Teksty Drugie 2003, 5, s. 34-59

Zamiast

Marek Zaleski

http://rcin.org.pl

Marek ZALESKI

Zamiast

> Myśl współczesna szykuje nam niespodziankę ateizmu, który ucieka od humanizmu: bogowie umarli albo odeszli z tego świata a człowiek sam, najbardziej nawet posłuszny rozumowi, nie potrafi już zrozumieć wszechświata. We wszystkich tych książkach przekraczających metafizykę obcujemy z gloryfikacją posłuszeństwa i wierności, które nie są posłuszeństwem i wiernością komukolwiek. Nieobecność bogów daje się odczuć jako nieokreślona obecność.
>
> Emmanuel Lévinas, *Spojrzenie poety*, 1956

> Zdawałoby się, że wszyscy ludzie powinni paść sobie w objęcia, krzycząc, że nie mogą żyć, ale żaden krzyk nie potrafi wydostać im się z gardła i jedyne co jako tako umieją, to klaść słowa na papierze albo farby na płótnie, całkiem świadomi, że tzw. literatura i sztuka są zamiast.
>
> Czesław Miłosz, *Notatnik 1964-68*

I.

W poemacie zadedykowanym pamięci zmarłej żony, Orfeusz przestrzega zakazu bogów Hadesu[1]. Nie ogląda się za siebie i nie próbuje mówić z ukochaną. Mimo to traci Eurydykę: na ścieżce wynurzającej się z podziemi nie ma nikogo.

Każde odstępstwo od opowieści mitycznej jest znaczące, nie zmienia jednak funkcji samej opowieści. Każda wersja mitu pozostaje mitem, każdy mit stanowi pomost między tym, co pochodzi z porządku rzeczy niekoniecznych, przypadkowych i nietrwałych a tym, co przynależy do rzeczy wiecznych, uczestniczy w całości, w boskim porządku rzeczy pierwszych, niepoddane niszczycielskiemu

[1] Cz. Miłosz *Orfeusz i Eurydyka*, „Tygodnik Powszechny" 2002 nr 40. Wyd. książkowe: Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

http://rcin.org.pl

działaniu czasu. Każdy mit stanowi przestrzeń sensu wypełniającego przepaść między znakiem – śladem obecności bytu (*resp.* – sensu) a jego znaczeniem partycypującym w owej obecności. Buduje most między tym, co przynależy do świata fenomenów i zdarzeń a tym, co stanowi rzeczywistość logosu. Tak jest też – co postaram się pokazać – i w poemacie Miłosza. Zarazem w tej Miłoszowskiej wersji mitu o Orfeuszu i Eurydyce dokonuje się coś niezmiernie istotnego, co każe pytać o samą funkcję mitycznej opowieści.

2.

O funkcji i znaczeniu mitu, antropologowie i religioznawcy, a wreszcie filozofowie i historycy idei napisali całe biblioteki. Ale w tym wypadku, szczególnie istotne w Miłoszowskiej wersji opowieści wydaje się charakterystyczne dla mitycznej koncepcji życia – jak pisze o tym Ernst Cassirer – „głębokie przeświadczenie o zasadniczej i nie dającej się wymazać solidarności życia, która przerzuca pomost nad bogactwem i różnorodnością jego poszczególnych form"[2]. Cassirer utożsamia je z „silną wiarą w jedność życia" – tak silną, że „usuwa ona w cień wszystkie różnice, które z naszego punktu widzenia wydają się oczywiste i nie do zatarcia". Nie dość tego: powiada, że uczucie to jest tak silne i niezachwiane, iż „przeczy i rzuca wyzwanie śmierci". „W pewnym sensie całą myśl mityczną można zinterpretować jako stałe uparte negowanie zjawiska śmierci" – konkluduje filozof[3].

W opowieści Miłosza owo wspomniane już, mityczne przeświadczenie o solidarności życia zostaje nie tyle zakwestionowane czy podane w wątpliwość, ile unaocznione i poddane deziluzji, jako dokonująca się w mitycznym powtórzeniu kompensacyjna, choć w końcu daremna praca. Skryta w opowieści mitycznej nadzieja zwycięstwa nad śmiercią okazuje się bezsilna. Miłosz zdaje się dawać nam do zrozumienia – i w zgodzie z nietzscheańskim przekonaniem – że to, co nam przynosi opowieść (*resp.* poezja, filozofia) jest iluzją: ludzie wynaleźli sztukę po to, by móc znieść ciężar prawdy nie do zniesienia. Oczywiście, taki sposób myślenia u autora *Światła dziennego* ma swoje antecedencje. Miłosz wielokrotnie powtarzał: „ród ludzki zbyt silnej dawki rzeczywistości znieść nie może", dlatego też stara się przesłonić grozę wypełniającego ową rzeczywistość *mysterium fascinosum et tremendum* stając w szeregu tych, którzy stawiając słowa na papierze, nanoszą farby na płótno i uciekają się do rytuałów[4].

Na czym polega owa dokonana przez autora *Orfeusza i Eurydyki* inwersja w mitycznej opowieści? Inaczej aniżeli w tradycji przedstawień historii, Miłoszowski Orfeusz powstrzymuje się od pokusy, by spojrzeć na przedmiot swojej miłości i pozostaje posłuszny władcom Podziemia. Czym jest łamiące zakaz spojrzenie i czym

---

2/ E. Cassirer *Esej o człowieku, Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 152.

3/ Tamże, 153.

4/ Por. Cz. Miłosz „*Szkło*", w: *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 13 oraz *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 237.

http://rcin.org.pl

jest tutaj posłuszeństwo? Spojrzenie Orfeusza jest złamaniem danego bogom przyrzeczenia: za karę Eurydyka zostanie mu odebrana na zawsze. Wergiliusz i Owidiusz oceniają jednoznacznie postępek arcypoety, choć mają dla niego słowa usprawiedliwienia. Im dalej w historię poezji, ocena ta staje się coraz bardziej niejednoznaczna: w wieku dwudziestym mityczna opowieść staje się filozoficzną parabolą, a sam Orfeusz eponimem poety i uosobieniem przygody poezji[5].

Nieposłuszeństwo Orfeusza jest oznaką *hybris*, czyli braku miary, i szacunku należnego od śmiertelnika bogom. Ale rzecz w tym, że Orfeusz nie jest zwykłym śmiertelnikiem, przysługuje mu status półboga: jego inkantacje mają moc sprawczą, są interwencją w porządek natury i porządek zdarzeń, zdolnością właściwą istotom nadprzyrodzonym. W tradycji literackiej Orfeusz od początku staje się arcypoetą ale i kapłanem, *sacer interpresque deorum* – jak go określił Horacy[6]. Jego mowa jest bowiem obdarzona niezwykłym darem. Za Cassirerem, który o poezji wprawdzie nie pisze, ale aby zilustrować władzę słowa mitycznego sięga właśnie po Horacego, dopowiedzmy: „nic się nie może oprzeć magicznemu słowu: *carmina vel coelo possunt deducere lunam* – pieśń zdoła nawet księżyc sprowadzić z nieba"[7].

Ta jego podwójna bosko-człowiecza natura, kondycja graniczna, liminalna[8], zdaje się wywracać wszelki porządek ustalony jako naturalny, czyni go figurą tego, co paradoksalne, sytuuje poza dobrem i złem, wywyższa go i jest przyczyną jego nieszczęść. Jego postępek jest przekroczeniem, jest – jak pisze Lévinas na okoliczność orfickiej książki Maurice'a Blanchota – „przekraczającym spojrzeniem"[9]. Jest zatem transgresją, próbą wdarcia się w przestrzeń Tajemnicy, do matecznika bytu, a więc w miejsce, w którym – by użyć sformułowania Paula de Mana podążającego tropem egzegez Heideggera w analizach tekstów tak orfickiego poety jak Hölderlin – „nie tylko mówi o Byciu, ale mówi samo Bycie"[10].

5/ Jak pisze W.A. Strauss, w: *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetss 1971, w nowoczesności mit orficki zaczyna pełnić rolę metatekstu interpretacyjnego, rolę „mitu myślącego o micie" (s. 2). Tym tropem idzie także Robert McGahey w swojej książce *The Orphic Moment. Shaman to Poet- thinker in Plato, Nietzsche & Mallarmé*, State University of New York Press 1994, pisząc o nowoczesnej poezji orfickiej jako „poezji myślącej o poezji" (s. XVI).

6/ W.A. Strauss *Descent and...* s. 2.

7/ E. Cassirer *Esej...* s. 193.

8/ Por. V. Turner, Fields *Dramas, Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press 1974, s. 231 i n.

9/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na świecie" 1996 nr 10, s. 71.

10/ P. de Man *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, s. 256. Właśnie owo „spojrzenie przekraczające" będące domeną literatury, Lévinas za Blanchotem uznaje jako warunek instalowania się w Byciu, pozwala bowiem objawić się inności, wolnej od mediatyzacji naszego poznania. Por. E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 71 i n.

http://rcin.org.pl

Postępek Orfeusza wydaje się karygodny: stanowi przekroczenie, które gwałci porządek panujący w państwie śmierci, manifestację aktywności, która w owej przestrzeni pozostaje najgłębiej obca, jest bowiem działaniem właściwym dla innych okoliczności i innego miejsca. Spojrzenie Orfeusza, *daimona* – półboga ale i śmiertelnika, wtrąca na powrót pod władzę czasu, narusza panujące w państwie umarłych *status quo*. Przywraca życiu to, co umarłe i nieodwołalnie wyrwane z porządku ludzkiej czasowości. Granica między światem żywych i światem zmarłych pozostaje wyraźnie wytyczona i w poemacie Miłosza. Twarze zamieszkujących królestwo zmarłych, to twarze o nieobecnym, niewidzącym spojrzeniu:

> Otaczały go twarze tłoczących się cieni.
> Niektóre rozpoznawał. Czuł rytm swojej krwi.
> Czuł mocno swoje życie razem z jego winą
> I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło.
> Ale oni stracili zdolność pamiętania.
> Patrzyli jakby obok, na tamto obojętni.

Eurydyka należy więc do świata umarłych, co akcentują wyraźnie wszystkie poetyckie wersje mitu: tak jest u Wergiliusza, u Owidiusza, i tak jest też u Rilkego. U Miłosza tę przynależność poświadcza martwota wzroku, nieobecność spojrzenia, w którym brak siły ustanawiającej relację ze światem. Spojrzenie zamknięte, zapieczętowane opuszczonymi powiekami, zaświadcza o letargu niepamięci, o obcości i wyłączeniu ze świata żywych:

> I Hermes przyprowadził Eurydykę.
> Twarz jej nie ta, zupełnie szara,
> Powieki opuszczone, pod nimi cień rzęs.
> Posuwała się sztywno, kierowana ręką
> Jej przewodnika. Wymówić jej imię
> Tak bardzo chciał, zbudzić ją z tego snu.
> Ale wstrzymał się, wiedząc, że przyjął warunek.

Orfeusz patrzy więc na zmarłą. Zanim ruszy w drogę powrotną z Eurydyką prowadzoną przez Hermesa, z woli bogów widzi ją tylko przez chwilę, by zaraz dowiedzieć się, że dopóki znajduje się w państwie zmarłych patrzeć na nią mu nie wolno i nie wolno mu do niej mówić. Mowa jest tutaj czymś z tego samego porządku, co zakazane Orfeuszowi spojrzenie. Zdaje się działaniem w tej samej sprawie. Nazywanie jest dobre: jest w końcu imitacją boskiej kreacji. „Co jest wymówione wzmacnia się. / Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia" (W, III, 28) – medytuje Miłosz w innym wierszu[11]. Jest więc czymś pozytywnym, choć .obdarzonym mniejszą aniżeli spojrzenie zdolnością docierania do przedmiotu swej adoracji:

11/ Cytaty z wierszy wydanych do 1993 roku lokalizuję za Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 1-3, Kraków 1993 i dalej w tekście oznaczam literą W. Cyfra rzymska oznacza numer tomu, liczba arabska numer strony.

http://rcin.org.pl

Miłosz jako poeta buntuje się przeciwko negatywnej teologii dzisiejszych filozofów literatury, ale jest przecież świadomy zawodności języka, który w swych próbach dotarcia do rzeczywistości, gubi obecność przedmiotu w kolejnych zapośredniczeniach. Zapytajmy: czym jest tutaj spojrzenie i czym jest posłuszeństwo wobec zakazu?

Owe kwestie pozwoli lepiej oświetlić interpretacja gestu Orfeusza dokonana przez rówieśnika Miłosza a zarazem pisarza doskonale od niego różnego – Maurice'a Blanchota. Blanchotowska wykładnia mitu, zawarta w eseju *Spojrzenie Orfeusza*, jest filozoficzną rozprawką o literaturze – tu należałoby dodać: również o literaturze jako przedsięwzięciu, będącym próbą odzyskania tego, co utracone[12]. Jak pisze Richard Stamelman: obiekt miłości zostaje utracony, odnaleziony i stracony ponownie[13]. Orfeusz ogląda się za siebie i traci Eurydykę: jego spojrzenie ma potwierdzić istnienie ukochanej, lecz – tymczasem – ponownie ją uśmierca. Spojrzenie Orfeusza anihiluje, unicestwia, czyni nieobecnym. Mit jest alegorią klęski sztuki i klęski poetyckiego przedstawienia w próbach odzyskania tego, co zostało stracone. Zstąpienie Orfeusza do piekieł symbolizuje wysiłek poety zstępującego w przestrzeń, którą Blanchot nazywa Nocą. Warto przyjrzeć się jej symbolice. W tradycji poetyckich przedstawień mitu orfickiego noc ma jedno z najważniejszych znaczeń. W mitologii orfickiej jest przestrzenią śmierci, ale i primordialnego chaosu, z którego wyłania się świat bogów i ludzi. Patronką nocy jest bogini Nyx uważana za matkę bogów[14]. Dla romantyków, jak chociażby dla Novalisa, noc jest przestrzenią tajemnicy, w której biją źródłą sztuki, dostępnej we śnie albo szaleństwie jako nocy umysłu. W orfickiej mitologii Mallarmégo jest polem energii języka, matecznikiem Bycia (w Heideggerowskim rozumieniu) – więc przestrzenią, w której objawia nam się byt, ale i zarazem królestwem śmierci i nicości (którą poeta adoruje i określa mianem „mojej Beatrycze")[15]. U Blanchota „Nocą" nazwana jest również Eurydyka, będąca uosobieniem zakrytego sensu i inspiracji, przestrzenią tajemnicy, do której dostęp chce mieć artysta. Można więc powiedzieć, niewiele ryzykując, że dla modernistycznych poetów spojrzenie Orfeusza jest metaforą wglądu w tajemny matecznik sensu: jest tym, czym w tradycji biblijnej było oglądanie Boga twarzą w twarz, a więc spoglądaniem w twarz tajemnicy.

W tekście Blanchota zstąpienie poety do piekieł okazuje się naznaczone negatywnością: dokonuje się po to, by odzyskać to, co nie do odzyskania. Poeta usiłuje

---

12/ M. Blanchot *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na świecie" 1996 nr 10, s. 36-42. Tekst pochodzi z książki *L'Espace litteraire* (1955). Dalej w tekście jako SO, z numerem strony.

13/ R. Stamelman *Lost Before Telling. Representation of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell University Press 1990, s. 43. Do tej znakomitej interpretacji tekstu Blanchota odwołuję się wielokrotnie w dalszych częściach mojego szkicu.

14/ Por. A. Krokiewicz *Studia orfickie*, Biblioteka „Meandra", Warszawa 1947, s. 41 i n. oraz R. McGahey *The Orphic Moment...*, s. XVIII i n.

15/ R. McGahey *The Orhic Moment...*, s. XVI-XVII, 119-121.

http://rcin.org.pl

wyrazić w słowach to, co niewyrażalne, czyli doświadczenie śmierci i nicości. Próbuje dokonać niemożliwego. Orfeusz chce wyprowadzić Eurydykę w światło dnia, przywrócić jej dawną postać. Eurydyka jest utraconą żoną, ale zarazem symbolem sztuki:

> [...] jest ona skrajnością, którą mogłaby osiągnąć sztuka, jest – pod imieniem, które ją skrywa i pod zasłoną, która ją osłania – głębokim i ciemnym punktem, do którego zdają się zmierzać sztuka, pragnienie, śmierć i noc. Jest ona chwilą, w której istota nocy zbliża się jako i n n a noc (SO, 36).

Niełatwo interpretować metafory: każda jest pojemniejsza aniżeli jej interpretacja, ale Blanchotowskie metafory są wyjątkowo trudne do interpretacji. Stanowią bowiem, na co zwraca uwagę Lévinas, „próbę przejścia od języka do wypowiadającego się niewypowiadalnego", usiłują sprostać owej negatywności przedstawienia, „kłaść nacisk na tę zasłonę «nie», na pozbawioną istoty ostateczną istotę dzieła"[16]. Rozumienie „inności" jako „wiecznego strumienia zewnętrza", czyli tego, co pozostaje wolne od mediatyzacji naszego poznania, zakładające artykulację czy przedstawienie wolne od pułapki uprzedmiotowienia, w wyniku czego mamy do czynienia z ułomną i pozorną obecnością, znajdzie tu jeszcze swoje rozwinięcie. Na razie dopowiedzmy: Eurydyka stała się częścią królestwa cieni. Oczy śmiertelnych jej nie widzą, bo nie należy ona już do świata żywych. Orfeusz może wyprowadzić Eurydykę, tę inkarnację nicości, na światło dzienne jedynie wtedy, gdy powstrzyma się od tego, by na nią spojrzeć.

Jak podkreśla Stamelman, rozumowanie Blanchota w jego eseju jest zaprzeczone i żywi się paradoksem: rozdzielenie jest formą więzi, dystans – bliskością, nieobecność – obecnością. Ale też Orfeusz jest sprzeczną w sobie postacią: „przepaścią, granicą i mostem" – jak o tym pisze Robert McGahey, rekonstruując tradycję orficką w mitologii i poezji. Pośrednicząc między bogami i ludźmi, sam jest pośrednikiem między manicznym Dionizosem i mantycznym Apollinem, między wolnością woli a podległością sile dajmoniona, między porządkiem doryckim a frygijskim, odnowionym po koniec XIX wieku przez Nietzschego. W jego postaci zbiegają się i inne przeciwieństwa: także między tym, co ludzkie i zwierzęce, duchowe i cielesne. Ta sprzeczna kondycja – zauważa McGahey – to typowa kondycja szamana przewodniczącego misteriom, z których wywodzi się grecka tragedia: „Jego inkantacje i zaklęcia pomagały plemiennej wspólnocie – tak jak potem tragedia mieszkańcom greckiej *polis* – uporać się z licznymi na co dzień sprzecznościami w życiu czyniącymi zeń przestrzeń tragedii"[17]. Szamańska, sprzeczna w sobie kondycja, utrzymuje badacz, objawia się w kolejnych wcieleniach Orfeusza: znajdujemy ją w legendzie o Orfeuszu na Argos, u Empedoklesa i Heraklita, u Platona – filozofa a zarazem mimowolnego poety orfickiego, u Mallarmégo jako poety-myśliciela, sztukmistrza i maga, ojca poetyckiej nowoczesności.

16/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 74-5.

17/ R. McGahey *The Orphic...*, s. XV.

http://rcin.org.pl

Rozumowanie Blanchota idzie jednak znacznie dalej. Aby pojąć stosowaną przez niego logikę, trzeba zrekonstruować jego poglądy na istotę literackiego przedstawienia, na szanse i zadania literatury. Myślenie autora *L'Espace littéraire* lokuje się w tradycji wyznaczanej przez twórczość Mallarmégo, Rilkego, Kafki, jak i filozofów, takich jak Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty. Tym, co jest dla niego konstytutywne – i co zarazem zakorzenia je w dwudziestowiecznej refleksji nad ontologiczną obcością języka i zewnętrznej wobec niego rzeczywistości – to przekonanie o przymusie przedstawiania rzeczywistości jako o potrzebie wywodzącej się ze stale towarzyszącej nam świadomości straty. Dla Blanchota samo pisanie pozostaje spowinowacone z ostateczną formą utraty, jaką jest śmierć. Śmierć, czyli nicość, w tym postępowaniu okazuje się kołem hermeneutycznym literatury. Pisanie nie tylko ma swoje źródło w doświadczeniu utraty, ale również – co paradoksalne – pozytywnie spełnia się w negatywności: „Bycie ujawnione przez dzieło – doprowadzone do mówienia – znajduje się poza wszelką możliwością, niczym śmierć, której nie można oswoić mimo całej retoryki samobójczej, albowiem to nie ja umieram, lecz nieodmiennie «się» umiera [...]"[18].

Zatem pisanie spełnia się w przeświadczeniu o niewyrażalności, w konstatowaniu fiaska, którym kończą się próby przedstawienia w literackim obrazie, na podobieństwo fiaska ostatecznego, jakim jest próba komunikowania realności śmierci. Ale Blanchot formułuje to jeszcze mocniej. Przyjmuje, że śmierć nie jest czymś danym, ale zadanym i tak jak u Heideggera stanowi *telos* ludzkiego bytu: każde *Dasein* jest budowanym sobie pomnikiem nagrobnym – więc należy tak żyć, by wykuć na nim godne nas epitafium. Nie tylko: śmierć stanowi również *telos* tekstu literackiego, jest w każdym razie przestrzenią, w której nieuchronnie spełnia się, ale i – co istotne – w której d o k o n a s i ę każdy akt pisarski. Pisarz jest „pracującą nicością", a śmierć i nicość są „nadzieją języka" pisze Blanchot w pochodzącym z 1947 roku eseju *Literatura jako prawo do śmierci*[19]. Bowiem pisanie jest doświadczaniem „cudotwórczej mocy negatywności". W tej metafizyce negatywnej śmierć jest figurą możliwości śmierci:

> Rozumiemy – pisze Blanchot – jedynie wyzbywając się istnienia, czyniąc śmierć m o ż l i w ą, zarażając to, co rozumiemy możliwością śmierci w taki sposób, że jeśli opuszczamy byt, wykraczamy poza wszelką możliwość śmierci i wyjście staje się brakiem wszelkiego wyjścia.[20]

Pisanie, ba!, sam język pojawia się przecież w miejsce rzeczywistości, zastępuje to, czego w sposób istotny nie ma: gdyby rzeczywistość, choć wydaje się oczywista, była dla nas nieproblematyczną obecnością, język i literatura byłyby niepotrzebne. Pisanie jest ufundowane na poczuciu próżni, na przeczuciu nicości, którą podminowana jest nasza egzystencja, pisanie artykułuje nieobecność, któ-

18/ E. Lévinas *Spojrzenie poety...*, s. 75.

19/ M. Blanchot *Wokół Kafki*, przel. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 14 i 41.

20/ Tamże, s. 49-50.

http://rcin.org.pl

rej najpełniejszym wyrazem jest śmierć. Stanowi więc – to prawda, że upodrzędnione w stosunku do oryginału i będące jego lichą imitacją, ale jednak! – wcielenie nicości. I niczym śmierć wyposażone jest w siłę negatywności: niweczy to, co przedstawia.

Na tę paralelność umierania i pisania zwraca uwagę Richard Stamelman: to śmierć zobowiązuje nas do tego, by nadać życiu jak najdoskonalszy kształt. To ona pobudza naszą wolność i zmysł estetyczny – podobnie jak pisanie. Pisanie, wszelka literatura zaczyna się wraz z uwewnętrznieniem wiedzy o czekającym nas końcu, wraz ze świadomością pustki i znikomości, którą podszyte jest spełniające się życie. Ale język nie jest w stanie ocalić tego, co odchodzi w przeszłość i znika. Zdaniem Blanchota nawet przyspiesza znikanie tego, co nazywa i wywłaszcza je z istnienia:

> Język to źródło zarazem pewności i niepokoju. Mówię: „ta kobieta" i natychmiast mam nad nią władzę. Oddalam ją, przybliżam, jest ona tym wszystkim, czym pragnę, żeby była. Staje się miejscem najbardziej zdumiewających przemian i działań. Z przedmiotem bez nazwy nie potrafimy nic zrobić. [...] Mówię: ta kobieta. Hölderlin, Mallarmé i ogólnie rzecz biorąc wszyscy ci, których poezja mówi o istocie poezji, w akcie nazywania widzieli niepokojący cud. Słowo daje mi to, co samo oznacza, ale najpierw samo to unicestwia. Abym mógł powiedzieć „ta kobieta" muszę najpierw w taki czy inny sposób pozbawić ją rzeczywistego istnienia z krwi i kości, unicestwić ją i uczynić nieobecną. Słowo daje mi byt, ale daje mi go wyzbytym z bytu. Jest nieobecnością tego bytu, jego nicością, tym, co pozostaje z niego, gdy utracił byt, to znaczy, jest tylko faktem, że go nie ma. Z tego punktu widzenia mówienie jest dziwnym przywilejem.[21]

Język pojawia się więc w miejsce tego, co „jest". Język przeczy istnieniu! Nie tylko pozbawia rzeczy ich ontologicznej realności, ale również nie posiada zdolności odzyskiwania znaczenia tego, co przepadło w studni przeszłości. Nie jest władny zachować tego, co czyni przedmiotem przedstawienia, co zmienia w obraz czy metaforę. Budując swoje konstrukcje, które rzekomo odnoszą się do rzeczywistości stając się jej artykulacją, podstawia się w jej miejsce, zastępuje tamtą obecność, spycha ją w niebyt. Mówienie o czymś, nazwanie czegoś, jest tożsame z zacieraniem, niweczeniem obecności przedmiotu naszej wypowiedzi. Wzięta w nawias języka rzeczywistość zostaje niejako zawieszona. Co więcej, aby język nie kłamał głosowi, utrata musi dokonać się naprawdę, zatem jest artykułowane to, co już jest nieobecnością i brakiem, tymczasem wszelka artykulacja i tak powoduje brak tego, do czego się odnosi. Nieobecność jest więc spotęgowana:

> Kiedy mówię, zdaje sobie w pełni sprawę, że moje słowa istnieją nie inaczej, jak tylko przez to, że to, co „jest" zniknęło w tym, co jest jego nazwą i nazywaniem, umarło, by zaistnieć w nazwie... A zatem coś było, a teraz tego nie ma. Jak je odnaleźć? Jak odzyskać w moim mówieniu ową uprzednią obecność, która musi zostać zanegowana, jeśli mam mówić, jeśli mam ją wypowiedzieć. I tak właśnie odkrywamy wieczną udrękę języka, kie-

21/ Tamże, s. 28.

http://rcin.org.pl

dy nostalgicznie zwraca się ku temu, co jest w nim brakiem, co z konieczności brakiem być musi, by brak wypowiedzieć.[22]

Stamelman powiada, że Blanchot „chce pozostać wierny owej nieobecności". Bowiem „słowo unicestwia bezpośredniość tego, co wyraża. Spowija rzecz pustką czyniąc ją daleką i nieobecną. Słowa oznaczają nie rzecz, ale nieobecność rzeczy, i dlatego język zakłada utratę. Dlatego, jeśli chce wyrazić nieobecność, którą oznacza, musi sam stać się milczeniem i brakiem"[23]. Pisanie jest więc meblowaniem pustki, zanikaniem. Jest działaniem paradoksalnym, jako że za swój pozytywny cel zakłada spełnienie negatywne: ma wypowiadać „nic", wyrażać pustkę, artykułować brak, nieobecność, spełniać się jako działanie nieprzedstawiające niczego, a więc zrezygnować z figuratywności języka.

Zatem język, zdaniem Blanchota, obdarzony jest podstępną ambiwalencją: siłą anihilacji i pozoru przywracania. Co zjawia się w języku, pojawia się z a m i a s t rzeczywistości. Słowo zjawia się w zastępstwie rzeczy, ale owa właściwość zastępowania, więc wytwarzania dystansu między rzeczą a jej językową reprezentacją, jednocześnie dowodzi przecież związku między nimi. Czyniąc rzecz nieobecną, zarazem wyposaża ją w znaczenie, jakie jej może nadać jedynie język. Coś znika z rzeczywistości, by pojawić się w tekście. Pisanie powołuje do życia literaturę, ale usuwa w niebyt świat – bowiem „język bierze swój początek tylko z pustki, żadna pełnia, żadna pewność nie jest w stanie przemówić. [...]. Negacja jest związana z językiem"[24].

W tym ujęciu również mówiący podmiot zostaje poddany tej negatywnej transgresji i podlega wyobcowaniu: istnieje w separacji od siebie – realnego, prowadzi zastępczą, widmową egzystencję w swoim tekście. Sytuując się w tekście staje się dla siebie „innym". Jednostkowy podmiot powierza swoją egzystencję bezosobowości języka. Ta Blanchotowska ontologia pisania i literatury, dodajmy, znalazła swoją kontynuację w dziele Rolanda Barthes'a. „[...] wiedzieć, że pismo niczemu nie czyni zadość, niczego nie sublimuje, wiedzieć że jest dokładnie «tam, gdzie nas nie ma»" – pisze Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*[25]. Dla Blanchota język nie artykułuje uczuć, nie wyraża osobowości piszącego, nie przedstawia jego świata: jest raczej ekstensją próżni, w jaką zmienia się „ja" mówiące. Wymazuje podmiot z tekstu wydając go pastwę językowego „się", bezosobowych znaczeń konstytuujących się w grach językowych. Jak głosi słynna formula Barthes'a, język to pomieszczenie, w którym drzwi nie mają klamki. Istniejemy w swoim macierzystym języku: nie można „wejść" do języka, ani go „opuścić". Dla Blanchota jest on pro-

---

22/ M. Blanchot *L'Entretien Infini*, cyt. za R. Stamelman *Lost Before Telling*..., s. 39).

23/ R. Stamelman *Lost Before Telling*..., 39.

24/ M. Blanchot *Wokół Kafki*, s. 30.

25/ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przel. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 152, a stronę wcześniej notuje: „Ktoś powinien mnie nauczyć, że nie można pisać nie odbywając żałoby po własnej «powadze» (czyli uzurpowaniu sobie nadziei na dostęp do rzeczywistości – M.Z)" i dodaje: „wciąż mit Orfeusza – nie odwracać się".

http://rcin.org.pl

giem ontologicznym: drzwi języka prowadzące na stronę egzystencji prowadzą zarazem w pustkę. Język jest zatem ufundowany na doświadczeniu straty.

3.

Myślenie Miłosza znajduje się na antypodach myślenia Blanchota, choć i Miłoszowi jako nowoczesnemu poecie przychodzi dzielić wspólną z autorem *L'Espace littéraire* wiedzę o ontologicznym pęknięciu między językiem a rzeczywistością. Tyle, że wyciąga on z tej wiedzy radykalnie inne wnioski i inną, w związku z tym, buduje mitologię literatury. Napisać, że Miłosz jest bardzo daleki od zadomowionej w nowoczesnej poezji orfickiej mistyki śmierci, znaczyłoby napisać za mało: autor *Miasta bez imienia* jest jej niechętny a nawet wrogi. „Jest bardzo dużo śmierci, i dlatego tkliwość..." (W, II, 201) „Poezja jest energią. Otóż istnieje we wszechświecie tajemnicze wspólnictwo pomiędzy energią, ruchem, rozumem, życiem i zdrowiem. Czy są optymistyczne, czy pesymistyczne wiersze są zawsze pisane przeciwko śmierci"[26]. Swoją poezję od *Trzech zim* sytuuje niezmiennie po stronie życia, światła, ruchu. Głosi w niej zaprzysięgłą pochwałę istnienia. Jego koncepcja literatury pozostaje więc w całkowitej opozycji do scharakteryzowanej wcześniej wizji Blanchota naznaczonej pasywnością i negatywnością. Jeśli Blanchot za cel i pokarm literatury uznaje dokonującą się na papierze transgresję: od bycia do nie bycia, Miłosz odwrotnie: „Tylko tam, gdzie poezja uczestniczy w borykaniu się człowieka z sensem słowa «być» (a nigdy to się nie skończy, dopóki będzie żył na ziemi człowiek), jest potrzebna"[27].

Opowiada się jako poeta słowa „jest" – i to we wszystkich jego znaczeniach: od fizykalnego po metafizyczne. Nieodmiennie pozostaje po stronie tego, co dziś określa się mianem „metafizyki obecności". Tak okazuje się także i tym razem. W jego poemacie Orfeusz próbując zjednać sobie Persefonę i podziemne bóstwa wyśpiewuje hymn na cześć urody świata i za zasługę poczytuje sobie to, że jako poeta zawsze afirmował byt i bycie:

> Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.
> O dymiącej wodzie różanego blasku.
> O kolorach: cynobru, karminu,
> Sieny palonej, błękitu,
> O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał.
> O ucztowaniu na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu.
> O smaku wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów.
> O locie jaskółki, locie sokoła, dostojnym locie stada
> Pelikanów nad zatoką.
> O zapachu naręczy bzu w letnim deszczu.
> O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci
> I żadnym swoim rymem nie sławił nicości.

---

[26] Cz. Miłosz *Przemówienie na Rencontre Mondiale de poésie (World Poetry Conference)*, Montreal, wrzesień 1967, w: *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, s. 346.

[27] Cz. Miłosz *Jeffers: próba ujawnienia* (1962), w: tenże *Ogród nauk*, Paryż 1985, s. 258.

http://rcin.org.pl

W poemacie Miłosza pieśń Orfeusza wybrzmiewa na przekór tradycji swoich wybrzmień. Od Wergiliusza i Owidiusza pieśń Orfeusza jest opowieścią o bólu po stracie, lamentem nad zmarłą ukochaną, skargą opuszczonego kochanka na okrucieństwo losu, zaklinaniem go w żałobnej inkantacji. Orfeusz śpiewa, i zdawać by się mogło – jak czytamy u Rilkego – że „z płaczu cały świat się począł". Ale tym razem Orfeusz wygłasza pean sławiący życie i jego uroki. Jest w dysonansie z tradycją poetycką, ale przecież nie jest całkiem w niezgodzie z mitologią orficką! Bowiem, jak o tym możemy przeczytać u Adama Krokiewicza, tęsknota do śmierci widoczna w archaicznej literaturze orfickiej, reaktywującej echa metafizyki minojskiej, sąsiaduje z pochwałą życia obecną wyraźnie w późniejszych, datowanych na III wiek po Chrystusie, hymnach orfickich i pismach neoplatoników, uważających orfizm za pierwowzór swojej filozofii. Im też, podkreśla Krokiewicz, zawdzięczamy większość fragmentów orfickich, a „wierzenia i dawne poematy orfickie przyczyniły się bardzo wydatnie do powstania gnozy chrześcijańskiej, w której orfizm znalazł bodaj swe główne ujście"[28].

Podobnie rzecz się ma z pochwałą miłości. Od orfików po Platona z jego metafizyką Erosa jako zasady bytu, miłość traktowana jest nie tylko jako spełnienie erotycznego pragnienia i manifestacja seksualności, ale jako wspólnota dusz, z jej „mądrością uczuciową, doskonalszą od czysto intelektualnej i egoistycznej mądrości indywidualnej", jako miłość, która „sprawia, że człowiek przestaje być «kaleką», czyli odosobnionym w swej świadomości kawałkiem świata, że tworzy razem z drugim człowiekiem doskonalszą od każdego z ich obu całość, że buduje się w nim poczucie rdzennego związku z resztą wszechświata, że wstępuje na drogę prawdziwego szczęścia i swobody, bo zrzuca jarzmo indywidualnego ubóstwa i wzbogaca niejako drugą oddaną mu jaźnią jaźń własną"[29]. Zauważmy, że pojęta w zgodzie z tradycją orficką miłość jest siłą znoszącą nieusuwalne jakoby i stąd absolutyzowane i przez Blanchota, i przez współczesną filozofię pojęcie „inności", będące (zdaniem Lévinasa właśnie) punktem wyjścia dla ustanowienia wszelkiej autentycznej relacji etycznej. I takie „greckie" rozumienie miłości znajdujemy w poemacie Miłosza:

> Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem".
> Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
> Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
> To niemal warunek. Doskonałość sztuki
> Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.
>
> Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała.
> Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie.
> Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła.

28/ A. Krokiewicz *Studia orfickie*, s. 23 i 35-36.

29/ Tamże, s. 59.

http://rcin.org.pl

Jak czytamy u Krokiewicza, Grecy kładli nacisk na to, że prawdziwa miłość musi jednoczyć, musi być wzajemna i musi być silniejsza od trwogi przed śmiercią. Alkestis (z opowieści Fajdrosa w *Uczcie* Platona – M.Z.) wolała umrzeć, niż przeżyć ukochanego i dlatego zdobyła wiekopomną sławę, za to Admet, który przyjął jej ofiarę, nie wzbudził szacunku.

> Fajdros – czytamy u Krokiewicza – wychwala w *Biesiadzie* Platona wierną żonę Admeta, Alkestis, która chętnie wybrała śmierć, by przedłużyć życie ukochanego męża, i której bogowie w nagrodę za tak wielkie poświęcenie pozwolili powrócić z krainy umarłych na światło dzienne, po czym mówi dosłownie: „Atoli Orfeusza... odesłali z niczym... Pokazali mu jeno widmo żony... samej zaś nie dali mu zabrać, bo wydawało im się, że postępuje tchórzliwie, właśnie jak lutnista, że nie miał odwagi, by umrzeć dla miłości na podobieństwo Alkestis, lecz że się wślizgnął podstępnie żywy do Hadesu! Więc za to go ukarali i sprawili, że zginął z rąk kobiet".[30]

W poemacie Miłosza Persefona docenia odwagę Orfeusza:

> Nie wiem, rzekła bogini, czy ją kochałeś,
> Ale przybyłeś aż tu, żeby ją ocalić.
> Będzie tobie wrócona. Jest jednak warunek.
> Nie wolno ci z nią mówić. I w powrotnej drodze
> Oglądać się, żeby sprawdzić, czy idzie za tobą.

Wątki orfickie i neoplatońskie obecne w tradycji myślenia, którą Miłosz studiujący pisma gnostyków i Ojców Kościoła i egzegetów Pisma Świętego pilnie sobie przyswajał, odzywają się zatem w poemacie, ale nie tylko w nim. Wymienione do tej pory, nie wyczerpują listy. Właściwie wszystkie najważniejsze idee orfickie znajdują w twórczości Miłosza jakieś swoje echo. Idea związku jedności z wielością jest jedną z najważniejszych: orficy wierzyli, że wielość wyłania się z jedności, ale też do niej powraca, stąd też wszystkie rzeczy są ze sobą tożsame. Jej symbolem jest Zagreus-Dionizos, bóg rozszarpany przez Tytanów i odradzający się z serca, oznaczający jedność zmuszoną wbrew woli do przemiany na wielość i powracającą do jedności.

> Zagreus istnieje po swym rozszarpaniu i po spopieleniu przez Tytanów podwójnie, raz w jednej osobie odrodzonego z jego serca Dionizosa, a drugi raz w wielości wszystkich dusz ludzkich (symbolizowanych przez popiół składający się z niezliczonych drobin), które muszą być odczyszczone od nalotu zbrodniczych tytanicznych porywów i dlatego wstępują w przeróżne ciała ludzkie, zwierzęce oraz roślinne, aż dostąpią zbawczej apoteozy lub zostaną skazane na wieczną karę w Tartarze. „[...] Byłem ja niegdyś chłopcem,

---

30/ A. Krokiewicz *Studia orfickie*, s. 7. Tę interpretację powtórzy Soren Kierkegaard: „[...] bogowie oszukali Orfeusza powietrznym obrazem zamiast prawdziwej oblubienicy; oszukali go, bo był niedojrzały, oszukali, bo nie był mężczyzną tylko cytarzystą", w: *Bojaźń i drżenie*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 23.

http://rcin.org.pl

a także byłem dziewczyną,/ Krzewem, ptakiem i rybą milczącą z morskiej otchłani" – pisze Empedokles.[31]

Wizja świata jako wielkiej kosmicznej przemiany, z jaką mamy do czynienia w młodzieńczych *Trzech zimach*, znajduje swoje dopełnienie w idei *apokatasthasis*, czyli idei powrotu do utraconej formy wyjściowej a w ostateczności do jedności, zatem w wątku silnie obecnym od lat siedemdziesiątych w twórczości Miłosza. Podobnie idea wędrówki dusz ma swoje odbicie w imaginacyjnych i fantazmatycznych inscenizacjach person lirycznych i w pragnieniu wielości inkarnacji: „[...] nadzieja, że będę wszystkim, / Może nawet motylem i kosem, przez zaklęcie" (W, II, 90). „Nosiłem pióra, jedwab, żaboty i zbroje / Suknie kobiece, zlizywałem róż / Unosiłem się nad każdym kwiatem od początku, / Stukałem w drzwi zamknięte sal bobra i kreta" (W, II, 135).

Podobnie – idea życia pozagrobowego i nieśmiertelności. W tym przypadku poetycka mitologia orficka zdaje się funkcjonować w szczególny sposób: przestaje przynależeć do prywatnego muzeum obrazów i staje się czymś więcej aniżeli elementem żywej tradycji. Zyskuje wymiar religijny, ale – co znamienne, zyskuje ów wymiar w różnej funkcji i na różne sposoby w twórczości autora *Miasta bez imienia*, ale nie w *Orfeuszu i Eurydyce* właśnie! Tu akurat zostaje przenicowana, zanegowana i porzucona, co jedynie wzmaga ważność poematu i każe go zaliczyć do tych tekstów, w których zapisane zostają rozstrzygnięcia fundamentalne dla Miłosza i jego filozofii literatury. I owa wyjątkowość jest tu dla nas sprawą zasadniczą. Na czym polega owa wola kontynuacji i ów akt sprzeciwu?

Wedle wierzeń orfickich, po życiu na ziemi i wyzwoleniu się z koła wiecznych żywotów, wybrańcy bogów przebywają na wyspach szczęśliwych, gdzie zażywają wiecznego szczęścia. Ich pośmiertne życie jest kontynuacją życia ziemskiego, tyle że bez jego udręk i dolegliwości. Przekonanie, że na tamtym świecie będzie tak samo jak tutaj, na ziemi, (przy czym „tak samo" oznacza właśnie afirmację urody i słodyczy życia – inaczej wypadałoby zwątpić w ideę boskiej dobroci i miłości stworzenia) – pod piórem autora *Kronik* powraca niejednokrotnie. Ale Grecy mieli także i inną wizję eschatologiczną: u Homera dusze zmarłych – pisze Krokiewicz – „wiodą jakiś nieznośnie czczy i sztuczny byt zgoła zbędnych cieniów podziemnych", a „nieśmiertelna dusza jest gorszą i pośledniejszą częścią człowieka od śmiertelnego ciała"[32]. Ta – jak ją nazywa Krokiewicz – „beznadziejnie szara eschatologia" pojawia się w poemacie Miłosza a wcześniej, w wierszach takich jak *Na pożegnanie mojej żony Janiny* i w *Traktacie teologicznym*, pojawia się zwątpienie w ideę zmartwychwstania i nieśmiertelności duszy. Trudno Miłoszową „szarą eschatologię" z poematu nazwać ateistyczną: rozpacz, jaką budzi myśl, że orficko-chrześcijańska tęsknota to tylko wielka iluzja, jest negatywnym dowodem na obecność przedmiotu wiary. Właśnie ów brak obecności przed-

31/ A. Krokiewicz *Studia orfickie*, s. 50 i 81.

32/ Tamże, s. 78 i 56.

http://rcin.org.pl

miotu wiary, jego obecność niemożliwą, autor czyni w swoim tekście jedyną prawdziwą realnością:

> Pod jego wiarą urosło zwątpienie
> I oplatało go jak chłodny powój.
> Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
> Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,
> Bo teraz był jak każdy śmiertelny.
> Jego lira milczała i śnił bez obrony.
> Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć.

Jesteśmy świadkami, jak stawką w grze staje się coś, co znajdowało się w samym sednie antropologii filozoficznej Miłosza, i co od wielu lat stanowiło kamień węgielny wznoszonej przez niego budowli. Przez dziesięciolecia jej fundamentem było Pascalowskie przekonanie o wierze, jako przyrodzonej rodzajowi ludzkiemu konieczności. Konieczności źródłowej obecności sensu. Zakład metafizyczny był aktem zgody rozumu na akt wiary, wiary w to, że świat – jak to niegdyś ze światopoglądu biblijnego wywodził Kartezjusz – ustanowiony jest w boskim spojrzeniu. Ono stanowi porękę jego trwania i gwarantuje nasze poczucie rzeczywistości. Zatem patrzeć, to wyposażać w sens i utwierdzać w istnieniu. Ta kwestia wracała u Miłosza nie raz na różne sposoby. O tym mówi, używając biblijnych metafor czarownik, Masiulanis w *Dolinie Issy*, i na sposób bardziej już dyskursywny, Miłosz jako autor eseju *Rzeczywistość*, kiedy wydobywa tę uprzednią wolę nadawania znaczeń, uprzednią potrzebę sensu, i powiada: „Człowiek albo jest istotą «podtrzymywaną», albo sam dla siebie rozwiewa się w mgłę, w miraż. Wiekowi dziewiętnastemu jeszcze starczyło rozpędu nadanego przez chrześcijaństwo, żeby człowieka podtrzymać, to znaczy pojmować los indywidualny jako mający znaczenie"[33]. O tym samym pisze Miłosz w swoim „Traktacie teologicznym":

> Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze.
> A tym jest pojęcie prawdy. I właśnie poezja
> swoim zachowaniem przerażonego ptaka
> tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadcza,
> że nie umiemy żyć w fantasmagorii.
>
> Oby do naszej mowy wrócila rzeczywistość.
> To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia.[34]

To stale obecne założenie Miłosza. Jeśli dla Blanchota porękę dzieła stanowi niewyrażalne „nic" w zewnętrznym wobec podmiotu strumieniu mowy, to dla Miłosza taką poręką jest (boska) Obecność. Jego filozoficzny konserwatyzm nie czyni go wcale myślicielem anachronicznym. Formułując swoje stanowisko, na po-

---

[33] Cz. Miłosz *Ogród nauk...*, s. 35.

[34] Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 63.

http://rcin.org.pl

zór staroświecki, Miłosz znajduje się w centrum dyskusji o możliwościach języka jako medium przedstawienia rzeczywistości: dość przeczytać to, co Charles Taylor pisze o religijnie umotywowanym spojrzeniu „zaangażowanym" (czyli o koniecznej dla poety instancji *mimesis* będącej repliką tamtego, ustanawiającego i podtrzymującego świat w istnieniu, boskiego spojrzenia), jako warunku nowoczesnej, dwudziestowiecznej epifanii[35].

Dla Miłosza poetyckie „widzenie" ma siłę fundującą: przedstawienia językowe, metafory zdają się być wyposażone w energię zdolną umacniać rzeczy w ich istnieniu, chwytać i ocalać to, co „jest", ale czy język obdarzony jest również zdolnością wyrażania śmierci i nieobecności? Bo przecież potrafi tak wiele: w swej potencjalności uchylającej możliwość zdefiniowania jego statutu ontologicznego – pozwala dotknąć tego, przed czym kapituluje nasza inteligencja, powiedzieć coś, czego nie potrafimy pomyśleć. Jak czytamy w *Traktacie teologicznym*:

> Tak naprawdę nic nie rozumiem, jest tylko
> ekstatyczny nasz taniec, drobin wielkiej całości.[36]

Ta wibrująca wielka całość, potencjalność stanowiąca matecznik bycia, którą była orficka *Nyx*/Noc, u Miłosza nie znajduje swej apoteozy w duchu mallarmeańskim. Nie jest uwodzicielską nicością, „śpiewającą tajemnicą", wołającą otchłanią. Ale i z perspektywy, jaką wyznacza poemat *Orfeusz i Eurydyka*, słowa *Traktatu teologicznego*, słowa na „pożegnanie dekadencji, w jaką popadł poetycki język mego wieku", i dla samego Miłosza okazują się być słowami nieostatnimi... Czy lekcja tego poematu wykłada się: po tamtej stronie nie ma już nic? Granica między tym, co jest „tutaj" a „tamtym" jest nieprzekraczalna. Daremne są poetyckie podróże do piekieł, próżno nam zaglądać w otchłań w nadziei na przywrócenie tego, co stracone. Gdy już znajdziemy się na progu, w sytuacji utraty i w obliczu pustki, gdy zdarzy się nam, jak Miłoszowskiemu Orfeuszowi „znaleźć się w Nigdzie", w przestrzeni, w której jedynym dostępnym nam językiem staje się mowa nieszczęścia, mowa zdzierająca wszelkie zasłony, wówczas i słowa „z tej strony", słowa pracujące nad stawaniem się świata i podtrzymywaniem go w jego istnieniu, tracą moc zaklęcia, a nasza wiara okazuje się jedynie iluzją, pocieszeniem, które przynosi ulgę tu, ale tam jest bezsilna.

> Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
> Jego lira milczała i śnił bez obrony

35/ Por. Ch.Taylor *Źródła podmiotowości*, Warszawa 2001, s. 824 i n. W postromantycznym ujęciu – pisze Agata Bielik-Robson w przedmowie do dzieła Taylora – „epifania sensu, zestrojenia i przynależności do planu istnienia jest *dopełnieniem* widzenia świata, takim jakim on jest [...] Romantyczna podmiotowość naśladuje zatem nie stwórczy gest Boga, ale jego założycielski akt etyczny, w którym «moc afirmująca» ujawniła się ze wzorcową siłą: pierwsze widzenie świata jako dobra", s. L.)

36/ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, s. 79.

http://rcin.org.pl

W obliczu t a m t e g o daremne są mitologie. Wszystkie – tu Miłosz uchyla jakby pytanie o transcendentalne źródło sensu, jako „dla nas niezrozumiałe"[37] – pochodzą tylko z tego świata. Prymat tego, co „jest", nad tym, co jest jedynie przedmiotem naszej tęsknoty, nawet tej religijnej, nigdy dla Miłosza nie ulegał wątpliwości. Już raz kiedyś Miłosz wyrzekał się spojrzenia Orfeusza. Nie było to łatwe: fascynacja tak bardzo orfickim poetą, jakim był Robinson Jeffers, choć Miłosz nie wydobywał orfizmu kalifornijskiego poety, pozostawiła w jego twórczości trwałe ślady. Przygoda z poezją Jeffersa zmuszała do udzielenia odpowiedzi także i na własne pytania. „Myśli te układały się w kilka wątków, nabierających wyrazistości wskutek osobistych doświadczeń i temat – Robinson Jeffers – pozwalał krystalizować niejasne zamiary sięgnięcia kiedyś do zagadnień bardzo, jak się zdaje, dotkliwych, ale niezbyt często poruszanych w druku", pisał w cytowanym już eseju o Jeffersie. Miłosz, co sam przyznaje, rozmyślał wiele nad Jeffersem, tłumaczył go dla siebie i pisał o nim. Wiersz *Kochaj dzikiego łabędzia*, którego przekładu dokonał, uznał w tym względzie za emblematyczny: zachwycał go zmysł rzeczywistości kalifornijskiego poety, imponowała mu skrajna „powaga" wyrażająca się w bezlitosnej, przedchrześcijańskiej wizji świata i naszego w nim istnienia. „Umysł" poety-myśliwego i „dziki łabędź świata" zostają w tym wierszu ze sobą utożsamione, na co Miłosz w swojej egzegezie wiersza akurat nie zwrócił uwagi; bardziej frapował go obiektywizm samotnika z Karmel, wola ścigania tego, co zdaje się „przedmiotem zdań orzekających w sensie potocznym", a jednak okazuje się niedościgłe. Ale utożsamienie dokonane w wierszu daje do myślenia, podobnie jak sama tytułowa metafora. Łabędź to emblemat. Wedle orfickich podań, zapisanych także przez Platona, dusza Orfeusza, kiedy nadszedł czas powrotu na ziemię, wybrała sobie życie w ciele łabędzia. Baudelaire'owski łabędź z wiersza o tym samym tytule, jest symbolem poezji dla tych, co – jak w nim czytamy – „nigdy nie odnajdą straty".

Na to, co orfickie w poezji Jeffersa, szczególnie na dążenie do panteistycznie rozumianej jedności, Miłosz nie pozostawał obojętny, choć – jak wspomniałem – wydobywał te treści bez odwoływania się do orfizmu. W konkluzji eseju o Jeffersie zaznaczał:

> Powinno być teraz jasne, że poezja jest rozpatrywana przeze mnie jako przydatek religii (co jest dokładnym przeciwieństwem poezji pojętej jako religia), religii w szerokim znaczeniu (wolno czy nie wolno ją wywodzić od *religare*, wiązać), przy czym upragniona spójność może być teistyczna albo ateistyczna. Mięśnie i nerwy umysłu przezierają przez słowo religia, toteż jest ono lepsze niż słowo Weltanschauung. Poezja, która uchyla się od udziału w podstawowym dla człowieka wysiłku jednoczącym, zmienia się w zabawę i umiera. Nie taka jest jednak poezja Jeffersa i dlatego przystępuję do niej z należytą powagą.[38]

37/ Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, s. 83.

38/ Cz. Miłosz *Ogród nauk*..., s. 259.

http://rcin.org.pl

Skoro mowa o wątkach orfickich, warto zwrócić uwagę i na jeszcze jedną paralelę, świadczącą o powinowactwie językowej wyobraźni nowoczesnego poety i archaicznej mitologii. Czytamy zatem u Miłosza: poezja jest w służbie religii, a „mięśnie i nerwy umysłu przezierają przez słowo religia...". Obecność tak przecież często używanych cielesnych tropów w myśleniu Miłosza, również nie jest w tym kontekście obojętna. Postać Orfeusza mediatyzuje w sobie to, co ludzkie i zwierzęce, ale i jego lira łączy w sobie to, co przynależy do sprzecznych porządków: natury i kultury – z niej płynie pieśń, w niej, obok metafor tego, co primordialne, zjawiają się metafory ładu i harmonii. Elizabeth Sewell zwraca uwagę na słowa Bacona z traktatu *De Sapientia Veterum* o tym, że historia Orfeusza jest metaforą filozofii, a on sam jest jej personifikacją, i na zdanie Szekspira, mówiące o tym, że struny swej lutni Orfeusz splótł z „żył poetów"[39]. Instrumentem Orfeusza jest jego ciało, a on sam (i jego historia) jest wcieleniem (*epitome*) filozofii. Dla Miłosza związki między poezją a filozofią nigdy nie były wątpliwe. Wielokrotnie deklarował się, jak w wierszu *W Mediolanie*, „poetą pięciu zmysłów". Jest też autorem frapującego zdania o tym, że w poezji przyszłości „rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienie periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, będą w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej strefy albo drugiej" (W, III, 134). Gdzie indziej pisze o tym, że „należy zaczynać od ciała", bo bliskie mu panteistyczne rozumienie Boga podpowiada, iż „utożsamia się on niepostrzeżenie z samym rytmem krwi", „przebywa w trzewiach, mięśniach, w smakowaniu siebie, które jest jak przeciąganie się kota"[40]. W wierszu *Capri* czytamy: „Jeżeli coś zrobiłem, to tylko, pobożny chłopczyk, ścigając / pod przebraniem utraconą Rzeczywistość. // Prawdziwą obecność Bóstwa w naszym ciele i krwi, które są jednocześnie chlebem i winem"[41].

Ale upragniona jedność duszy/rozumu i ciała, jest przestrzenią tajemnicy i paradoksu, jest więc aporią, przestrzenią niekongruencji i rozsadzających ją napięć, niczym przestrzeń w opowieści mitycznej, *coincidentia oppositorum* Mikołaja z Kuzy, heglowska *Aufhebung*, niczym przestrzeń mallarméańskiego tekstu, będąca skojarzeniową lotnością języka, wibracją sensu, ciągłą oscylacją i dyseminacją znaczeń. Niczym orficka chwila, spotkanie z Nocą. Owa jedność stale jest wystawiona na szwank i narażona na konieczne rozdarcie, tak jak ciało Orfeusza:

> Poeta nie znajdzie w świecie, takim jak dzisiaj, pokarmu,
> Zanim nie rozerwie go na strzępy; a także siebie.

39/ E. Sewell *The Orphic Voice*, New Haven, Yale University Press 1960, s. 58. Por. W. Szekspir *Dwaj panowie z Werony*, akt III, sc. 2. Przekład Stanisława Koźmiana to zaciera.

40/ Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, s. 84.

41/ Cz. Miłosz *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 15.

http://rcin.org.pl

– powiada Jeffers tłumaczony przez Miłosza[42]. Mityczna opowieść o świecie, opowieść ciała mówiącego, niczym opowieść Orfeusza (wedle orfickich podań, długo jeszcze po śmierci poety jego głowa snuła profetyczne opowieści), zrasta się w niosącej się poprzez stulecia mowie poetów, w języku tropów, w którym najważniejszą rolę odgrywa metafora, jako figura tożsamości, identyczności różnych elementów.

Ta podzielana przez Miłosza tęsknota do jedności, nie zwalniała go jednak z zastrzeżeń wobec metafizyki amerykańskiego poety. „Nie daje się sobie bezkarnie oczu boga" – napisze w wierszu *Do Robinsona Jeffersa*. Czy nie dlatego, że spojrzenie wróci spojrzeniem Meduzy? *Abyssus abyssum invocat* – nauczali ojcowie Kościoła. „Kiedy spoglądasz w otchłań, pamiętaj, że otchłań patrzy w ciebie" – przestrzegał prawodawca nowoczesnego nihilizmu[43]. Miłosz buntował się przeciwko inhumanizmowi wizji Jeffersa, przeciw głoszonej w niej ewangelii „nieczłowieczej rzeczy". Dla Miłosza staje się ona zbyt jednowymiarowa i też przecież fałszuje obraz naszej kondycji, bo wyzbywa się czegoś, co odróżnia nas od reszty tego, co istnieje. Nasze człowieczeństwo jest niczym katedra zawieszona „w otchłani, wypełnionej bólem organizmów przemijających bez śladu"[44]. Ale bez naszego spojrzenia, Tamto, otchłań, choć rzeczywista, nie istnieje, pozbawiona znaczenia. Jak pisze w *Domu filozofa „esse est percipi*, być, to znaczy być postrzeganym" (W, III, 380). Jeszcze jeden czynnik może wchodzić w grę: absolutyzacja poetyckiego spojrzenia, pozostawanie w służbie religii poezji, której Miłosz nie chce, jak o tym wspomniałem, być kapłanem. Znamy wielu poetów czy pisarzy – czcicieli Dzieła, mitycznej Księgi, entuzjastów kreacji wtórej, konkurencyjnej wobec dzieła stworzenia. Miłosz nigdy do nich nie należał. Zawsze chciał być poetą tego, co j e s t.

„Spojrzenie przekraczające" Orfeusza – jak o tym pisze Lévinas – jest wyjściem poza metafizykę *esse percipi*: literatura „otwiera nas na niemyślane", a więc wstępuje w „wieczny strumień zewnętrza", w to, co pozostaje nieobjęte horyzontem naszej percepcji. Spojrzenie Orfeusza jest czymś innym aniżeli spojrzenie kontemplacyjne, jest jego radykalizacją, bowiem chce uniknąć właściwego kontemplacji dystansu, który, choć pozwala wyzbywać się własnego „ja" i jednoczyć się z tym, co postrzegane, jest ciągle znakiem obecności i supremacji „ja", czyni spojrzenie aktem n a s z e j woli, „pozostawia autonomię naszego ja i horyzont naszego świata nam samym"[45]. W spojrzeniu kontemplacyjnym patrzeć, postrzegać, to wydobywać z potoku przemijalności, czyli uwalniać spod władzy czasu, obdarzać nieśmiertelnością. W zgodzie z wykładnią „spojrzenia kontemplacyjnego", jaką znajdujemy w myśli fenomenologicznej, „patrzeć – to w jakimś sensie zaprzeczać temu, że wszystko płynie i nic nie zostaje, jak myślał Heraklit z Efezu. To utrwalić świat w pewnego rodzaju wieczności. [...] Postrzegać jakiś przedmiot, to jednoczyć się

42/ Wiersz *Rozdzierać życie*, w: *Mowa wiązana*, Olsztyn, s. 235.

43/ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, Warszawa 1907, aforyzm 146.

44/ Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, s. 87.

45/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 72 i 75.

http://rcin.org.pl

z nim, stawać się na moment światem. Teraźniejszość postrzegana, przedmiot postrzegany w tej teraźniejszości jest obecny jakąś obecnością wieczną, która w momencie, kiedy się to chwyta, pozwala nam doznać dreszczu niezmienności"[46]. W tej optyce ważny jest nie tylko unionistyczny, ale i fundatorski aspekt spojrzenia. Fundatorski, bo powołujący do istnienia, imitujący charakter boskiego sprawczego spojrzenia, datujący się w sztuce europejskiej od czasu renesansu, czyli od wprowadzenia perspektywy. Spojrzenie jest niczym „strumień światła latarni morskiej, tyle że zamiast wyrzucanego snopu światła oświetlającego przedmioty, w spojrzeniu stają się niejako same wyglądy rzeczy. W zgodzie z umową nazywamy je rzeczywistością. Perspektywa czyni z oka centrum widzialnego świata. Wszystko zbiega się w oku, aż do zanikającego punktu w nieskończoności. Świat widzialny istnieje tu dla spektatora niczym niegdyś świat w boskim spojrzeniu"[47]. Zanim w sztuce nowoczesnej, a w ślad za nią i w myśleniu, rozpoczęła się rebelia „antywzrokocentryczna", kwestionująca supremację spojrzenia promującego poplatoński, metafizyczny sposób myślenia, owo czynne i konstytuujące widzialny świat spojrzenie, uznawane było za coś, czemu przysługuje niekwestionowana wartość. Spojrzenie wyrywa to, co przypadkowe z nieoznaczoności, wydobywa z chaosu, „zatrzymuje żywiołowy ruch fenomenów, kontempluje to, co w polu widzenia, będącym uprzywilejowanym zewnątrz, wyrwanym ruchowi trwaniem, chwyta odsłaniającą się obecność"[48] . Również i dla Miłosza głoszącego pochwałę wzroku jako najdoskonalszego ze wszystkich zmysłów, spojrzenie ma wartość zasadniczą, bowiem nie tylko ustanawia więź, ale i konstytuuje ją w sposób jeszcze doskonalszy aniżeli może to się dokonać w literackim przedstawieniu. Wypowiedziane w wierszu *To jedno* pragnienie: „być samym czystym patrzeniem bez nazwy / Bez oczekiwań, lęków i nadziei, / Na granicy gdzie kończy się ja i nie – ja" (W, III, 248) oznacza ten rodzaj kontaktu, w którym wyeliminowane zostaje pośrednictwo języka, mankamenty artykulacji werbalnej i graficznej opóźniającej i zacierającej istotę samego kontaktu. Patrzenie jest komunikacją bezpośrednią, realizacją funkcji deiktycznej, ustanawia obecność obiektu niczym w geście wskazywania, niezamąconą przez zawsze zawodne i niedoskonale pośrednictwo języka.

Niewykluczone, że właśnie poezja Jeffersa (bo nie Mallarmégo, której zawsze pozostawał niechętny) pozwoliła Miłoszowi wydobyć na jaw antynomię, z którą borykał się i on sam. Podmiot wiersza Jeffersa, podobnie, choć nie tak całkowicie jak podmiot wiersza mallarmeańskiego, roztapia się w tym, co jest poetyckim przedstawieniem. Spojrzenie Jeffersa ma przymioty upragnione przez samego Miłosza. Jest w nim wola uniknięcia tego, co w *Traktacie poetyckim* nazwał „brudem

---

46/ Tak za Merleau-Pontym pisze Jacques Durandeau w książce *Wieczność w życiu codziennym*, przeł. L. Rutowska, Warszawa 1968, s. 41-42.

47/ J. Berger *The ways of seeing*, 1972, s. 16, cyt. za: Martin Jay *Downcast Eyes. The denigration of vision In Twentieth Century Thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, London 1993, s. 54.

48/ Tamże, s. 56.

http://rcin.org.pl

subiektywnym", biorącym się z zanieczyszczenia wizji poetyckiej naleciałościami autorskiego *ego* i fetyszami historycznego momentu, jest też dążenie do obiektywizacji doskonalej, marzenie o przezroczystości kodu językowego. Takie patrzenie jest bliskie spojrzeniu kontemplacyjnemu, uchylającemu relację „ja" – „świat". Jest ono pożądanym wglądem w naturę rzeczy, zbliżaniem się do rzeczywistości, chce uniknąć uprzedmiotowienia rzeczy danej w naszym oglądzie. W takim patrzeniu rzeczywistość odsłania nam swoją prawdziwą twarz, wolną od maski, jaką jej narzucamy. Jednak takie patrzenie z doskonałego dystansu, zaciera różnicę między nami a światem – i w ogóle ma to do siebie, że dąży do tego, by zatrzeć wszelkie różnice. Więc anihilizuje także i nas, pozbawia naszego *principium individuationis*. Skądinąd tak drogiego podmiotowi poezji Miłosza.

Czy jednak można się wyzbyć tego uprzedmiotawiającego aspektu spojrzenia? Nigdy do końca, bo tak, jak nie można wyskoczyć z własnej skóry, tak nie można przekroczyć horyzontu sensu zakreślanego przez nasz język jako medium poznania i artykulacji tego, co poznawane. Można starać się uniknąć pośrednictwa podmiotu: depersonalizacja liryki która nastąpiła w wyniku rewolucji mallarméańskiej pokazuje, że jest to możliwe, ale za cenę rezygnacji z funkcji przedstawieniowej literatury, co jest dowodem, że perspektywa podmiotowa jest konieczna dla przedstawienia. Nie sposób jednak uniknąć pośrednictwa języka. Nie sposób go uniknąć nawet w perspektywie Mallarmeańsko-Blanchotowskiej, w której „bycie rzeczy nie jest nazwane w dziele, lecz w nim się wypowiada, zbiega się z nieobecnością rzeczy, którą są słowa"[49], choć w tej perspektywie „ja" zanika a bycie równa się mówieniu w „mowie bezosobowej", przebywaniu w „się" języka. Próbując coś przedstawić, nigdy nie zdołamy wyzbyć się naszego ja i rozerwać przesłony języka spowijającego nawet najbardziej nagą rzeczywistość. Ale właśnie świadomość tych trudności a zwłaszcza wiedza, że to język właśnie „podtrzymuje" naszą rzeczywistość, nastraja nas nieufnie do naszych poczynań, nakazuje podejrzliwość wobec własnego poetyckiego przedsięwzięcia i roli „bycia poetą", a przede wszystkim do tworzonych przez nas przedstawień[50]. Przypomina, że są one nie tylko uzurpacjami, ale również każe myśleć, że jako reprezentacje rzeczywistości, zawsze *ex post* i niepełne, zacierają i zniekształcają przedmiot swego przedstawienia, stanowiąc tylko – mówiąc słowami Paula de Mana – jego funeralną alegorię. Wcześniej na ten jak i na wiele innych aspektów literackiej autoprezentacji zwracał uwagę Blanchot: „Nadaję sobie imię – to jakbym śpiewał dla siebie pieśń żałobną: oddzielam się od siebie samego, nie jestem już moją obecnością ani moją rzeczywistością, ale obiektywną i bezosobową obecnością mojego imienia, która mnie przekracza, jego skamieniały bezruch jest dla mnie jak kamień na-

---

49/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 72-73.

50/ O tak motywowanej nieufności Miłosza do własnego projektu autobiograficznego pisał Krzysztof Kłosiński w szkicu *„Wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja"*, w: tenże *Poezja żalu*, Katowice 2001, s. 118-143.

http://rcin.org.pl

grobny ciążący nad pustką"[51]. W *Spojrzeniu Orfeusza* pisał, że „moc jego pieśni czyni zeń nieskończenie umarłego".

Literatura, nawet ta, która chce wyzbyć się roszczeń „ja" i chce być przedstawieniem świata, zawsze okazuje się jakąś autoprezentacją i autointerpretacją. I zawsze zawodną i niepełną. Pisanie okazuje się próbą nadawania jedności temu, co w sobie sprzeczne. Staje się bowiem wysiłkiem porządkowania czegoś, co uporządkowane być nie może. Staje się wysiłkiem nadawania integralnego charakteru nieintegralnej, bo nieświadomej całości swoich procesów psychicznych, nieprzezroczystej dla siebie jaźni. Sytuująca się w orfickiej tradycji literatura, czy to Blanchota czy Miłosza, literatura świadoma tego, że wszelka jedność będzie tymczasowa – jest tylko figurą języka, w którym znaczenie nigdy nie staje się znaczeniem ostatecznym – dopowiada, że tej autoprezentacji nigdy nie ma końca.

Nie pozostaje więc nic innego jak zostać myśliwym, wiecznie ścigać to, co nieprzedstawialne, niewyrażalne, kochać dzikiego łabędzia świata, nie obiecując sobie, że uda nam się dojrzeć prawdziwe oblicze rzeczywistości, że zdołamy kiedykolwiek stanąć z nią twarzą w twarz. Trzeba więc nieufnie odnosić się do tego, co w naszym przedstawieniu „stygnie w brokat stylu" (W, II, 184). Dystans jest duszą piękna? Na pewno – Miłosz nie chce się wyrzec spojrzenia kontemplacyjnego. Poezja bez niego nie jest możliwa, jak wielokrotnie o tym pisał. Ale świadomy jest związanej z tym sprzeczności. Rzecz w tym, że – jak o tym czytamy w *Traktacie poetyckim* – świat dany w kontemplacji „gaśnie bez oporu", traci kontury i ciężar, rozmywają się różnice, dzięki którym przecież istniejemy jako indywidua. Więc „z miłości do niej trzeba jej zabronić". Piękno być może potęguje naszą wolę istnienia – jak wierzył Nietzsche, ale też jak o tym powiedział kiedyś bliski Miłoszowi Josif Brodski – „odziera rzeczywistość z sensu": w obliczu piękna, przestajemy pytać, co ta rzeczywistość znaczy, wystarczy nam, że jest. Uwzniośla, ale unieważnia osąd dający się wymierzyć naszą miarą. Przywołuje, wydobywa z nieistnienia, ale zarazem czyni obcym. I wreszcie, w naszych próbach przedstawienia, okazuje się też pośmiertną maską dla tej, co „raz kiedyś była".

To, co znajdzie się w poetyckim przedstawieniu, jest zawsze „z a m i a s t" rzeczywistości. *Orfeusz i Eurydyka* kładzie kres tak silnie obecnej w twórczości Miłosza nadziei na zmartwychpowstanie tego, co było w słowie. Słowo Miłoszowskie chce być słowem hymnicznym, chce sławić to, co „jest" i chce rezurekcji tego, co było. Ale jest tylko epitafium dla emocji, nie może wywołać z niebytu do istnienia, oddać sprawiedliwość temu, co było. Nasza wiedza o właściwej językowi retoryczności staje się sprawczynią deziluzji. „Jak ponazywać rzeczy? Wymawiam «jutrzenka» / A język sam się układa w przymiotnik / «Różanopalca» [...]" (W, II, 234) Szczególnie silnie musi zaprzątać uwagę poety takiego jak Miłosz, używającego mowy „wysokiej", sytuującej się w pobliżu literackiego *decorum*.

51/ M. Blanchot *Wokół Kafki*..., s. 30.

http://rcin.org.pl

4.

Pragnienie przedarcia się do rzeczywistości, nadzieja na pokonanie owego rozziewu, na rozwiązanie antynomii między językiem a wymykającą mu się rzeczywistością, bardziej niż kiedykolwiek tworzy dziś literaturę, a i jako kwestia filozoficzna z nową siłą stanęła w centrum uwagi piszących[52]. Wiele napisano o paradoksalnym statusie ontologicznym języka a także o statusie rzeczy nieobecnych, a w nim przedstawionych. Tradycyjne uznanie siły odnowicielskiej języka i jego zdolności do uobecniania szło w parze z kwestionowaniem tych właśnie jego atrybutów, z datującym się od czasów romantyzmu negowaniem siły i patosu literatury wierzącej w substancjalną przedmiotowość swoich reprezentacji, stawiającej znak równości między słowem a rzeczą. Naruszona została również dobra wiara, z jaką przyjmowano intencje wypowiedzi komunikujących się podmiotów[53]. Ontologiczny rozziew między językiem a rzeczywistością nie ulega wątpliwości: brak (przedmiotowej obecności) jest czymś, co język konstytuuje: gdybyśmy żyli zanurzeni w „obecności", gdyby rzeczywistość była dla nas „obecna" sama przez się (doświadczana przez nas jako rzecz sama w sobie), pośrednictwo języka byłoby niepotrzebne. Ci, którzy dziś piszą literaturę, dobrze o tym wiedzą. Ale owa wiedza, nie czyni poczucia straty mniej rzeczywistym. Przymus uobecniania, a zwłaszcza uobecniania tego, co utracone, jest tym, czym żywi się literatura i co stanowi jej rację bytu.

> Literackie przedstawienie zmierza do tego, by odzyskać to, co natura, historia czy świat wokół nas, wyrwały z ludzkiej przestrzeni. Potrzeba figuracji wypływa z dojmującej realności straty. Wyraża pragnienie powrotu do przeszłości, by uczynić ją znowu obecną, życzenie, by chwila trwała i nie przepadła w potoku czasu. Literacka reprezentacja wyraża pragnienie odzyskania czasu, tęsknotę za obecnością. Ale literackie reprezentacje są jedynie obrazami i śladami rzeczy przedstawianych. Utrata oryginału wzmaga pokusę wyobraźni, by pokonać śmierć w akcie artystycznym. Kto mając dla siebie oryginał, trudziłby się nad jego przedstawieniem? Jego brak zaprasza do tego, by tworzyć jego obrazy i przedstawienia a negatywność zawarta w pustce nieobecności, śmierci i utracie każe pisać[54] – zauważa Stamelman.

Gdybyśmy byli w doskonałej unii z tym, co „jest", mieli niczym nie zmącony wgląd w naturę otaczających nas rzeczy, gdyby nasi bliscy nie znikali, gdyby rzeczy i zdarzenia nie przemijały, gdyby pamięć była siłą przynajmniej równą naszej wyobraźni, gdyby nasze wrażenia i nasze uczucia miały zawsze tę samą intensywność

52/ Por. R. Barthes *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty" 1979 nr 5, s. 16.

53/ Por. „Literatura jest takim użyciem języka, który eliminuje patos, bowiem zdaje sobie sprawę, że i on również jest figurą języka, przynależy do tego, co ma charakter ironiczny i estetyczny", w: G. Hartman *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York 1979, s. IX.

54/ R. Stamelman *Lost Before Telling*..., s. X.

http://rcin.org.pl

– gdyby tak było, czy literatura byłaby konieczna? Pisanie literatury byłoby zbytkownym zajęciem, „niepróżnującym próżnowaniem" jak dla naszych dalekich przodków, choć i dla nich nigdy nie było tym tylko jedynie. Nie było nim od kiedy Orfeusz zszedł do podziemi w pierwszych tekstach orfickich, a jego historia stała się toposem poezji elegijnej.

Ale czy to, co jest pustką i nieobecnością może znaleźć swoje przedstawienie poza złudną i niepełną formą figuracji? Będzie figuracją zawsze uchybiającą oryginałowi i fałszywą, bo niemożliwą, jako że przedstawienie braku jest sprzecznością samą w sobie i sprzecznością performatywną? „Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi. / I więdną bezużyteczne kwiaty, złożone kiedy byliśmy już daleko" – czytamy w jednym z ostatnich wierszy Miłosza[55].

„Krzątanina zwana literaturą" – by odwołać się do znakomitego sformułowania Barthes'a z jego *Wykładu* – jest jednym z tych rytuałów, które „podtrzymują" świat w jego istnieniu. Ale Orfeusz u Miłosza wie o daremności rytuału poza granicami świata żywych. Dotrzymuje danej obietnicy: nie spojrzy na Eurydykę i nie będzie próbował do niej przemówić. Nie spojrzy, bo wie, że jego spojrzenie jest podwójnym widzeniem: jest spojrzeniem tego, który kocha i cierpi i tego, który pisze o tym, że kocha i cierpi. Jest również spojrzeniem sztukmistrza, trikstera, śmiałka, kogoś, kto chce rozedrzeć zasłonę, przechytrzyć los. Spojrzenie umieściłoby go w mitycznym porządku, ale i ponownie uśmierciłoby ukochaną. Niegdyś obecna w sposób tak oczywisty, teraz jest poza zasięgiem języka, wymyka się poza to, co zostaje w przedstawieniu. W przedstawieniu jest zawsze cieniem, odsyła do czegoś, co wykracza poza to, co dane w obrazie, do czegoś „innego" niż to, co w nim zawarte, do czegoś, co przywołuje, ale czym nie jest. Jest więc znakiem czegoś, czego w samym przedstawieniu nie ma i ten dojmujący fakt czyni bardziej przedmiotem przedstawienia utratę aniżeli postać zmarłej. To, co utracone, jest już nieobecne, pojawia się jako figuracja „czegoś innego", pustki i braku. „Twarz jej nie ta, zupełnie szara".

Orfeusz, powstrzymując się od spojrzenia sprzeniewierzy się kondycji poety i jego powołaniu. Odstępując od tradycyjnej wykładni mitu manifestuje swoją niezgodę: oczekuje cudu, jakim byłoby inne, szczęśliwe zakończenie, triumf życia nad śmiercią, epifania obecności. Cud jednak nie następuje:

> Dniało. Ukazały się załomy skał
> Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
> I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,
> Za nim na ścieżce nie było nikogo.
>
> Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
> Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
> Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
> Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół.
> I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi.

[55] Cz. Miłosz *Co mnie*, „Tygodnik Powszechny" z 29 czerwca 2003.

http://rcin.org.pl

Pisanie jest nadawaniem sensu, podtrzymuje n a s z świat w jego istnieniu. Ale marzenie o poezji jako narzędziu magicznym i rytuale religijnym zdolnym poruszać słońce i gwiazdy, zmieniać świat, odnosić triumf nad śmiercią – marzenie poezji orfickiej o języku sprawczym, bo partycypującym w obecności, jest jedynie poetycką mitologią. „Poetry makes nothing happen": poezja nie czyni niczego – utrzymywał Wystan Hugh Auden, skądinąd znajdujący się na antypodach orfizmu, równie ważny kiedyś dla Miłosza jak Jeffers. Ale przecież – powie dziś orfik – każdy wiersz jest performatywem, gdyż nie istnieje wobec niego uprzedni stan rzeczy, do którego można by odnieść tekst wiersza. Wypowiedź poetycka nie ma innego odniesienia poza sobą samą, poza wolą wypowiedzenia intonującego ją autorskiego głosu. Nie tylko: stanowi porękę dla rzeczywistości, to nie gdzie indziej jak w tekście poetyckim odsłania się bycie:

> Jeżeli widzenie i poznanie – pisze Lévinas – polegają na z a w ł a d n i ę c i u swym przedmiotem, zapanowaniem nad nim z bezpiecznej odległości, to niezwykle odwrócenie powstające w trakcie pisania powoduje, że jesteśmy dotknięci przez to, co widzimy, dotknięci na odległość. Dzieło przechwytuje spojrzenie, słowa spoglądają na tego, kto pisze (tak właśnie Blanchot definiuje fascynację). Język poetycki, który odsunął świat, pozwala ponownie wynurzyć się niemilknącemu szmerowi tego oddalenia, jakby noc objawiała się nocy. Nie jest to bezosobowość wieczności, lecz nieustanne, nieskończone, które rozpoczyna się pod postacią kuszącej negacji. [...] jest niekończącym się pomrukiem bycia, któremu dzieło pozwala się rozlegać.[56]

Ta nowa mitologia, równie hermetyczna jak niegdyś nauki orfickie, wyposaża w wolę pisania, każe dziś Orfeuszowi spojrzeć w studnię przepaści, stanąć twarzą w twarz i zniknąć w swoim tekście. A jednak wiersz nigdy nie zrekompensuje straty – co najwyżej jest pracą żałoby, która jednak, jak to wiemy od Freuda, zawsze służy życiu. Więc jest figurą pocieszenia? To nie takie proste. Dla autora *Orfeusza i Eurydyki* w pisaniu zawiera się funkcja konsolacyjna ale i kłamstwo poezji, niemoralność sztuki, sprzeczność wynosząca ją poza osąd moralny, poza świat postrzegany między dobrem a złem. To temat skądinąd stale obecny w myśleniu Miłosza[57].

Jako *daimon* pośredniczący między sprzecznymi porządkami istnienia, Orfeusz łączy to, co stare z tym, co nowe. Jego zejście do królestwa śmierci i powrót zeń jest, tradycyjnie, od *Przemian* Owidiusza, figurą transformacji i odnowienia, a w poezji nowoczesnej, również odzyskania utraconego „ja": „W tej nowszej perspektywie, poeci orficcy przypominają Dantego z jego *Vita Nuova*, który odnawia się poprzez miłość i śmierć Beatrycze, w bardzo podobny sposób, w jaki Orfeusz «odnawia się» (przynajmniej w pojęciu poetów nowoczesnych) poprzez stratę Eurydyki i zejście do piekieł"[58]. Dla Miłosza życie jest „festynem bezustannej odnowy", ale poezja

56/ E. Lévinas *Spojrzenie poety*, s. 73.

57/ Por. esej *Niemoralnosc sztuki*, w: *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 161 i n.

58/ W.A. Strauss *Descent and Return*, s. 12 i n.

http://rcin.org.pl

uświetniając ten świat niekończącej się metamorfozy jest również poszukiwaniem sekretu *principium individuationis* i próbą wierności, w myśl wywodzącej się ze światopoglądu biblijnego zasady solidarności, tych „co raz, kiedyś żyli"[59], próbą odpowiedzi na „Olbrzymiejące wezwanie Poszczególnego, na przekór/ziemskiemu prawu nicestwienia pamięci" (*Capri*).

Katabaza Orfeusza – jego wpieklowstąpienie, dokonuje się w nowoczesnej scenerii właściwej dla naszego tu i teraz, a dla Miłosza będącego kontynuacją Baudelaire'owskiego *cité infernale*, nowożytnej przestrzeni zdesakralizowanej i odartej z obietnicy sensu. Jego anabaza – podróż powrotna, kończy się w mitycznej rajskiej przestrzeni. Obraz śpiącego „z policzkiem na rozgrzanej ziemi" jest metaforą pocieszenia: sen bywa figurą życiodajnego zapomnienia, wytchnienia i odpoczynku, po którym pamięć wróci z nową siłą, odzyskując – w powtórzeniu – wizerunek ukochanej. Czyli odzyskując to, co do odzyskania możliwe. Ale ten obraz poetycki jest zarazem figurą utraconej i odzyskanej jedności, przymierza z bytem w jego całości, metaforą zgody na istnienie. *Nota bene* ta sama metafora i w podobnej funkcji, pojawia się w wierszu z dytyrambicznego cyklu *Na trąbach i na cytrze* z tomu *Miasto bez imienia*: „Na wielu brzegach jednocześnie leżę z policzkiem na piasku / i słyszę jak bijąc w ekstatyczne bębny nadbiega ten sam ocean". Zdaniem Donalda Davie, tytuł tego cyklu nawiązuje do rozważań Nietzschego z jego *Narodzin tragedii* o muzyce apolińskiej i dionizyjskiej[60].

Czy dlatego, że taka zgoda jest jednocześnie aktem afirmacji tajemnicy, jaką jest właśnie istnienie? Miłosz w swoim poemacie nadal stawia znak równości między bytem a dobrem. Nadal powiada za świętym Tomaszem: „dobre, bo jest". Ale dawne kategorie i pojęcia, choć nie tracą ważności, to otrzymują nowe interpretacje. Kluczowe według Nietzschego dla europejskiej metafizyki słowo „jest" znajduje nową wykładnię. Dla neoplatonika Mikołaja z Kuzy to, co „jest", istnieje jako *coincidentia oppositorum*. „Dynamika tej dialektyki – pisze W.A. Strauss referując Cassirera – zawiera nieustanne biegunowe napięcie pomiędzy *explicatio* a *complicatio*, pomiędzy *alteritas* a *unitas*. Prawda jedyna, niepojęta rozumem w swym sensie ostatecznym, może być przedstawiona i nam dostępna jedynie za pośrednictwem tego, co inne, ale znowu: wszelka inność zmierza w stronę Jedności i w niej uczestniczy"[61]. Według Kuzańczyka sprzeczności swoje pozytywne rozwiązanie znajdują w Bogu. Ale dla poetów „zwrotu językowego", takich jak Mallarmé, utożsamiających granice naszego świata z granicami naszego języka, jest już inaczej. „Słowo *nicość* u Mallarmégo znaczy: uniwersum, w którym Bóg jest nieobecny"[62].

---

[59] Por. K. Rahner, H. Vorgrimler *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 562.

[60] D. Davie *Czesław Miłosz and the Insuficiency of Liryk*, The University Of Tennessee Press, Thalasssa 1986, s. 45.

[61] W.A. Strauss *Descend and Return*, s. 16.

[62] Tamże, s. 89.

http://rcin.org.pl

„Jest" to dla Blanchota – „siła negatywności, która «realność rzeczy» utrzymuje w zawieszeniu"[63]. Dawna *coincidentia oppositorum* uznawana za zasadę bytu, w pismach Mallarmégo, Rilkego, czy wreszcie Blanchota, przybrała postać wibrującej kształtem nicości, aporii będącej matecznikiem znaczeń. I jak o tym pisałem w szkicu *Miłosz – poeta powtórzenia*, u tego, którego prowadzą niewidzialne ręce, słowo „jest" otrzymuje całkiem nową interpretację[64]. Jak widzimy, niedaleką od tej, jaką możemy znaleźć w pismach nowoczesnych orfików.

63/ M. Blanchot *L'Espace littéraire*, s. 164. Cyt. za: W.A. Strauss *Descend and Return...*, s. 253.

64/ *Miłosz, poeta powtórzenia*, „Teksty drugie" 2001 nr 4/5.

http://rcin.org.pl