła,
że nie wykluczam mego pójścia do Pieła.

Byłoby to zapewne Pieło artystów,

To znaczy ludzi, którzy doskonałość dzieła

Stawiali wyżej niż swoje obowiązki małżonków, ojców,
braci i współobywateli⁵¹.

Być może owo przeświadczenie „niewyjawionego zła” — obecne we wspomnianym już wcześniej wierszu *To*, a implikujące ukryty „pod podszewką życia” wyobcowujący zeń pierwiastek, jest konsekwencją przyrodzonego niejako artystom „genetycznego” wręcz „nieprzystosowania” do życia tu, „na ziemi”, gdzie trzeba kochać kobiety „pięcioma zmysłami”, gdzie każde, bolesne dotknięcie życia — jak w wierszu *Nieprzystosowanie (Druga przestrzeń)* — powoduje ucieczkę do bezpiecznej, rajskiej dziedziiny artystycznej ułudy. Jednak i taka postawa ma swoje głębsze racje. W wierszu *Poznanie dobra i zła*⁵² podmiot, usiłując dotrzeć do filozoficznych źródeł opozycji: dobro–zło, dobro–piękno, odkrywa ich ontologiczne pokrewieństwo: jeśli „dobro jest spokrewnione z bytem”, a „zło z niebytem”, to niebyt–zło — ujawnia się poprzez brzydotę. Logika tego rozumowania jest następująca: piękno, pełniąc swą ocalającą

⁴⁹ Zob.: Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, s. 143–153.

⁵⁰ Tenże, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 5.

⁵¹ *Traktat teologiczny*, [w:] *DP*, s. 82 (cz. 19: *No tak, trzeba umierać*).

⁵² Z tomu *Nieobjęta Ziemia*, s. 32.

wobec świata funkcję, służy pomnażaniu bytu, uczy odróżniać kłamstwo od prawdy, iluzję od bytu, zatem prawda — jako wartość ontologiczna — staje się odtąd służą dwóch panów: piękna i sprzymierzonego z nim dobra. Orfeusz pragnie więc ponownie zbadać nurtujący go od zawsze problem, czy piękno będące silniejsze od dobra, może bez niego istnieć, choć życie u boku Eurydyki, całą mocą czerpaną z obcowania międzyludzkiego, zdawało się słuszności tego zaprzeczać, albowiem: „Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała. Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie”⁵³.

Ta miłość, będąca źródłem siły moralnej, utracona wraz ze śmiercią bliskiej osoby, staje się zobowiązaniem, któremu nie można nie ulec. Orfeusz podejmuje wyzwanie — nie nadczłowiecza wiedza o niemożności pokonania śmierci, lecz chęć odnalezienia tej iskry człowieczeństwa, nad podtrzymaniem której czuwała troskliwa żona, motywuje go do podjęcia odwiecznego wyzwania, którego rezultat jest znany — nie o Eurydykę i jej powrót do świata żywych tu chodzi, lecz obronę własnej, poetyckiej racji i jej człowieczej sankcji przeciw nicości i śmierci.

Kierunek wiedzie w dół. „Szedł labiryntem korytarzy, wind. Sine światło nie było światłem, ale ziemskim mrokiem”⁵⁴. Konwencjonalne obrazowanie przywołuje reminiscencje narosłej wokół mitu tradycji, jak również elementy poematu Rilkego i Miłoszowej „prywatnej” eschatologii, uprzywilejowującej kierunek wertykalny. Peregrynacja Orfeusza jest wędrówką w głąb geologicznych poziomów życia — groza, jaką mogłyby jeszcze wywoływać antyczne zaświaty, zrównoważona zostaje przez technologiczną bezdusność elektronicznego Cerbera. „Kopalniane” aluzje nawiązują pośrednio do pradawnej sakralności tellurycznej, w której uczestniczą właśnie podziemne korytarze i wypełniające je minerały: jaskinie i kopalnie upodabniają się bowiem do łona Matki-Ziemi⁵⁵ — czytamy u Eliadego. Dantejskie zimno, telluryczny mrok, przejście przez niekończące się korytarze, nasycone „zimnym światłem”, *de facto* zaś „ziemskim mrokiem”, będące miejscem przedwstępnych prób⁵⁶, zjazd windą „piętro po piętrze, sto, trzysta, w dół”, przepełniają intensywnym, symbolicznym znaczeniem tę wyprawę współczesnego śpiewaka poza czas i przestrzeń: do miejsca, o którym mówić nie sposób inaczej, jak: Nigdzie. Druga przestrzeń, miejsce wtajemniczeń, jest swoistym awersem kategorialnej uchwytności — możliwej dzięki temporalnym zmianom i ontologicznemu zróżnicowaniu — doczesnego świata. Nigdzie „jest” — o ile w ogóle jest:

Pod tysiącami zastygłych stuleci,
Na prochowisku zetłałych pokoleń,
To królestwo zdawało się nie mieć dna ani kresu⁵⁷.

Pozostaje oczywistą kwestia, iż nieskończoność i wieczność to ogólnie znane atrybuty *numinosum*, będące jednak znakiem destabilizacji przestrzennego, temporalnego i racjonalnego porządku świata, właściwej mitom i baśniom. Wszelkie kulturowe scenariusze inicjacyjne nieodmiennie zakładają koincydencję, współistnienie dwóch przestrzeni — z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozmiały; z drugiej — świata „Inności”, *numinosum*, tego, co poza zdolnością wszel-

⁵³ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 6.

⁵⁴ Tamże, s. 6.

⁵⁵ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 38.

⁵⁶ A. Gruszczyńska-Ziółkowska, *Koncert w Hadesie. Jaskinia i grotta jako źródła dźwiękowej inspiracji*, [w:] *Mit Orfeusza*, s. 8.

⁵⁷ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 6.

kiego pojmowania. Obie te sfery rozdziela jakiś rodzaj progu, a scenariusz eksponuje moment ruchu ku jednej z tych sfer, ruchu, postrzeganego jako transgresja, próba naruszenia granic. Znalezienie się jednak w owej sferze Inności lokuje bohatera na swoistej ziemi niczyjej, w rozciągającej się szeroko strefie liminalnej, której istotą jest łączenie obu rzeczywistości, mediacja, ale też ich rozdzielenie na zasadzie opozycji, budowania przeciwieństw: ‘tu i teraz’–nigdzie, światło–ciemność, ciepło–zimno, ludzkie–niehumanitarne, nieruchomość–życie, mowa–milczenie; w końcu ‘obecność–nieobecność’.

Zauważmy, że przestrzeń, ku której zstąpił Orfeusz, lokuje go pośród „twarzy tłoczących się cieni”, osób zmarłych, którzy stracili zdolność pamiętania, zerwali wszelkie związki łączące ich z minionym światem. Paradoksalnie, okoliczności te wzmagają w inicjowanym poczuciu życia, którego intensywność — mierzoną rytmem bijącego serca — wyostreza natężona praca sumienia: podróż w głąb siebie to jednocześnie podróż ku momentowi narodzin winy, ku podstawom grzechu pierworodnego, sondowanie poziomów moralnego zła. Ale i pod względem eschatologicznego wyrównania „rachunku krzywd”, Bożego sądu i możliwości odpłaty, podziemia z poematu Miłozsa są wyjątkowo neutralne — tu nikt nie interesuje się obecnością zbłąkanego wędrowca, nie wszczynają akcji, dopóki ten sam nie wyjdzie z inicjatywą: znakiem zaświatów jest więc obojętność. W tej wciśniętej między przyczynę i skutek, zaśnięcie i przebudzenie bohatera widmowej krainie każdy cel traci swą ostateczną wartość w perspektywie zamarcia jakichkolwiek dążeń, wstrzymania wszelkiego ruchu, nieistnienia zmiany.

Orfeusz zstępuje ku najgłębszym rejonom podziemi, ku ich jądru, gdzie za sprawą uwolnionych mocy ma się dokonać wtajemniczenie: „do pałacu rządców tej krainy”, Persefony; na swą obronę ma tylko lirę dziewięciostrunną — prezent od Apollina. „Niósł w niej muzykę ziemi przeciw otchłani/ zasypującej wszelkie dźwięki ciszą”⁵⁸. Pieśń Orfeusza jest niezwykła: przywołane w niej motywy wywodzą się konsekwentnie z kręgu symboliki odrodzeńczej. Śpiewa więc o jasności poranka, symbolizującego nowy dzień, i o rzece w zieleni jako enklawie urodzaju. Śpiewak roztacza przed boginią świat pełen barw, zapachów i smaków — przywołuje prawdziwy Ogród Rozkoszy Ziemskich, mityczne miejsce, obfitujące we wszelkie dobra, niezagrożone rozpadem, „gdzie nie ma jeszcze podziału na Tak i Nie, ani podziału na jest, będzie i było”⁵⁹. Kolejni „bohaterowie” pieśni Orfeusza wywołują równie jednoznaczne skojarzenia. Wino — to symbol szczęścia, oliwa — płodności, migdały — nowego życia. Znaczenie zyskują również ptaki, o których śpiewa — jaskółka kojarzy się z dobrą nowiną, z wiosną, sokół oznacza niezwykłą dostojność, a pelikany symbolizują samotność i miłość rodzicielską. Również kolory grają potencjałem symbolicznym zorientowanym wokół jakości inicjacyjnych — są czystą „esencją” barw ziemi, osiąganymi w naturalny sposób odmianami rudoci i czerwieni: cynober, minerał wydobywany z ziemi, spotykany w gejzerach i gorących źródłach, karmin będący odmianą nasyconej, intensywnej czerwieni, siena palona — pigment występujących w przyrodzie tlenków, o ciepłej, brązowej barwie. Błękit nieba współgra tu z krystalicznym błękitem bryzy, odbitej od marmurowych, przybrzeżnych skał. Paletę zmysłowych czarów ziemi wieńczy zapach „naręczy bzu w letnim deszczu” — jeden z najbardziej intensywnych, kwiatowych zapachów — symbol niezniszczalnej, witalnej mocy natury. Orfeusz nie jest więc sztukmistrzem — cudotwórczynią jest sama Matka Natura; poeta — Mistrz — to zale-

⁵⁸ Tamże, s. 7.

⁵⁹ W wierszu *Późna dojrzałość* Miłozs przyznawał, iż „nieprędko, bo dopiero pod dziewięćdziesiątkę, otworzyły się drzwi we mnie i wszedłem w klarowność poranka”; *Późna dojrzałość*, [w:] *DP*, s. 8.

dwie skromny „robotnik winnicy”, oddany w służbę pięknu, poddany władztwu słów, by „uświetniały niedosiężne Teraz”⁶⁰, zamknęły całe bogactwo świata w niepowtarzalnej, dostrzeżonej jedynie przez poetę i ocalonej przed zagładą czasu, poetyckiej formie. Pieśń intonowana przed Persefoną, mająca nieść ocalenie zagrożonemu nicością światu jest *Dytyrambem*, jeszcze jedną z tych pieśni, w której tajniki poetyckiej alchemii służą konstytucji „nieskażonego” w swych „pierwszych” formach, nasyconego esencją istnienia. Miłosz wyobrażał sobie raj w perspektywie *apokatastasis* jako:

miejsce pełnej realizacji wartości, które uważa za najważniejsze, w harmonii z naturą, wolną od bólu, śmierci i przemijania [...]. Jakie to wartości? Nieśmiertelność, piękno, młodość, sprawiedliwość, mądrość, prawda, miłość i zachwyt, przeciwstawiające się śmierci, brzydocie, starości, niesprawiedliwości, głupocie, kłamstwu, obojętności i rozpacz⁶¹.

Przenosi zatem Orfeusz w świat podziemny swe marzenie o odrodzeńczej pełni ziemskiego istnienia; tym samym świat ów — rozbrzmiewający dźwiękami czarownej muzyki — staje się dla poety niewyczerpalnym źródłem sił witalnych, zstąpienie doń zaś oznacza warunek procesu oczyszczenia. Jawi się jako czasoprzestrzeń charakteryzująca się pełnią procesów życiowych, kumulujących moce do życia w świecie „Tu i Teraz”⁶². Inaczej mówiąc — poprzez śmierć dociera Orfeusz do źródeł życia: życia, które doceni w pełni i przyjmie w akcie afirmacji już „na Górze”, po opuszczeniu królestwa Persefony.

W szkockiej tradycji ludowej przetrwała prawda, że:

Dźwięki, którymi duchy nasycają świat dolny, przenoszone są bezpośrednio przez wodę zasilającą Ziemię Matkę. Muzyka wody niesiona jest z kolei przez orła i kondora aż do Świata Górnego⁶³.

Istnieje zatem komunikacja — wymiana energii między Górą a Dołem, warunkująca proces oczyszczenia, który dopełni się już w realnym, podniebnym świecie. Nic to, że Orfeusz śpiewa przed zimną, niewzruszoną Persefoną, liczy się fakt, że sam staje się pieśnią, urzeczywistniając w ten sposób własne przeznaczenie (*Mistrz*): „poddawał się dyktatowi pieśni, zasluchany. Jak jego lira, był tylko instrumentem”⁶⁴, podobnie jak podmiot wiersza *Brama poranka*, mógłby powiedzieć „ten głos, co wyrwa się z ust, nie jest moim własnym głosem”. Odmienne niż miało to miejsce w micie, gdzie magiczna i estetyczna siła oddziaływania muzyki unieważniała jej wewnętrzną treść, dokonując poruszenia w całym Hadesie, tu „dźwięki” Orfeuszowego poematu afirmującego życie i uwznioślającego twórczą potencję natury odbijają się echem od ścian podziemia i powracają do podmiotu. Bo też nie o koncert, widowisko, zadziwienie, a nawet przełamanie praw natury tu chodzi, lecz mocne *w y z n a n i e w i a r y*: Orfeusz nigdy nie był po stronie śmierci — nigdy. U stóp milczącej królowej podziemia składa zatem swe poetyckie *credo*.

Ta, siedząca na tronie z ametystu, w ogrodzie „uschniętych grusz i jabłoni, /Czarnym od nagich konarów i gruzłowatych gałązek”⁶⁵ władczyni, wygnana do Hadesu, musiała wszak przechować w pamięci ślad piękna istnienia, „zapach ziół i widok

⁶⁰ *Mistrz mojego rzemiosła*, [w:] *DP*, s. 16.

⁶¹ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 128.

⁶² A. Gruszczyńska-Ziółkowska, *Koncert w Hadesie*, s. 16.

⁶³ Tamże, s. 17.

⁶⁴ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 7.

⁶⁵ Tamże, s. 8.

słonecznego blasku”. Orfeusz liczy zatem na jej przywiązanie do ziemi, pamięć życia utraconego. Ametyst — kolejny minerał przywołujący telluryczną semantykę podziemnych krain — jest synonimem czystości duchowej, ale u Miłosza pojawia się w innym kontekście, jak w wierszu *Mistrz*, gdzie staje się symbolem mrocznej, bolesnej strony życia⁶⁶. Zresztą sama etymologia słowa: *a* — nie, *méthystos* — pijany, oznacza ‘trzeźwy’, opanowany. To pozwala z kolei zrozumieć powściągliwe milczenie królowej — nie daje się uwieść pieśni wznoszonej na cześć życia. Persefona jest więc typową postacią liminalną, uwięzioną na krawędzi światów, zdolną być może jeszcze zrozumieć żyjącego człowieka, lecz funkcjonującą już „po drugiej stronie”. Iluzoryczne są jej decyzje, tylko pozornie stwarzające nadzieję — w efekcie udaremniają osiągnięcie ludzkich zamierzeń, czyniąc akcję Orfeusza zupełnie bezcelową. Warunek zachowania absolutnego milczenia i nie spoglądania za siebie pozostaje zresztą zgodny z logiką zaświatów: nie ma możliwości zetknięcia się obu sfer poprzez s ł o w o i przez s p o j - r z e n i e. Jeśli obydwa te elementy: słowo i spojrzenie stanowią czynnik konstytuujący człowieczeństwo, to jego brak inicjuje status zmarłego — cienia. Kogoś, kto jak Eurydyka, istnieje i nie istnieje, postępuje naprzód, lecz jednocześnie cofa się, schodzi w nieokreśloną głąb.

W perspektywie kolejnych progów, jakimi są owe dwa, współtworzące tabu zakazy (nie oglądanie się i milczenie), nadzieja Orfeusza błyskawicznie maleje, oddala się perspektywa pozytywnego rozstrzygnięcia próby. Powrotna droga okazuje się być jednak regresem, serią prowizorycznych działań: pozorowanym dążeniem „w zwyż”, ku światłu i życiu, ku wyzwoleniu. „Akcja” staje się zatem „progową”, nierzeczywistą, z punktu realizacji zamierzeń ludzkich, po prostu — niemożliwą. Obrazowanie wyrażenie, na co zgodnie wskazują krytycy, nawiązuje w tym miejscu do poematu Rilkego; Eurydyka przywiedziona przez Hermesa — w obu poematach — nie jest jedynie widmem, pozorem — phasmą, wydaje się być realna, choć I n n a, nabrzmiała tą nieprzekraczalną ontycznie, k a m i e n n ą obecnością śmierci, która oznacza z kolei nieobecność człowieka. Jej twarz jest maską: „nie ta, zupełnie szara,/ Powieki opuszczone, pod nimi cień rzęs. Posuwała się sztywno, kierowana ręką jej przewodnika”⁶⁷. Nie można jej obudzić z kamiennego snu, więcej, nie ma nawet pewności, że podąży ona za Orfeuszem: jej ruchy są wymuszone, nierzeczywiste, oniryczne: „drobny tupot jej nóg spleśnianych suknią jak całunem”⁶⁸ (u Rilkego — „ona z ręką w ręku boga szła/ krokiem ścieśnionym przez więzy całunu”⁶⁹), echo kroków, które zdawało mu się są raz „bliżej, to znów dalej”, odbierało ostatnią na „z martwych powstanie”, chrześcijańską nadzieję. Radosnej perspektywie *apokatastasis* przeczy dramat *anastasis* — dramat pustki⁷⁰:

Pod jego wiarą urosło zwątpienie
I oplatało go jak chłodny powój.
Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,

⁶⁶ Raz w cieniu po olchą/ Objawił się nam demon, czarny jak sadzawka, /Dwie krople krwi utoczył ukłuciem komara/ I odcisnął na wosku pierścień z ametystu; Cz. Miłosz, *Mistrz*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Wrocław 1985, s. 72.

⁶⁷ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 9.

⁶⁸ Tamże, s. 10.

⁶⁹ R. M. Rilke, *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*, tłum. A. Pomorski, *Zeszyty Literackie* 2003 nr 3, s. 195.

⁷⁰ Zob.: Z. Mikołajko, *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*, Gdańsk 2001, s. 53.

Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
Jego lira milczała i śnił bez obrony.
Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć⁷¹.

Krańcowa postawa Orfeusza emanuje trwogą, którą spróbować by można zawrzeć w stwierdzeniu, iż jądrem egzystencji — prawdziwym jądrem ciemności — pozostaje pustka. Heraklitemskie przesłanie, zgodnie z którym śmierć, niebyt, jest obrazem, streszczeniem, horyzontem bytu, „jego najlepszą metaforą i właściwą tkanką”⁷², w mrokach Hadesu znajduje swe potwierdzenie. Orfeuszowa podróż w zaświaty na tym etapie oznacza zejście ku negatywnym aspektom podmiotowości, ku temu, co wyparte i zaprzeczone, wydziedziczone z istnienia, prześwietlone nicością, zagrożone rozpadem. Pozbawiony wiary, wyrzekający się Boga podmiot, nie znajduje już nic na obronę swych „ludzkich nadziei” na ciało zmartwychwstanie, przetrwanie — poza pracą pamięci — cielesnej „formy” człowieka, ale też żywej dotąd wiary w ocalającą moc poezji. „Jego lira milczała i śnił bez obrony”⁷³. Czyżby rację miał Przemysław Dakowicz twierdzący, iż istota dramatu Orfeusza polega na rozminięciu się intencji i skutków, zatem na konstatacji, że poezja, sama zdolność tworzenia w słowie — podstawa boskich prerogatyw człowieka — nie jest w stanie uchronić go przed zwątpieniem, więcej: obronić przed nicością, ocalić w czasie choćby cząstkę bytu, zbliżyć się do tajemnicy widzialnego istnienia:

Czyżby zatem rozmięła się z życiem, była porywem niczym nie uzasadnionego optymizmu? W tak zadany pytanie pobrzmiwa echo jednej z zasadniczych kwestii obecnych w poezji autora *Ocalenia*: na ile słowo jest w stanie oddać rzeczywistość, zbliżyć się do tego, co jest⁷⁴.

W obliczu śmierci, a zatem tego, co jest p r a w d z i e, milkną słowa, pozostawiając człowieka bez obrony: antyczny mit służy nie tylko zrozumieniu prawdy, iż praw natury nie da się odwrócić, podobnie jak nie da się zatrzymać biegu czasu. Wędrowka tunelem ciemności, w rytm milknących kroków Eurydyki, pozbawia podmiot nawet pewności własnego istnienia, relatywizuje każdą zdobytą przezeń prawdę, oznacza jednakowoż dojście do poznawczego kresu — pozostaje na koniec rozpoznanie nieprzepartych, cielesno-duchowych granic człowieczeństwa: Miłoszowy Orfeusz pograża się bez reszty w piekle immanencji, w której własna cielesność zdaje się być pułapką nie do przewyciężenia, zasadzką zastawioną przez śmiertelność („bo teraz był jak każdy śmiertelny”), rozum zdaje się zaprzeczać realności wiary, nie negując wszakże istnienia jej irracjonalnej potrzeby („Wiedział, że musi wierzyć, i nie umiał wierzyć”⁷⁵), i gdzie w głuchej pustce zaświatów słuchać można jedynie „odgłosu własnych kroków liczonych w odrętwieniu”⁷⁶. Niewyartykułowany tu jeszcze wprost, lecz tkwiący u źródeł zwątpienia zamysł nieobecności transcendencji, *horror vacui*, stanowi apogeum metafizycznego doświadczenia podmiotu: nie można posunąć się dalej w akcie samoogłocenia, obnażania niepewnych, partycypujących w bytowej próżni podstaw egzystencji. W procesie indywiduacji, której kompleks instaluje każdy mit o podłożu infer-

⁷¹ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 10.

⁷² Z. Mikołajko, *Śmierć i tekst*, s. 58.

⁷³ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 10.

⁷⁴ P. Dakowicz [głos w dyskusji], *O poemacie Czesława Miłosza „Orfeusz i Eurydyka”*, s. 206.

⁷⁵ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, s. 10.

⁷⁶ Tamże.

nalnym, świadomość sprowadzona zostaje do swego pierwotnego rudymentu, samoodczucia *ego*: błędzącego gdzieś na obrzeżach jaźni, nieukierunkowanego, pozbawionego stabilnego oparcia w bycie, skazanego na dwuznaczność, na owo paradoksalne, podwójne uczestnictwo: w życiu, a zarazem w śmierci, na jawie i jednocześnie w śnieniu; w stanie nadziei i beznadziei, w wierze i niewierze, w byciu i nie-byciu, pamięci i zapomnieniu.

Ostatnia sekwencja poematu, oznaczająca „wyjście” Orfeusza na „powierzchnię”, w opozycji do przebytej dotąd drogi, dosłownie — na ziemię, oznacza odrodzeńczą, choć dwuznaczną w interpretacji obiektywizującą mitycznego scenariusza — inicjacyjnego rytu. Descensusowi w podziemną krainę śmierci odpowiada nagłość ascensusu, inicjacyjne przebudzenie podmiotu. Autor poematu pozostawia czytelnika *de facto* na potrójnej granicy znaczącej przecięcie się symboliki mitu, poetyckiej metafory i wrażenia powrotu do rzeczywistości. Pierwszy porządek — symbolika mitu podporządkowana wymogom inicjacyjnego scenariusza — instaluje dwie, antytetycznie ustosunkowane względem siebie homologie znaczeń: góra = jedność = życie = bliskość = ciepło = słońce = światło = realna przestrzeń i czas kontrastuje z homologią dołu: ciemność = śmierć = zimno = obcość = utrata = rozdźwięk = labirynt = sen (miejsce zapomnienia) = wejście poza-czas i poza-przestrzeń. Mityczny Orfeusz wychodzi z Hadesu, „między skały”, a jednocześnie, ów prawdziwy, poddany inicjacji podmiot — budzi się o świcie, z policzkiem na rozgrzanej ziemi:

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 ziemi⁷⁷.

Czy wyjście na świat oznacza powrót do rzeczywistości? Być może dalej pozostajemy w przestrzeni mitu. Za czytelną, przejmującą metaforyką ostatniego poetyckiego obrazu kryje się pewien symboliczny kompleks wyobrażeniowy, związany z symboliką inicjacyjnego „przeklucia”, o którym pisze Piotr Grzonka, przebudzenia „ze śmierci” i „wobec śmierci”, a nawet „do śmierci”, w sensie Heidegerowskim⁷⁸, co pozostaje zresztą kwestią nierozstrzygniętą. „Uniwersalny w kulturach archaicznych symbolizm ‘przeklucia’ odnosi się nie do utraty świadomości, lecz do przemiany świadomości, spirytualizacji umożliwiającej zmarłemu wyjście z zawieszenia między życiem a śmiercią”⁷⁹. Symbolem patronującym procedurze „przebicia” jest oko-słońce: symbol zmartwychwstania, boskości, życiodajnej energii, skupienia płodnych mocy. Symbolikę odrodzeńczą wzmacnia motyw „pachnących ziół” (zioła — symbolika leczniczych, magicznych właściwości natury) i obraz „pszczół” (symbolu zmartwychwstania⁸⁰). Dominującym zaś odczuciem staje się jednak przywrócenie ontologicznej pewności życia. *Esse* czyli Obecność. Wyjście na świat — otwarcie oczu (poznanie jest tym samym co „zobaczenie”), spojrzenie ku słońcu, odzyskanie zmysłów — redefiniuje całe przeżyte doświadczenie, jednocześnie przywraca Orfeusza naturze, wprowadzając niejako w stan subtelnej upojenia zmysłów, reagujących teraz na świat ze wzmożoną intensywnością. Powrót do punktu wyjścia — do świata pełnej racjonalności — jest

⁷⁷ Tamże, s. 11.

⁷⁸ P. Grzonka, *Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998, s. 312.

⁷⁹ Tamże, s. 219.

⁸⁰ W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 340.

jeszcze niemożliwy. Pod wpływem nauki, jaką dusza jego odebrała w zaświatach, bohater zmienia się, przyjmując teraz życie jako „miejsce” ciągłej utraty i odzyskiwania życiowótórczego związku z naturą.

Jak odczytywać jednak ów problematyczny „sen po śnie”⁸¹, być może kolejną „iluzję w iluzji”, znaną choćby z cytowanego już wiersza *Jeżeli?* Bliskie dionizyjskiemu oszołomieniu zmysłów symbolizować może transformację, stan inkarnacji przypominającą „śnienie”, rodzaj dziwnego, egzystencjalnego zawieszenia między śmiercią a życiem. To również moment roztopienia „ja” stanowiący warunek nowego stworzenia, o którym pisze Miłosz w wierszu pod tym samym tytułem:

Nie było Ja. Było zapatrzenie.

Ziemia dopiero co wydobyta z odmętu.

Trawa jaskrawozielona. Brzeg rzeki, tajemniczy.

I niebo, na którym słońce znaczy miłość⁸².

Dionizos, bóstwo ambiwalentne, jednoczy w sobie przeciwności: radość i przerażenie, wesołość i okrucieństwo, mistyczny wgląd i szaleństwo⁸³. Bohater poematu Miłosza doznaje *katharsis* jako oczyszczenia zmysłów, przygotowania do nowego, pełniejszego być może teraz doświadczania świata, przenikniętego nieusuwalną świadomością śmierci — to z jednej strony, ale również pewnością istnienia tych wartości, które zmarła kochanka — zwana teraz „pocieszycielką” — wniosła w jego życie, z drugiej⁸⁴. Eurydyka uobecnia się w doświadczeniu egzystencjalnym podmiotu, ułatwiający życia tego, naznaczonego brakiem właśnie, przenikniętego rozpaczą — trudną, a jednak konieczną przecież afirmacją. Chodzi tu o nakaz życia — „mimo” — ową wynikającą z niewzruszonych, „kamiennych” reguł natury konieczność życia symbolizowaną przez obłoki⁸⁵, odczuwanego teraz o wiele silniej, mocniej, na krawędzi samozatrącenia⁸⁶; życia wszakże pozornie uszczuplonego, bowiem godzącego teraz sprzeczności, afirmującego stworzoną, zorientowanego na wartości (zwłaszcza dobro i piękno) współdziałające dalej na rzecz istnienia: oto bliższe, natychmiastowe, i odleglejsze w czasie — bo dotyczące sfery aksjomatycznej — skutki ponownych narodzin podmiotu. We wspomnianym już wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego” Miłosz sugerował niedwuznacznie terapeutyczny aspekt swej pracy nad poematem, jednak uchylił się od bezpośredniej odpowiedzi na pytanie, czy ostatnie słowa znaczą „odnalezienie kojącej jedności z naturą, swojego miejsca w rytmie jej przemian, czy raczej rezygnację”. Nie ważne — powiada — czy Orfeusz rozumie, co się z nim dzieje, istotne natomiast,

⁸¹ Niewykluczone, iż wyzyskana została tu ambiwalencja tkwiąca w symbolice snu. Z jednej strony sen w „modelu egzystencjalnym” oznacza entropię, rozpad, z drugiej — „w modelu agrarnym” — energię, regenerację, powrót do życia. Sen Orfeusza byłby tym drugim, „zdrowym” snem, regenerującym i przywracającym związek z naturą, snem pozwalającym osiągnąć zwycięstwo nad śmiercią, porównywalnym do buddyjskiej odmiany tzw. snu świadomego.

⁸² „Ja”, [w:] *DP*, s. 38.

⁸³ J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005, s. 168.

⁸⁴ Pocieszycielka, opiekunka Strapionych chroni, zapewnia ukojenie w cierpieniu i opiekę, jej nadprzyrodzona moc objawia się w postaci cudów.

⁸⁵ Obłoki symbolizować mogą w tym ujęciu niewzruszoność, stałość i potęgę praw natury, ich obojętność wobec człowieka.

⁸⁶ W wierszu zdradzającym fascynację twórczością Jarosława Iwaszkiewicza *Mistrz mego rzemiosła* pisał Miłosz: „Teraz myślę, że w dionizyjskiej słodyczy umierania jest coś nieskromnego”. Stan ten zestawiać można ze zjawiskiem Iwaszkiewiczowskiej *serenité*.

że „zasypia na rozgrzanej ziemi w jakiś sposób mając Eurydykę w sobie”. I jeszcze: „powiedzieć o kimś, że przyniósł dar miłości, to przecież największy hołd, jaki można mu złożyć”.

Miłosz w nieznaczny sposób zmienia przebieg, choć nie treść mitycznego scenariusza — stąd możliwość interpretacji, wyzyskującej bogactwo znaczeń obecnych już w mitologicznej i kulturowej tradycji. W płaszczyźnie *mythos* Matka natura — *mater genatrix* — jest inspiratorką przemian Orfeusza. Jej kreatywna energia, której funkcją jest władztwo nad roślinnością i zwierzęcą, tworzy nierozzerwalną całość z jej aspektem bogini śmierci. W poemacie Miłosza „wejście” i „wyjście” z zaświatów pojmowanych jednocześnie jako kraina śmierci i kosmiczne łono, nie są tym samym, nieodróżnialnym znakiem życia i śmierci, kosmosu i chaosu. Wejście dokonuje się z pozycji oznaczającej nie tylko przejście — mówiąc ogólnie — od natury do kultury, od amerykańskiej biografii do początków twórczości, ale i zachwianą syntezę sztuki i moralności, człowieczeństwa i artyzmu. To również punkt dojścia Miłosza ewolucji twórczej uświadomiony z chwilą odejścia żony, powierniczki poetyckich dążeń — początek kryzysu. Sprawdzony, obrosły pokładami inicjacyjnych znaczeń model Orfeuszowej katabazy umożliwia autorowi wędrówkę w głąb własnej twórczości, w poszukiwaniu źródeł poetyckiego logosu. Moment „przebudzenia” poety-Orfeusza można by odczytywać jako akt epifanii, dokonującej się i czytelnej w porządku pewnej poetyckiej teologii, skodyfikowanej u początków powojennej twórczości, a ufundowanej na trzech kardynalnych wartościach w poemacie *Świat*: mowa w nim o cnotach, umożliwiających spełnianie się poetyckich aktów:

Wiera jest wtedy, kiedy ktoś zobaczy
Listek na wodzie, albo kroplę rosy
I wie, że one są — bo są konieczne.
Choćby się oczy zamknęło, marzyło,
Na świecie będzie tylko to, co było,
A liść uniosą dalej wody rzeczne⁸⁷.

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,
Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,
I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.
A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem,
Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie⁸⁸.

Ostatnią cnotą jest miłość, ucząca niewywyższającego, pokornego istnienia pośród mnogości rzeczy. To założenie aktywności twórczej, pozwalające poetyckiemu podmiotowi umacniać się w istnieniu, doświadczyć jedności z bytem, mogłoby się stać również i mottem Orfeusza. Utrwalanie widoków świata nie jest zabawą, eksperymentem, kaprysem — jest istotą poetyckiego rytuału, dzięki któremu sam podmiot — twórca — odzyskuje wiarę w sens i porządek istnienia, przywracany w czynnościach sprawczych poety. Orfeusz być może nie pokonał śmierci, lecz odzyskał ową sakralną świadomość wyższej, niedostępnej poznaniu, konieczności życia oraz możliwość przywracania w poetyckich aktach jego źródeł, łączenia chwili z nieskończonością. Krótka chwila narodzin — przebudzenie — oddana we władanie niepowstrzymanemu trwaniu. I — chciałoby się powiedzieć — liczy się tylko ta, doświadczana dzięki poezji, pewność.

⁸⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze wybrane*, Kraków–Wrocław 1985, s. 124.

⁸⁸ Tamże.

Zauważmy na koniec, iż w koncepcji poematu zarysowuje się podobna rozbieżność między biografią człowieka — „kalifornijskiego wędrowca” — a naturą, do której wiedzie tylko „droga niebyła”. W wierszu *Do leszczyny*, pochodzącym z opublikowanego w 2000 r. zbioru *To*, „niezmienna zmienność” natury, jej odwieczne powroty dające świadectwo heraklitejskiej prawdzie, iż „nic nie trwa, ale trwa wszystko: ogromna stałość”⁸⁹, stanowią alternatywną — być może — matrycę spełniania się życia człowieka; właśnie — spełniania się, bowiem ‘to’, co stało się ‘po’ opuszczeniu owej pierwotnej ojczyzny „zasługuje na wzruszenie ramion/ I jest tylko biografią, to znaczy zmyśleniem”⁹⁰. Ustanawia granicę między prawdą a biografią jako dowolnym, fikcyjnym scenariuszem, którego zasadą jest przygodność. Przebudzenie z poziomu biografii, czyli „zmyślenia albo wielkiego snu” — jak czytamy w *Post scriptum* — do życia prawdziwego, gdzie „Obłoki ułożone warstwami na skrawku nieba między jasnością brzoź. /Żółte i rdzawe winnice pod wieczór”⁹¹ dokonuje się mocą przekroczenia kondycji „sługi i wędrowca”, wołą zakorzenienia „w bycie”, którego medium jest natura. Dojrzały poeta wie — i jest to gorzka mądrość — że ów powrót do magicznego punktu, który stwarzałby poczucie ciągłości istnienia, rekonstrukcji związku z przedbiograficzną niejako krainą dzieciństwa, nie jest już możliwy: zatrzymuje się więc raczej na progu zrozumienia (zdumienia?), iż było się „igraszką sił/ chichoczących, nurkujących w powietrzu”⁹², na rozdrożu, „na skraju cywilizacji”⁹³, która z całym swym arsenalem poglądów, przekonań i wierzeń wydaje się być „komiczna i niepojęta”, a życiem w jego zmienności zawartej w odwiecznym, nieskończonym trwaniu; rzeka i obłoki — zmienność i niezmiennność — symboliczne bieguny, między którymi rozgrywa się paradoks istnienia, na który wszak nie mamy wpływu.

Spośród wszystkich „eschatologicznych” wierszy Czesława Miłosza, to właśnie tekst *Po*, o którym Marian Stala pisał, iż „odwołuje się [on] do klasycznej topiki oczyszczenia”⁹⁴ wydaje się sekundować najbardziej metafizyczno-inicjacyjnym intuicjom wpisanym w głęboką strukturę poematu. Według Przemysława Dakowicza mamy tu do czynienia — z uwagi na niejednoznaczność tytułu — z projekcją stanu, który na ogół wymyka się słowom: „tekst sprawia wrażenie, jakby był relacją podmiotu mówiącego z rzeczywistości pozagrobowej”⁹⁵. Abstrahując od słuszności tej ryzykownej tezy, jedno pozostaje pewne: tajemnicą obu tekstów jest przejście, *rites de passage*, z nieodmiennie mu przypisaną perspektywą eschatologiczną. Przekraczanie granic między życiem a śmiercią postrzegane jest jako próba dokonująca się gdzieś w „centrum życia” — u zbiegu egzystencjalnych perspektyw, gdy zatacza ono łuk oznaczający powrót do początków. Dlatego — jak pisze w wierszu *Werki* — wciąż „zdarzają się pomyłki, na przykład wędrujesz/ i nie wiesz, że już jesteś po drugiej stronie”⁹⁶. Próba wciąż ponawiana (bo granica jest *de facto* nieprzekraczalna), jest tylko miejscem mediacji, warunkowania się przeciwieństw w heraklitejskiej rzece trwania. Nic nie pozbawi śmierci jej praw do obecności w życiu. Można jedynie starać się zrozumieć, że ruch ku niej nie jest zbliżaniem się ku unicestwieniu, lecz obfituje w nadzieję na osta-

⁸⁹ *Do leszczyny*, [w:] *T*, s. 9.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże, s. 10.

⁹² *Głowa*, [w:] *T*, s. 18.

⁹³ *Po*, [w:] *T*, s. 98.

⁹⁴ M. Stala, *Natrafiałem na to*, Tygodnik Powszechny 2000 nr 40, s. 12.

⁹⁵ P. Dakowicz, *Stary poeta i śmierć*, s. 132.

⁹⁶ *Werki*, [w:] *DP*, s. 13.

teczne spełnienie. To właśnie spełnienie — samo dążenie doń — staje się istotą eschatologicznych olśnień Czesława Miłosza; spełnienie bowiem nie wyklucza śmierci, lecz włącza je w podstawę życia, czyni jego warunkiem, zasadą zmienności. Oznaczać może bowiem powrót do jego pierwotnych źródeł.

**A WAY TO FULLFILMENT: INITIATING SENSES IN CZESŁAW MIŁOSZ'S POEM
*ORPHEUS AND EURYDICE***

The Author follows relations between the Miłosz's poem and the myth itself (its tradition), according to her, the thread of "sense inversion" and symbolic interpretation; consolidation of symbolic, metaphysical meanings and relations to reality deserve a special emphasis. It is a new proposal in poem's interpretation.

KEY WORDS: Cz. Miłosz; poem; *Orpheus and Eurydice*; myth.

(m.sz.)