

NIKT NIE WIDZI DOBRZE

Eseje

seria
GRANICE WYOBRAŹNI
pod redakcją
Pawła Próchniaka

NIKT NIE WIDZI DOBRZE

Eseje

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Kraków 2018



Spis treści

Portrety, widziadła | 11

Wat, poeta orficki | 13

Berent czytany intertekstualnie/intersemiotycznie. Yvette Guilbert portret z epoki | 35

Tyle słów o jednej śmierci: Bruno Jasieński u poetów (dzisiaj) | 49

Najpiękniejsza jest przyjaźń niemożliwa: George Sand i Gustave Flaubert | 79

La famille des saltimbanques. Picasso, Rilke i poeci polscy | 85

Tödlich belebt. Cykl *Pięciu pieśni* / *Fünf Gesänge* (sierpień 1914) Rilkego a niemiecki entuzjazm pierwszowojenny | 103

Polski *Malte* dwukrotnie | 117

Epifanie, imaginacje | 135

Rembrandt, kreska | 137

Brodski: rejestry, detale | 141

Niewiadomski: studia podmiotu (miłosnego) | 149

Die Blendung – ciemne epifanie w prozie Schulza | 157

Kilonia, daleko: próba lektury pejzażowej | 175

Czy rym można zobaczyć? *Compassio Mariae* | 195

Cioran w stronę Rimbauda. Ścieżką nocy | 205

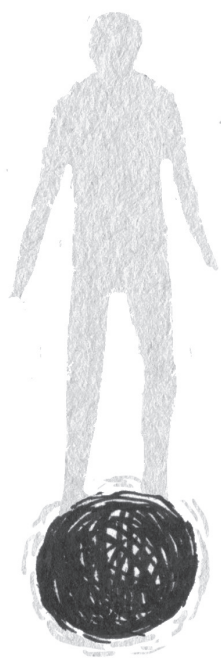
Imaginacja, Marsylia | 223

Dlaczego tak? | 243

Nota bibliograficzna | 245

Indeks osób | 247





Portrety, widziadła



Wat, poeta orficki

Wiersze somatyczne – garść nowych przypisów

Pisał dawno temu Jarosław Marek Rymkiewicz:

Mitologia śródziemnomorska mówi nam o czterech wielkich Europejczykach, którzy za życia znaleźli się w podziemnym państwie zmarłych. Byli to Herakles, Tezeusz, Orfeusz i Odys. Herakles i Tezeusz zeszli do piekieł, aby czynić. Herakles wyprowadził na światło dzienne Cerbera i uwolnił z Tartaru Tytanów. Tezeusz zamierzał porwać panią podziemi, córkę Demeter, Persefonę. Przygody ich, choć piękne, nie mogły więc raczej zainteresować poetów przyszłych wieków. Orfeusz i Odys zeszli do piekieł, aby wiedzieć. Orfeusz, odnajdując Eurydykę, pragnął osiąść wiedzę o istocie śmierci. Odys, który u wejścia do Hadesu wysłuchał przepowiedni Tejrzejusza i opowieści Elpenora, pragnął osiąść wiedzę o czasie przeszłym i czasie przyszłym. Wiedzę o czasie, a więc wiedzę o historii. Wyruszający w podróż do piekieł poeci XX wieku mieli schodzić do podziemia z Odysem lub z Orfeuszem. Miały to więc być wyprawy po wiedzę o śmierci lub historii. [...] Rainer Maria Rilke zszedł do piekieł z Orfeuszem. Zszedł po wiedzę o istocie śmierci. Podróż ta – odbyła jesienią 1904 r. – a więc na osiemnaście lat przed napisaniem *Sonetów do Orfeusza* – przyniosła w efekcie piękny wiersz i przyczyniła się do narodzin dwudziestowiecznego orficyzmu [...]. Wiedza o śmierci, którą zdobył w podróży do piekieł Rilke, była bowiem tylko przypomnieniem wiedzy, którą posiadli niegdyś orficy. Śmierć jest powrotem, śmierć przywraca nas samym sobie, śmierć jest

dziewictwem odzyskanym. Eurydyka umierając powróciła do siebie. „*Sie war in sich*”. Tyle wiedzieli i anonimowi autorzy antycznych hymnów o Orfeuszu.¹

Ten dłuższy fragment wywodów Rymkiewicza pomoże mi zacząć moje własne – interwencyjne.

W przypisie do trzynastego wersu *Wierszy somatycznych*² Aleksandra Wata, który brzmi: „wpatrujemy się w Orfeusza Eurydykę Hermesa z neapolitańskiej płaskorzeźby”, Adam Dziadek informuje:

Chodzi o słynną neapolitańską płaskorzeźbę przedstawiającą Hermesa, Eurydykę i Orfeusza (ok. 420 p.n.e., jest to rzymska kopia attyckiej płaskorzeźby znajdująca się w Museo Nazionale w Neapolu). Odwołanie do tych dzieł pojawia się również w prozie poetyckiej Z. Herberta *H.E.O* i w wierszu M. Jastruna, *Stara grecka płaskorzeźba*.³

Jest to przypis niedokończony. Dlaczego? O tym za chwilę.

Najpierw przypomnę, jak dużą wagę do przypisów autorskich u Wata przykładają autor wstępu do wyboru poezji w serii Biblioteki Narodowej – poświęca wręcz tej kwestii jeden z rozdziałów swego wprowadzenia (rozdział VI, s. LII-LXVII). Omawiając, na przykład, piątą z cyklu *Pieśni wędrowca*, dzięki konfrontacji z przypisem autorskim – bardzo trafnie – pokazuje, że „tekst Wata powstaje jako interferencyjny splot znaków emitowanych przez tekst i przypis” (BN I 300, *Wstęp*, LXVI). Przypisy autorskie były – w przypadku wydań krajowych: krakowskiej edycji *Wierszy* z 1957 roku oraz warszaw-

¹ J. M. Rymkiewicz, *Ogród Persefony*, w: idem, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 127-128.

² Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1957, nr 30, s. 1, 3.

³ Vide: A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, BN I 300, Wrocław 2008, s. 124. Dalej, lokalizując cytaty z tego wydania, posługuję się skrótem BN I 300, po przecinku podaję numer strony. Obydwa nawiązania do poematu Rilkego – Jastruna i Herberta – omawiałam w książce *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 168-170 i 254-256; w drugim wydaniu (Toruń 2017) to odpowiednio s. 193-196 i 291-293.

skiego wydania *Wierszy śródziemnomorskich* z 1962 roku – istotnym elementem gry z cenzurą. Ta, wydawać by się mogło, marginalna odmiana paratekstu, jaką jest przypis autorski, w poezji Wata, pisze Dziadek, zyskuje

kapitałne znaczenie, bowiem nabiera cech i wartości suplementu, zaczyna funkcjonować jako szczególny przypadek antycypacji danego tekstu i pełni niezwykle ważną rolę w odczytywaniu całości poszczególnych utworów, bowiem ukierunkowuje i determinuje możliwe sposoby ich lektury.

(BN I 300, *Wstęp*, LXVI-LXVII)

Wracam do kwestii przypisu do trzynastego wersu *Wierszy somatycznych* Wata. Tego, kto opatruje przypisami tekst autora tak starannego jak Wat, obowiązuje co najmniej podobna norma staranności. Już w opisie płaskorzeźby neapolitańskiej z fundamentalnych *Studiów orfickich* Adama Krokiewicza⁴ można dostrzec zapośredniczenie, jakim dla większości XX-wiecznych nawiązań do mitu o Orfeuszu i Eurydyce pozostaje poemat Rainera Marii Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*.⁵ Krokiewicz napisał prozą to, co Rilke napisał wierszem. Sam poeta został zainspirowany bezpośrednim obcowaniem z płaskorzeźbą grecką z muzeum w Neapolu (a być może również rzeźbą Auguste’a Rodina *Orfeusz i Eurydyka*). Wiele lat później Josif Brodski w jednym ze swych esejów uznał poemat Rilkego za największe dzieło w liryce poprzedniego stulecia.⁶

I właśnie o rangę tego poematu tu się upominam, gdyż zarówno Zbigniew Herbert w obydwu wariantach prozy *H.E.O.*, tej z „Zeszytów

⁴ A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, Warszawa 1947, s. 5.

⁵ Na ten temat vide: K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, s. 247-254 (wyd. II – s. 283-290).

⁶ Opinię przywołuję za wydaniem: J. Brodsky, *Von Schmerz und Vernunft. Hardy, Rilke, Frost und andere*, übersetzt von S. List, München–Wien 1996, s. 119-175.

Literackich⁷ i tej z *Króla mrówek*⁸, jak też Mieczysław Jastrun, tłumacz i wieloletni czytelnik Rilkego, zakotwiczyli swe teksty w poemacie autora *Maltego*. Herbert ułożył inicjały imion tworzących Rilkeński tytuł w odwrotnej kolejności, wyraźnie faworyzując ośrodkową pozycję Eurydyki, ją czyniąc właściwą bohaterką swej reinterpretacji mitu. Także Czesław Miłosz w wydanym po śmierci żony poemacie *Orfeusz i Eurydyka* dotknął polemicznie i kontynuacyjnie poematu Rilkego: polemicznie, gdyż ważniejsza od Hermesa jest dla niego w podziemnym świecie Persefona; kontynuacyjnie, gdyż postać Eurydyki opisana została znów słowami Rilkego („nogi spętane suknią jak całunem”, słuch Orfeusza jest – jak w poemacie z 1904 roku – „psem gończym”, podobnie nakreślony został również krajobraz płaczu⁹). Bez Rilkego wszystkie wymienione tu teksty – Jastruna, Herberta, Miłosza – byłyby inne, a może nawet nie byłoby ich wcale. To przez tamten poemat, inicjujący XX-wieczne renarracje mitu miłosnej utraty, patrzyli polscy poeci współcześni na płaskorzeźbę neapolitańską. Brak odniesienia do tekstu z tomu *Neue Gedichte* (1907) w przypisie edycji wzorcowej jest brakiem dezorientującym czytelnika, ignorującym rzecz podstawową: od tego poematu zaczyna się bowiem XX-wieczny orfizm w poezji.¹⁰

Przypis do przypisu każe mi się jednak zastanowić, czy Rilke – autor *Orfeusza. Eurydyki. Hermesa* (w którym Orfeusz jest ziemskim

⁷ Pierwodruk: „Zeszyty Literackie” 1991 (zima), nr 33, s. 9-10.

⁸ Z. Herbert, *H.E.O.*, w: idem, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001, s. 11-12. Bardzo ważny w tym wydaniu jest przypis, którym opatrzył prozę poetycką Herberta Ryszard Krynicki. Nazwałabym go przypisem czułego erudyty: „Zbigniew Herbert zmienił również tytuł na *HEO*, co prawdopodobnie spowodowało, że wydawca amerykański mylnie go odczytał jako *EOS*. Chcąc uniknąć tego typu pomyłek, jak też zachować odległą asocjację z wierszem Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* – zachowujemy wcześniejszą wersję tytułu” (ibidem).

⁹ Pisałam na ten temat wcześniej w szkicu *Bez Eurydyki. Rilke, Herbert, Miłosz wobec mitu miłosnej żałoby*, „Zeszyty Literackie” 2003 (lato), nr 83, s. 201.

¹⁰ Por. J. Poradecki, *Orfeusz poetów XX wieku*, w: idem, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Łódź 1999, s. 54-87.

śpiewakiem)¹¹, ale też autor cyklu *Sonetów do Orfeusza*¹² (tu stał się Orfeusz bogiem) – był równie ważny dla Wata¹², twórcy dwu przejmujących tekstów orfickich. Myślę o *Wierszach somatycznych*, napi-

¹¹ Bardzo ciekawie pisał na ten temat Paweł Majewski w świetnym, erudycyjnie wiążącym rozmaite wątki tekście *Antyk w poezji Rilkego i Iwazkiewicza – próba porównania*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 74-83 (fragment *Orfeusz, Eurydyka, Akestis – między życiem a śmiercią*). Bliźniaczy mit o Alkestis i Admecie reinterpretował Rilke, odwołując się do tragedii Eurypidesa. Na ten temat vide: I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 61-62; K. Kuczyńska-Koschany, *Nisza w gołębniku. Alkestis i mit miłości małżeńskiej*, „Polonistyka” 2004, nr 1, s. 25-29 (przedruk w książce autorskiej *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty*, Poznań 2016, s. 59-72).

¹² Ostatnio obecnością Orfeusza i mitu orfickiego u Rilkego zajmowały się Barbara Surowska i Larysa Cybenko. Vide: B. Surowska, *Orfeusz w poezji Rainera Marii Rilkego*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej. Studia*, pod red. S. Żerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003, s. 329-340 (to ona zwraca uwagę na konieczność odróżnienia Orfeusza z tomu *Neue Gedichte* [1907] od Orfeusza z późnego cyklu sonetów, ziemskiego śpiewaka od boga); L. Cybenko, *Orfeusz modernistów. Metamorfozy mitu w twórczości Rainera Marii Rilkego*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008, s. 367-373.

¹³ Wat cenił Rilkego (co ciekawe, podobnie jak Herbert, zestawiał go z Eliotem), o czym świadczy fragment listu do Józefa Czapskiego, pisanego z Cabris 15 marca 1962 roku: „Wszystko, co dzisiejszy poeta dziś mówi klarownie jak dawni, to – na dobrą sprawę – lepsze czy gorsze stylizacje, powtórki (w malarstwie jest inaczej, ale o tym chyba kiedy indziej), prawdę mówiąc dość żałosne. Lepiej by było, żeby każdy z takich poetów, nieraz świetnych, wydał (pisać może, ile chce, dla siebie) antologię wierszy dawnych, które by go o wiele lepiej wyrażały. (Stąd mam zawsze ochotę w swoje ciemne wiersze wpleść cudze, dawno i genialnie powiedziane). Zostały więc dla nas – późnych potomków – tylko sprawy i złoza najciemniejsze, najbardziej intymne, najmniej docieczone, a jeśli docieczone (bo każdy wielki poeta tkwił również w głębiach), to jeszcze niedoświadczone – i oczywiście, te sprawy i rzeczy najgłębiej osobiste, często przygodne, ale wpadające w jakieś geologiczne głębokie wyżłobienia – wynieść bezwarunkowo trzeba w klarowność, w obiektywność. Wtedy są udane, czasem wielkie, jak na przykład u Rilkego, u Eliota, jak często,

sanych w 1957 roku, i o *Wierszu ostatnim*¹⁴, datowanym na 31 maja 1967 roku, ułożonym zatem niedługo przed śmiercią autora.

Wiersze somatyczne powstały w Neapolu (*sic!*) dekadę po wydaniu *Studiów orfickich* Krokiewicza, w których znawca kultury greckiej tak opisywał relief neapolitański:

W Narodowym Muzeum Neapolitańskim znajduje się niewielka (1,18) płaskorzeźba z paryjskiego marmuru, przedstawiająca Hermesa, Eurydykę i Orfeusza. Orfeusz nosi strój tracki. W lewej ręce trzyma lutnię, a prawą odsuwa zasłonę z twarzy Eurydyki, która dotyka lewą ręką jego prawego ramienia. Z drugiej strony Eurydyki stoi Hermes, pochylony nieco w tył, i lewą ręką ujmuje prawą rękę Eurydyki, jakby ją chciał oddalić od Orfeusza. Głowy Orfeusza i Eurydyki zbliżają się do siebie. W twarzy Eurydyki i szczególnie w twarzy Orfeusza widnieje smutek. Twarz Hermesa jest poważna i skupiona. Hermes podobnie jak Eurydyka nosi strój grecki.

Przypuszcza się zazwyczaj, że płaskorzeźba przedstawia bohaterski, ale daremny wysiłek Orfeusza. Orfeusz kochał młodą żonę Eurydykę. Kiedy umarła, ukąszona przez węża, tęsknił za nią tak bardzo, iż w końcu poszedł jej szukać w krainie wiecznej ciemności i błagał bogów podziemnych, by pozwolili wrócić Eurydyce z nim razem na światło słoneczne. Orfeusz grał na lutni i śpiewał tak pięknie, iż wzruszeni bogowie zgodzili się na jego prośbę, ale pod warunkiem, że wyjdzie z krainy zmarłych i się nie obejrzy, aż wróci do domu (motyw baśni ludowej). Lecz Orfeusz nie spełnił warunku. Obejrzał się przedwcześnie, czy Eurydyka idzie za nim, i Eurydyka musiała go opuścić powtórnie, gdyż nie dotrzymał danego bogom przyrzeczenia. Płaskorzeźba przedstawia tę właśnie chwilę. Zrozpaczony Orfeusz umarł w niedługi czas później. Miały go rozszarpać kobiety trackie bądź z gniewu i zemsty, że wzgardził ich miłością, bądź też dlatego, że wprowadził je w krwawy szal mroczny bóg Dionizos, ponieważ Orfeusz,

bardzo często – z naszych poetów – tylko u Miłosza”, A. Wat, *Korespondencja*, cz. 1, wybór, oprac., przyp. i postł. A. Kowalczykova, Warszawa 2005, s. 64-65.

¹⁴ Na temat tego wiersza bardzo inspirująco pisze w swej najnowszej książce *O czym (nie) mówią poeci?* Krystyna Pietrych (w druku; dziękuję Autorce za możliwość lektury szkicu przed publikacją).

choć jemu głównie zawdzięczał swą wieszczą sławę, nie wspomniał o nim w pieśni, jaką śpiewał bogom podziemnym, i ponieważ po śmierci Eurydyki zaczął w ogóle czcić świetlanego Apollina więcej od niego [...].

Płaskorzeźba jest bardzo piękna. Do piękna poszczególnych postaci przyłącza się syntetyczne piękno oraz swoiste, metafizyczne znaczenie grupy jako takiej. Orfeusz i Eurydyka tworzą ściślejszą całość, co uwydatnił artysta za pomocą różnych środków zewnętrznych, na przykład zbliżenia głów do siebie i dośrodkowego biegu fałdów ubrania. Hermes uzmysławia moment rozdziału i konieczność rozłąki. Orfeusza i Eurydykę jednoczy duchowo uczucie wzajemnej miłości, ale to zjednoczenie nie jest tak doskonałe, by w nim znikła odrębność ich indywidualnych bytów cielesnych. Jedność duchowa i wielość cielesna występują obok siebie. Ludzie nie mogą w całej pełni przemóc rozdzielającą ich wielość nawet wtedy, jeśli łączy ich najszczerze uczucie. Z drugiej znowu strony wielość nie jest tak można, by nie dopuścić do duchowego zjednoczenia. W ten sposób płaskorzeźba, którą można nazwać najcenniejszym pomnikiem starożytnego orficyzmu, staje się symbolem jednej z jego zasadniczych idei metafizycznych, a mianowicie tajemniczego związku wielości z jednością. [...] Nieznany bliżej twórca oryginału stworzył po prostu symbol niezamierzony, a takie symbole mają często większą wartość od zamierzonych.¹⁵

Przytoczę poniżej wiersz Wata (napisany w czerwcu 1957 roku w Neapolu) w całości, według pierwodruku, ponieważ w wydaniu Biblioteki Narodowej nie odnotowano dziesięciu różnic pomiędzy pierwodrukiem z „Nowej Kultury” (1957, nr 30) a wersją z tomu *Wiersze* (1957), którą zamieszcza Adam Dziadek.¹⁶ Wydaje mi się to tym

¹⁵ Przytaczam za wydaniem: A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 7-9; podkr. w oryginale.

¹⁶ Sądzę, że opisane zaniechanie narusza zasadę, przyjętą w serii Biblioteki Narodowej. We fragmencie deklaracji z pierwszych tomów Biblioteki Narodowej, przedrukowanym także w wydaniu Wata (BN I 300, II), można przeczytać: „Kładąc nacisk na staranność opracowań wstępnych i objaśnień utworów, Biblioteka Narodowa równocześnie poczytuje sobie za obowiązek podawać najdoskonalsze teksty samych autorów, opierając się na auto-

ważniejsze, że tekst z pierwodruku jest o wiele bardziej dramatyczny, a powtórzenia, usunięte już w wersji książkowej, świadczą o dużej różnicy między Watem poetą z wewnątrz bólu a Watem korektorem na zewnątrz cierpienia (na pewien czas od choroby oddalonym). Albo można te zmiany postrzegać inaczej: co takiego zdarzyło się między rokiem 1957 a 1957, że utwór Wata uległ tak gruntownym przeróbkom? Ucho miał Wat doskonałe, orfickie. Pierwsza wersja tekstu, ta z czasopisma, wydaje się o wiele lepsza. Czy zatem i w tym wierszu mamy do czynienia z działaniem Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, skoro – jak przypomina Dziadek – w tomie z 1957 roku pojawiało się wiele ewidentnych interwencji cenzury (BN I 300, *Wstęp*, LVI).

1

Głos pierwszy:

Między serca rozkurczem a skurczem jest
taka chwila gdy jesteśmy śmierci.
Za krótka ona byśmy ją postrzegli.
Spazmatyczne jest nasze postrzeganie poznanie.
A nam się zdaje żeśmy rzeką. Rzeką
żywą. Rzeką
płynącą szybciej wolniej ale ciągle
i w kierunku.
Esse est percipi et percipere – powtarzamy
poruszamy głową kładziemy rękę na sercu
głośno zamykamy książkę
podchodzimy do stolika z jeszcze ciepłą herbatą

grafach, pierwodrukach i wydaniach krytycznych”. Ponieważ także w edycji z lat 90. (A. Wat, *Poezje. Pisma zebrane*, t. 1, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 216-217) za podstawę przedruku przyjęto wersję z wydania *Wiersze* (1957), tu po raz pierwszy wersja z pierwodruku – w konfrontacji z naniesionymi jeszcze w tym samym roku poprawkami autorskimi – staje się podstawą interpretacji (poza czytelnikami „Nowej Kultury” z 1957 roku).

wpatrujemy się w Orfeusza Eurydykę z neapolitańskiej płaskorzeźby
 mówimy: dobranoc kochana.
 Zegar bije wiatr nadyma firankę gasimy światło.
 I pogrążamy się w nicość
 jeszcze wtedy pewni, żeśmy rzeką żywą rzeką rzeką rzeką. **Żywą
 rzeką**
 która tylko **pociemniała** – okresowo – wdowa – okresowo – po
 dziennym świetle
 (ono wróci, wrócić musi jak skurcz po rozkurczu)
 a lemury na ociemniałym jej nurcie
 to przywidzenia lunatyczne.

Głos drugi:

Tymczasem
 nicość jest z nami nicość za nami nicość wokoło i w nas
 wiele nicości.
 A to co nazywamy ruchem dzianiem się życiem
 to przerwy między nicościami, wieloma nicościami, **czyżby tożsame-
 mi? pewno tożsamymi.**

Głos trzeci:

Jak piękna może być nicość Orfeusza
Ile dobroci ile czułości ile słodyczy w nicości Orfeusza
Dobranoc Orfeusza
Dobra jest noc Orfeusza
Orfeusza
Orfeusza
 Dobranoc

2

Obciosać się. Uschnąć. Wyżąć się
 z wszystkiego co szpikiem, krwią, wydzieliną.
 Z serca się wypruć z trzewi z mózgu.
 Tylko woreczek zawieszony jak dzwon w opuszczonej campanilli
 z kropłą żółci dzwoniącą.

3

Gdzie czułość i okrucieństwo w jeden się uścisk się spleta,
 tam z latości
 umierającej w patetycznym geście
źródź życia tryśnie. źródź tryśnie życia
 O ekstaza ekstaz o skór komunii o bolesna słodycz o bolesne słodyczki
 penetracji w inne. Śmierć za życia! Życie za przedprozem
 śmierci. **Zejsia zejsia!**
 zejsia W plutonje plutonium koloru krwi i popiołu.¹⁷

Wiersz ostatni (i innych kilka)

Zacnę od dłuższego fragmentu prozy poetyckiej Julesa Supervielle'a *Orfeusz*, który – jak mi się zdaje – dobrze zapowiada lekturę *Wiersza ostatniego Wata*:

„Nie lubię cudów, chyba że dzieją się w ukryciu – myślał. – I jeśli wybrałem Eurydykę za żonę, to dlatego, że gdy zaczynałem śpiewać, nie podnosiła rąk do nieba jak inne dziewczęta. Wzruszenie zachowywała dla siebie”.

Lecz Orfeusz, zbyt kochając muzykę, zapomniał przez to o żonie. W Eurydyce zaś zakochany był tajemnie pewien brutalny pasterz, imieniem Aristajos, który od dawna zabił w sobie wszelką poezję.

I oto pewnego razu Eurydykę, ściganą przezeń w nadjeziornym sitowiu, ukąsił śmiertelnie wąż zrodzony z nocy, żywiący w sobie wszystkie jej zdrady i zasadzki.

Orfeusz przybiegł z daleka, wiedziony przez swoje wreszcie zbudzone serce. Dymy pogrzebowych kadzideł wyrwały jego miłość z odrętwienia. Wchłonięty przez ciszę, gdy stał wobec nieruchomego ciała żony,

¹⁷ W cytacie uwidaczniam różnice pomiędzy wzmiankowanymi wydaniem. Przekreślone fragmenty pochodzą z wydania książkowego, później powielonego w edycji 1997, a pismem pogrubionym zapisana jest pierwotna wersja.

poeta postanowił zamilknąć na zawsze i nie odpowiadał nawet na pytania zadawane przez bogów. Każda melodia, każde słowo wydawały mu się odtąd profanacją.

Lecz bogowie nie mogli znieść braku tego głosu, tak czystego, głosu, który bez najmniejszego wysiłku, z niezrównaną subtelnością, łączył niebo z ziemią.

I oto pozwolono Orfeuszowi zejść do piekieł po jego zmarłą zmarłychwstałą i wyprowadzić ją stamtąd. Miał iść pierwszy, ze wzrokiem utkwionym w bramę Królestwa Cieni. Lecz, przeszedłszy parę zaledwie kroków od miejsca uwolnienia, najbardziej ludzki z poetów nie mógł powstrzymać się, by – wbrew boskiemu zakazowi – nie odwrócić głowy ku Eurydyce. W pierwszym momencie nie dostrzegł, że ruch ten stał się przyczyną jej zniknięcia, prawie natychmiast jednak zaczął śpiewać pieśń tak smutną, że nie było już po niej miejsca na świecie dla jego ukochanej.

W okrutny sposób uświadomiony przez własną muzykę, zaczął rozpaczać, że tak źle kochał żonę, i on, który ożywiał kamienie, w największym pośpiechu zbierał teraz strofy przychodzące doń z dalekich stron jego duszy, w szaleńczej nadziei, że uda mu się pomimo wszystko przywrócić ruch sercu, które stało się kamieniem.

Lecz wiatr śmierci odepchnął go już daleko od podziemia.¹⁸

Chwilę potem bachantki, w y z n a w c z y n i e D i o n i z o s a, „nie-nawidzące muzyki i poezji, sztuk, które zaspokajały zmysły kosztem lubieżności” (O, 31), nie będąc w mocy, by uwieść Orfeusza, zabijają syna Ojagra (Aresa lub Charopsa) i Kaliopę (Polihymnii lub Klio). Jego odcięta głowa i jego lira nie przestają śpiewać o Eurydyce (nimfie – driadzie lub, jak chcą inni, c ó r c e A p o l l o n a)¹⁹: „I jeszcze wiele go-

¹⁸ J. Supervielle, *Orfeusz*, przeł. J. Kwiatkowski, w: idem, *Orfeusz i inne opowiadania*, wybór i wstęp J. Kwiatkowski, przeł. M. Bieszczadowski et al., Warszawa 1966, s. 29-31. Dalej, lokalizując cytaty z tego wydania, stosuję skrót O, po przecinku podaję numer strony.

¹⁹ Informacje na temat pokrewieństw i powinowactw w mitach podaję za: P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, pod. red. J. Łanowskiego, przeł. M. Bronarska et al., Wrocław 1990, s. 94, s. v. „Eurydike”; s. 260, s. v. „Ojagros”; s. 266-267, s. v. „Orfeusz”.

dzin po śmierci – pisze Supervielle – wargi jego wyszeptywały nowe obrazy, świetne kadencje, których nikt już nie mógł usłyszeć oprócz poetów przeszłości” (O, 31).

O poetach przyszłości, czyli o poetach XX wieku, mówi też Jarosław Marek Rymkiewicz, w szkicu *Ogród Persefony*, którego obszerny fragment przytaczałam na początku mojego szkicu. Mówi, co ważne, że „piekło XX wieku jest piekłem dla wszystkich”, że „nie trzeba być antycznym bohaterem, wielkim Europejczykiem, by dostać się tam za życia”.²⁰

Jednym z tych poetów przyszłości jest Aleksander Wat, gdy ostatnią resztką życia, samą głową i samą lirą, w ciężkiej i nieuleczalnej chorobie, w cierpieniu na granicy utraty rozumu, pisze o utracie Eurydyki i swoim własnym pogrzebie, o katabazie niepowrotnej:

Schodzenie
 schodzenie
 ciągle schodzenie
 I żebym to ja sam!
 w zaciszu, po ciemku.
 To przede mną, za mną
 obok nogi
 przeganiają
 ten stukot butów, to dudnienie
 w metro Châtelet?
 Tylko jeden nieruchomy
 beznogi akordeonista charon.
 I gdzie ja się zabłąkałem?
 Eurydyce? Eurydyce!
 Schodzenie
 Schodzenie
 ciągle schodzenie
 ciągle w dół
 schodzenie

²⁰ J. M. Rymkiewicz, *Ogród Persefony*, s. 19.

a jutro stwierdzą
to tylko trzy łokcie pod ziemią²¹

Jeśli nikt (chyba nikt) nie przekroczył Celanowskiej (auto)definicji wiersza: „Wiersz jest samotny. Jest samotny i w drodze. Kto go pisze, jest wespół z nim w drodze”, warto zapytać, kto jest z tym samotnym wierszem w drodze, oprócz tego, kto go napisał, a raczej naszeptał? Bo przecież dokończenie myśli czerniowieckiego poety brzmi: „Ale czy wiersz nie znajduje się przez to właśnie [...] w tajemnicy spotkania”.²²

Tajemnica spotkania. Najpierw Wat „nieznośnie” powraca do Norwida z początku *Mojej piosnki I*: „Źle, źle zawsze i wszędzie, ta nić czarna się przędzie. / Ona za mną, przede mną i przy mnie”. W *Wierszach somatycznych* wypowiada ją *Głos drugi*: „Tymczasem / nicość jest z nami nicość za nami nicość wokoło i w nas / wiele nicości”. Potem – w *Wierszu ostatnim* jak refren, którego nie można nie nucić: „To przede mną, za mną”. Później okazuje się, że ten sam ruch w dół pojawia się w poemacie *Orfeusz i Eurydyka* Miłosza, gdy „ja” żałobne przez nieskończoną wielość korytarzy i pięter („Szedł labiryntem korytarzy, wind. / [...] Zjeżdżał piętro po piętrze, sto, trzysta, w dół. / Marzył. Miał świadomość, że znalazł się w Nigdzie”) dociera do szpitalnej kostnicy i podziemia mitycznego jednocześnie („Stojąc na płytach chodnika przy wejściu do Hadesu / Orfeusz kulił się w porywistym wietrze”).²³ Takie samo poczucie samotności subwayowej jest u Adama Zagajewskiego w wierszu *Wielki Piątek w korytarzach metra* (z tomu *Jechać do*

²¹ Wiersz datowany: Antony, 31 maja 1967 roku. Pierwodruk w tomie *Ciemne światło* (1968). Tytuł nadała wierszowi Ola Watowa (BN I 300, 260, przyp.).

²² Cyt. za: P. Celan, *Meridian. Przemówienie wygłoszone z okazji przyznania nagrody im. Georga Büchnera. Darmstadt, 22 października 1960*, przeł. F. Przybylak, w: idem, *Poezje. Gedichte*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 1998, s. 334-335. W oryginale: *Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt im mitgegeben [...] Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch [...] im Geheimnis der Begegnung?*.

²³ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, w: idem, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 43.

Lwowa, 1985), ze znaczącą frazą finalną: „W korytarzach metra ból się nie przemienia, / tylko trwa, boli bez wytchnienia”.²⁴ Watowski „Jeden nieruchomy / beznogi akordeonista charon” powtórzy się, także jako kłozard, także jako nikt, w wierszu Ryszarda Krynickiego *Byłem tutaj* (z tomu *Kamień, szron*, 2004): „We wnęce zmroku bezdomny / rozkłada swoje kartony na nocleg. Nikt / odbija się w ścianie”.²⁵

Istnieją w micie Orfeusza fragmenty bardziej podatne – zgodnie z różniczeniami Gottholda Ephraima Lessinga: bardziej momentalne (*nebeneinander*) – na transpozycję malarską (dzieła: Gustave’a Moreau z 1865²⁶, Jeana Delville’a z 1893²⁷, Odilona Redona

²⁴ A. Zagajewski, *Wielki Piątek w korytarzach metra*, w: idem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 101.

²⁵ R. Krynicki, *Byłem tutaj* (1990), w: idem, *Kamień, szron*, Kraków 2004, s. 23.

²⁶ Odcięta głowa poety-śpiewaka w „objęciach” liry na obrazie Gustave’a Moreau z 1865 roku, znanym pod dwoma tytułami: *Orfeusz* lub *Dziewczyna trąca niosąca głowę Orfeusza*; wariant tego samego motywu w malowidle Jeana Delville’a *Orfeusz* z 1893 roku; w zupełnie innej stylistyce utrzymane są rysunki Odilona Redona, zwłaszcza rysowana węglem *Głowa Orfeusza* z 1881 roku. Maria Poprzęcka pisała o obrazie z 1865 roku: „W postaci dziewczyny widziano obraz potomności, zbierającej i chroniącej cierpliwie dzieła geniuszu. Marcel Proust, który poświęcił artykuł «tajemniczemu światu Gustave’a Moreau», radził, by obraz odwiedzać w muzeum tak, jak odwiedza się groby. W jego smutku dopatrywano się też błysku nadziei: Orfeusz nie żyje, lecz poezja nie zamilknie, gdyż u stóp dziewczyny pełzają dwa małe żółwie, których skorupy posłużą kiedyś poetom, chcącym uczynić z nich swe nowe liry” (M. Poprzęcka, *Orfeusz*, „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] 1999, nr z 27 listopada, s. 41). Oczywiście „motyw wieszczącej głowy”, śpiewu wydobywającego się z martwych ust Orfeusza łączy się z fascynującym artystów końca XIX wieku tematem ikonograficznym Salome z głową Jana Chrzciciela, której „najdoskonalsze, rozedrgane przewrotnym pożądaniem obrazu – jak przypomina Poprzęcka – stworzył także Gustave Moreau”. Vide: eadem, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w: *Mit Orfeusza*, s. 227-244; cf. J.-P. Reverseau, *Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIX^e siècle*, „Gazette des Beaux-Arts” 1972, septembre, s. 173-184.

²⁷ W opisie Poprzęckiej: „Orfeusz [...] belgijskiego symbolisty Jeana Delville’a, rzykownie kojarzący arealność wyobrażenia z iluzyjnym mimetyzmem, bliż-

z 1881 roku²⁸) czy rzeźbiarską (przywoływany tu relief neapolitański – prawdopodobnie bezpośrednia inspiracja Wata, rzeźba Rodina z kochankami wrastającymi w kamień z 1893 roku). Istnieją też takie elementy mitu, które łatwiej opowiedzieć – należą do domeny *nacheinander* w nomenklaturze Lessingowskiej – tym bliżej do re-narracji poetyckich czy prozatorskich: próba odzyskania Eurydyki jest właśnie tego typu opowieścią wewnątrz opowieści.

Być może trop związany z francuskim grafikiem i prekursorem symbolizmu, o czym świadczyłby paryski wiersz Wata z listopada 1956 roku *Na wystawie Odilon Redona*²⁹, byłyby tu szczególnie ważne, ze względu na iście orfickie studium czerni:

Czerni jest tyle
ile kolorów
na palecie
Natury
a każdy kolor ma własną czerń.
Przyjrzyj się czerniom
na rzece

szy jest eterycznej zjawie niż makabrycznym w swojej dosłowności przedstawieniom dekapitowanego proroka [Jana Chrzciciela – K. K. K.]. Oświetlona nocnym światłem głowa wyrasta niemal organicznie z bogato inkrustowanej liry. Wokół połyskują gwiazdy odbijające się w przejrzystej, lekko zmarszczonej wodzie. Sama głowa, okolona burzą złotych włosów, urzeka czarem androgyna (do obrazu pozowała żona malarza)” (M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni*, s. 242).

²⁸ O węglowym rysunku Odilona Redona pisała Maria Poprzęcka: „Jest niezwykły nie tylko za sprawą najprostszej, zaledwie przygotowawczej techniki. Także dzięki surowości kreski, eliminacji koloru i modelunku, niemal abstrakcyjnemu tłu. Z pozbawionego wszelkich malarskich zabiegów obrazu artysta usunął również wszystkie rekwizyty historycznej i mitograficznej erudycji. Obraz został oczyszczony nie tylko z narracji, ale także ze wszystkich «złudnych wyglądnów». Sama tylko głowa – wielka, czarna, o zmierzwionych włosach – nie tyle płynie, ile w sposób niepojęty pionowo wynurza się z wody” (ibidem).

²⁹ Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1957, nr 42.

omżonej blikami³⁰ latarni gazowych;
 czerniom
 na bryle antracytu;
 podwodnym czerniom
 oceanicznym,
 gdzie koncha perłowa
 otwiera łono
 promienne,
 gdzie koral się pręży
 jak gałąź ciernia.
 Czerniom się przyjrzyj Redona
 Czerniom się przyjrzyj Rembrandta.

Dałbym sobie krwi utoczyć
 kwartę
 czerwonej
 najczerwieńszej
 krwi kwartę
 utoczyć
 żeby osiągnąć syntezę:
 czystą
 czarną
 czerń.
 Natura przed nią się cofa
 jak koń siwy
 przed kobrą
 warującą w poprzek drogi
 szmaragdowej życia.

(BN I 300, 117-118)

³⁰ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. v. „blik”: „skupione odbicie światła, zaznaczone na obrazie jasną farbą (impast); stosowany w malarstwie dla podkreślenia plastyki i połyskliwości fragmentów (np. na gałce ocznej, zbroi, naczyniach szklanych, metalowych itp.), gł. w technice olejnej (XVI-XX w.), pastelowej (XVIII-XX w.), w akwarelowej przez użycie gwaszu (XIX-XX w.)”.