

# Katarzyna Kuczyńska-Koschany

---

## Wat, poeta orficki

---

Colloquia Litteraria 1/12, 123-142

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

## 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 Tejrezjasza 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 Odyssem 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 – odbyta 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<sup>1</sup>.

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

W przypisie do 13. wersu *Wierszy somatycznych*<sup>2</sup> 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*”<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. Omawiając np. piątą z cyklu *Pieśni wędrowca*, dzięki konfrontacji z przypisem autorskim – bardzo trafnie – pokazuje, iż „tekst Wata powstaje jako interferencyjny splot znaków emitowanych przez tekst i przypis”<sup>5</sup>. Przypisy autorskie były – w przypadku wydań krajowych, krakowskiej edycji *Wierszy* z 1957 oraz warszawskiej *Wierszy śródziemnomorskich* z 1962 – istotnym elementem gry z cenzurą. Ta, wydawać by się mogło, marginalna odmiana paratektu, jaką jest przypis autorski, w poezji Wata, pisze Dziadek, zyskuje „kapitałne znaczenie, bowiem nabiera cech i wartości suplementu, zaczyna funkcjonować jako szczególnie przypadek antycypacji danego tekstu i pełni niezwykle ważną rolę

<sup>1</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz, *Ogród Persefony*, w: *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 127–128.

<sup>2</sup> Prwdr. „Nowa Kultura” 1957, nr 30, s. 1 i 3.

<sup>3</sup> Zob. Aleksander Wat, *Wybór wierszy*, oprac. Adam Dziadek, „BN” I 300, Wrocław 2008, s. 124. Obydwa nawiązania do poematu Rilkego, Jastruna i Herberta, omawiałam w książce *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 168–170 i 254–256.

<sup>4</sup> *Wstęp* do: Aleksander Wat, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. LII–LXVII.

<sup>5</sup> Tamże, s. LXVI.

w odczytywaniu całości poszczególnych utworów, bowiem ukierunkowuje i determinuje możliwe sposoby ich lektury<sup>6</sup>.

Wracam do kwestii przypisu do 13. wersu *Wierszy somatycznych* Wata. Tego, kto opatruje przypisami autora tak starannego jak Wat, obowiązuje co najmniej podobna norma staranności. Już w opisie płaskorzeźby neapolitańskiej z fundamentalnych *Studiów orfickich* Adama Krokiewicza<sup>7</sup> można dostrzec zapośredniczenie, jakim dla większości dwudziestowiecznych nawiązań do mitu o Orfeuszu i Eurydyce, pozostaje poemat Rainera Marii Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*<sup>8</sup>. 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 Augusta Rodina *Orfeusz i Eurydyka*). Wiele lat później Josif Brodski w jednym ze swych esejów<sup>9</sup> uznał ten poemat za największe dzieło w liryce poprzedniego stulecia.

I właśnie o rangę poematu Rilkego tu się upominam, gdyż zarówno Herbert w obydwu wariantach prozy *H.E.O.*, tej z „Zeszytów Literackich”<sup>10</sup> i tej z *Króla mrówek*<sup>11</sup>, jak też 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 Eu-*

<sup>6</sup> Tamże, LXVI–LXVII

<sup>7</sup> Adam Krokiewicz, *Studia orfickie*, Warszawa 1947, s. 5.

<sup>8</sup> Na ten temat zob. Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, dz. cyt., s. 247–254.

<sup>9</sup> Opinię cytuję za wydaniem: Joseph Brodsky, *Von Schmerz und Vernunft. Über Hardy, Rilke, Frost und andere*, München–Wien 1996, s. 119–175.

<sup>10</sup> Prwdr. „Zeszyty Literackie”, nr 33, zima 1991, s. 9–10.

<sup>11</sup> Zbigniew Herbert, *H.E.O.*, w: *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001, s. 11–12. Bardzo ważny w tym wydaniu jest przypis, jakim opatrzył prozę poetkę Herberta Ryszard Krynicki. Nazwałabym go przypisem czulego erudyty: „Zbigniew Herbert zmienił również tytuł na *HEO*, co prawdopodobnie spowodowało, że wydawca amerykański mylnie go odczytał jako *EOS*. Chcąc zarówno uniknąć tego typu pomyłek, jak też zachować odległą asocjacje z wierszem Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* – zachowujemy wcześniejszą wersję tytułu” (s. 126).

*rydyka* 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 splecione suknią jak całunem”, słucho Orfeusza jest – jak w poemacie z 1904 r. – psem gończym, podobnie nakreślony został również krajobraz płaczu<sup>12</sup>). Bez Rilkego wszystkie wymienione tu teksty – Jastruna, Herberta, Miłosza – byłyby inne, a może nawet nie byłoby ich wcale. To przez tamten poemat, inicjujący dwudziestowieczne 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 dwudziestowieczny orfizm w poezji.

Przypis do przypisu każe mi się jednak zastanowić, czy Rilke – Rilke, autor *Orfeusza*. *Eurydyki*. *Hermesa* (gdzie Orfeusz jest ziemskim śpiewakiem)<sup>13</sup>, ale też autor cyklu *Sonetów do Orfeusza*<sup>14</sup> (tu stał się Orfeusz bogiem) – był równie ważny dla Wata<sup>15</sup>, twórcy dwu przejm-

<sup>12</sup> Pisałam na ten temat wcześniej w szkicu *Bez Eurydyki. Rilke, Herbert, Miłosz wobec mitu miłosnej żaloby*, „Zeszyty Literackie”, nr 83, lato 2003, s. 201.

<sup>13</sup> Bardzo ciekawie pisał na ten temat w świetnym, erudycyjnie wiążącym rozmaite wątki, tekście Paweł Majewski, *Antyk w poezji Rilkego i Iwaszkiewicza – próba porównania*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 74–83 (fragment pt. *Orfeusz, Eurydyka, Akestis – między życiem a śmiercią*). Bliźniaczy mit o Alkestis i Admecie reinterpretował Rilke odwołując się do tragedii Eurypidesa. Na ten temat zob. też: Inga Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 61–62; Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Alkestis i mit miłości małżeńskiej*, „Polonistyka” 2004, nr 1, s. 25–29.

<sup>14</sup> Ostatnio obecnością Orfeusza i mitu orfickiego u Rilkego zajmowały się Barbara Surowska i Larysa Cybenko. Por. B. Surowska, *Orfeusz w poezji Rainera Marii Rilkego*, w zbiorze: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, pod red. Sławomiry 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 zbiorze: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. Jarosława Ławskiego i Krzysztofa Korotkicha, Białystok 2008, s. 367–373.

<sup>15</sup> Wat cenił Rilkego (co ciekawe – podobnie jak Herbert – zestawiał go z Eliotem), o czym świadczy fragment listu do Józefa Czapskiego, pisanego z Cabris 15.03.1962: „Wszystko, co dzisiejszy poeta dziś mówi klarownie jak dawni, to – na dobrą sprawę – lepsze czy gorsze stylizacje,

jących tekstów orfickich. Myślę o *Wierszach somatycznych*, napisanych w 1957 r., i o *Wierszu ostatnim*, datowanym na 31.05.1967, 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 ujmującą 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. Zrozpa-

---

powtórki (w malarstwie jest inaczej, ale o tym chyba kiedy indziej), prawdę mówiąc dość żalodne. Lepiej by było, żeby każdy z takich poetów, nieraz świetnych, wydawał (pisać sobie 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 złoża najciemniejsze, najbardziej intymne, najmniej docieczone, a jeśli docieczone (bo każdy wielki poeta tkwił również w głębiach), to jeszcze niedoświadcznione – i oczywiście, te sprawy i rzeczy najgłębiej osobiste, często przygodne, ale wpadające w jakies geologiczne głębokie wyżłobienia – wynieść bezwarunkowo trzeba w klarowność, w obiektywność. Wtedy są udane, czasem wielkie, jak np. u Rilkego, u Eliota, jak często, bardzo często – z naszych poetów – tylko u Miłosza” ; K, cz. 1, s. 64–65.

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

Plaskorzeźba jest bardzo piękna. Do piękna poszczególnych postaci przyłącza się syntetyczne piękno oraz swoiste, metafizyczne znaczenie grupy jako takiej. Orfeusz i Eurydyka tworzą ścislerszą 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 rozdziałającą 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 plaskorzeźba, 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<sup>16</sup>.

Przytoczę poniżej *Wiersze somatyczne* Wata 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<sup>17</sup>. Wydaje mi się to tym ważniejsze, iż tekst z pierwodruku jest

<sup>16</sup> Przytaczam za wydaniem: Adam Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, w: tegoż, *Dziela*, t. II, Warszawa 2000, s. 7–9, podkr. autora.

<sup>17</sup> Sądzę, że opisane zaniechanie, narusza zasadę, przyjętą w serii „BN”. We fragmencie deklaracji z pierwszych tomów „BN”, przedrukowanym także w wydaniu Wata („BN” I 300, s. 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 autografach, pierwodrukach i wydaniach krytycznych”. Ponieważ za podstawę przedruku przyjęto także w edycji z 1997 (P, s. 216–217) wersję z wydania

o wiele bardziej dramatyczny, a powtórzenia, usunięte już w wersji książkowej z 1957, 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 postrzeżać 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 Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, skoro – jak przypomina Dziadek – w tomie z 1957 r. pojawiało się wiele ewidentnych interwencji cenzury<sup>18</sup>:

1

*Głos pierwszy:*

Między serca rozkurczem a skurczem jest  
taka chwila gdy jesteśmy śmierci.  
Za krótka ona byśmy ją postrzegli.  
Spazmatyczne jest nasze postrzeganie poznania.  
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  
wpatrujemy się w Orfeusza Eurydykę z neapolitańskiej płaskorzeźby  
mówimy: dobranoc kochana.  
Zegar bije wiatr nadyma firankę gasimy światło.  
I pogrążamy się w nicość

---

*Wiersze* (1957), wersja z pierwodruku – konfrontowana z naniesionymi jeszcze w tym samym roku poprawkami autorskimi – staje się po raz pierwszy podstawą interpretacji dla wszystkich – poza czytelnikami „Nowej Kultury” z 1957 r.

<sup>18</sup> *Wstęp* do: Aleksander Wat, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. LVI.



jeszcze wtedy pewni, żeśmy rzeką żywą rzeką **rzeką rzeką. Żywą rzeką**  
która tylko ~~pociemniała~~ **ociemniała** – 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 wokół i w nas  
wiele nicości.  
A to co nazywamy ruchem dzianiem się życiem  
to przerwy między nicościami, ~~czyżby tożsamymi?~~ 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 latorośli

umierającej w patetycznym geście  
**zdrój tryśnie życia zdrój życia tryśnie.**

O ekstazo ekstaz o skór komunii o bolesne słodyczki o **bolesna słodycz**  
penetracji w inne. Śmierć za życia! Życie za przedprozem  
śmierci. Zejścia **zejścia!**

**zejścia plutonium W plutonje** koloru krwi i popiołu<sup>19</sup>.

### *Wiersz ostatni (i kilka innych)*

Zacznę od dłuższego fragmentu prozy poetyckiej Julesa Supervielle'a *Orfeusz*, który – jak mi się zdaje – dobrze wprowadza w 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, zapominał 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 siołku, 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 odurzenia. Wchłonięty przez ciszę, gdy stał wobec nieruchomego ciała żony, 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

---

<sup>19</sup> Skreśleniami oznaczyłam fragmenty, które podano w wersji książkowej z 1957 r., a które różnią się od pierwodruku; pogrubioną czcionką – wersję tekstu z pierwodruku.

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<sup>20</sup>.

Chwilę potem bachantki, wyznawczynie Dionizosa, „nienawidzące muzyki i poezji, sztuk, które zaspokajały zmysły kosztem lubieżności”<sup>21</sup>, nie będąc w mocy, by uwieść Orfeusza, zabijają syna Ojagra (Aresa lub Charopsa) i Kalliope (Polihymnii lub Klio). Jego odcięta głowa i jego lira nie przestają śpiewać o Eurydyce (nimfie-driadzie lub, jak chcą inni, córce Apollona)<sup>22</sup>: „I jeszcze wiele godzin po śmierci – pisze Supervielle – wargi jego wyszeptwały nowe obrazy, świetne kadencje, których nikt już nie mógł usłyszeć oprócz poetów przyszłości”<sup>23</sup>.

O poetach przyszłości, czyli o poetach XX w., 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

<sup>20</sup> Jules Supervielle, *Orfeusz*, tłum. Jerzy Kwiatkowski, w: *Orfeusz i inne opowiadania*, wybór i wstęp Jerzego Kwiatkowskiego, tłum. Mikołaj Bieszczadowski, J. Kwiatkowski i in., Warszawa 1966, s. 29–31.

<sup>21</sup> Tamże, s. 31.

<sup>22</sup> Informacje na temat pokrewieństw i powinowactw w mitach podają za: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. Jerzy Łanowski, przeł. z fr. Maria Bronarska i in., wyd. II, Wrocław 1990, s. 94 (hasło „Eurydike”), s. 260 (hasło „Ojagros”), s. 266–267 (hasło „Orfeusz”).

<sup>23</sup> Jules Supervielle, *dz. cyt.*, s. 31.

antycznym bohaterem, wielkim Europejczykiem, by dostać się tam za życia”<sup>24</sup>.

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.  
 Te 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  
 a jutro stwierdzą  
 to tylko trzy łokcie pod ziemią<sup>25</sup>

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” („Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt im mitgegeben”), warto zapy-

<sup>24</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz, *dz. cyt.*, s. 129.

<sup>25</sup> Wiersz datowany: Antony, 31 maj 1967. Prwdr. w *Ciemnym Świecidle*. Tytuł *Wiersz ostatni* nadała Ola Watowa (zob. przypis w: Aleksander Wat, *Wybór wierszy*, *dz. cyt.*, s. 260).

tać, 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” („Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch [...] – im Geheimnis der Begegnung?“)<sup>26</sup>.

Tajemnica spotkania. Najpierw Wat „nieznośnie” powraca do Norwida z początku *Mojej piosnki [I]*: „Źle, źle zawsze i wszędzie, / Ta nie czarna się przedzie: / Ona za mną, przede mną i przy mnie”<sup>27</sup>. 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: „Te 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”)<sup>28</sup>. Takie samo poczucie samotności subway’owej pojawia się u Adama Zagajewskiego w wierszu *Wielki Piątek w korytarzach metra* (z tomu *Jechać do Lwowa*, 1985), ze znaczącą frazą finalną: „W korytarzach metra ból się nie przemienia, / tylko trwa, boli bez wytchnienia”<sup>29</sup>. Watowski „Jeden nieruchomy / beznogi akordeonista charon” powtórzy się, także jako kloszard, także jako nikt, w wierszu Ryszarda Krynickiego *Byłem tutaj* (z tomu *Kamień, szron*, 2004): „We wnętrzu zmro-

<sup>26</sup> Cyt. za: Paul Celan, *Meridian. Przemówienie wygłoszone z okazji przyznania nagrody im. Georga Büchnera. Darmstadt, 22 października 1960*, przeł. Feliks Przybylak, w: P. Celan, *Poezje. Gedichte*, wybrał i oprac. Ryszard Krynicki, Kraków 1998, s. 334–335.

<sup>27</sup> Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 65.

<sup>28</sup> Czesław Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 43.

<sup>29</sup> Adam Zagajewski, *Wielki Piątek w korytarzach metra*, w: *Późne święta*, Warszawa 1998, s. 111.

ku bezdomny / rozkłada swoje kartony na nocleg. Nikt / odbija się w ścianie”<sup>30</sup>.

Istnieją w micie Orfeusza fragmenty bardziej podatne – zgodnie z różniczeniami Lessinga, bardziej momentalne (*nebeneinander*) – na transpozycję malarską (Gustave’a Moreau z 1865<sup>31</sup>; Jeana Delville’a z 1893<sup>32</sup>; Odilona Redona z 1881 r.<sup>33</sup>) czy rzeźbiarską (przywoływany tu relief neapolitański, rzeźba Rodina z 1893 r. z kochankami wrastającymi w kamień). Istnieją też takie elementy mitu, które łatwiej opowiedzieć – należą do domeny *nacheinander* w nomenklaturze Lessin-

<sup>30</sup> Ryszard Krynicki, *Byłem tutaj* (1990), w: *Kamień, szron*, Kraków 2004, s. 23.

<sup>31</sup> Odcięta głowa poety-spiewaka w „objęciach” liry na obrazie Moreau z 1865 r., znanym pod dwoma tytułami: *Orfeusz* lub *Dziewczyna tracka niosąca głowę Orfeusza*; wariant tego samego motywu w malowidle Delville’a *Orfeusz* z 1893 r.; w zupełnie innej stylistyce utrzymane są rysunki Redona, zwłaszcza rysowana węglem *Głowa Orfeusza* z 1881 r. Maria Poprzęcka pisała o obrazie z 1865: „W postaci dziewczyny widziano obraz potomności, zbierającej i chrońiącej 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 poeta nie zamilknie, gdyż u stóp dziewczyny pelżają dwa małe żółwie, których skorupy posłużą kiedyś poetom, chcącym uczynić z nich swe nowe liry”. Zob. M. Poprzęcka, *Orfeusz*, „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 27 listopada 1999, s. 41. Oczywiście „motyw wieszczącej głowy”, śpiewu wydobywającego się z martwych ust Orfeusza, łączy się z fascynującym artystów końca XIX w. tematem ikonograficznym Salome z głową Jana Chrzciciela (której „najdoskonalsze, rozedrgane przewrotnym pożądaniem obrazu – jak przypomina Poprzęcka – stworzył także Gustave Moreau”). Zob. M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w zbiorze: *Mit Orfeusza*, dz. cyt., s. 227–244. Por. także: Jean-Pierre Reverseau, *Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle*, „Gazette des Beaux-Arts”, septembre 1972, s. 173–184.

<sup>32</sup> W opisie Poprzęckiej (*W stronę ukochanych cieni...*, dz. cyt., s. 242): „Orfeusz [...] belgijskiego symbolisty Jeana Delville’a, ryzykownie kojarzący arealność wyobrażenia z iluzyjnym mimetyzmem, bliższy jest eterycznej zjawie niż makabrycznym w swojej dosłowności przedstawieniom dekapitowanego proroka [Jana Chrzciciela – przyp. 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)”.

<sup>33</sup> O węglowym rysunku Odilona Redona pisała Maria Poprzęcka (tamże): „Jest niezwykle 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 «zludnych wyglązków». Sama tylko głowa – wielka, czarna, o zmierzwionych włosach – nie tyle płynie, ile w sposób niepojęty pionowo wynurza się z wody”.

gowskiej – tym bliżej jest do renarracji poetyckich czy prozatorskich: próba odzyskania Eurydyki jest taką właśnie opowieścią wewnątrz opowieści.

Być może trop związany z francuskim grafikiem i prekursorem symbolizmu, o czym świadczyłby paryski wiersz Wata z listopada 1956 r. *Na wystawie Odilon Redona*<sup>34</sup>, byłby tu szczególnie ważny, ze względu na iście orfickie studium czerni:

Czerni jest tyle  
 ile kolorów  
 na palecie  
 Natury  
 a każdy kolor ma własną czerní.  
 Przyjrzyj się czerniom  
 na rzece  
 omżonej blikami<sup>35</sup> latarń 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

<sup>34</sup> Prwdr. „Nowa Kultura” 1957, nr 42.

<sup>35</sup> Hasło „Blik” w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. nowe, PWN, Warszawa 1996: „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.)”.

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<sup>36</sup>.

Natura cofa się przed doskonałą, syntetyczną czernią jak... – spróbuję rozwiązać skomplikowane w nagromadzeniu symboli porównanie, użyte tu przez Wata. Szmaragdowa droga życia, czyli: i zielona, i drogocenna. Kobra – także zielonkawa<sup>37</sup>, więc prawem mimikry ukryta, „warująca”, na drodze o podobnym kolorze – tym bardziej niebezpieczna. Koń siwy – w zależności od maści i powiązania z żywiołami symbolika rumaka jest lunarna (białe konie morskie) bądź solarna (siwe, złote, ogniste na ziemi i w powietrzu)<sup>38</sup>; w mitach greckich: „Białe rumaki ciągnęły rydwan Apollina i Mitry, a także Posejdona; dosiadali ich również Dioskurowie [...]”<sup>39</sup>. Gdy Orfeusz traci żonę (córkę Apollona) ukąszoną przez węża (kobrę?), jest w tym jakiś błąd, jakiś niedostatek witalizmu solarnego; orficką katabazę można wówczas postrzegać jako działanie naprawcze. Niech nie brzmi paradoksalnie, że Orfeusz zszedł do podziemi po słońce, po „wszystko co najważniejsze”. Słowa zaś ja mówiącego w wierszu Wata, iż dałby sobie utoczyć „krwi kwartę”, „za czerń najczarniejszą”, sugerują pakt z oczywi-

<sup>36</sup> Aleksander Wat, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 117–118.

<sup>37</sup> Między innymi emblemat egipskiej bogini Wadżojet, „Zielonej”, tytularnej bogini królestwa Dolnego Egiptu. Podaję za: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 448, hasło „Wąż”.

<sup>38</sup> Zob. Jean C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. Anna Kozłowska-Ryś i Leszek Ryś, Poznań 1998, s. 112, hasło „Koń”.

<sup>39</sup> Tamże, s. 113–114.



stym złem za cenę własnego życia, faustyczną cenę za artystyczny absolut<sup>40</sup>.

Natura cofa się przed czernią doskonałą, przed kwintesencją czerni – zdaje się mówić Wat w zakończeniu wiersza *Na wystawie Odilon Redona* – gdyż cofa się przed śmiercią (i przed takim paktem, na jaki gotowy jest człowiek, zwłaszcza artysta, myśliciel).

Najważniejsze pytanie. Co jest bardziej orfickie niż schodzenie w czern: w głąb ziemi (krainy śmierci) i schodzenie w głąb siebie? Co jest bardziej definiowaniem poezji niż owo schodzenie? Otóż Wat w *Wierszu ostatnim*, podobnie jak Rilke w *Sonetach do Orfeusza*, dokonuje czegoś niezwykłego: schodzi w głąb czyjejś śmierci. Może nawet Wat przekracza Rilkego, bo tamten schodzi w śmierć młodzietkiej tancerki, Wery Ouckamy Knoop, a ten – we własną śmierć (czyli z antropotanatologicznego punktu widzenia dokonuje rzeczy niemożliwej<sup>41</sup>). Jakby dawał świadectwo inicjalnym słowom z *Wierszy somatycznych*: „Między serca rozkurczem a skurczem jest / taka chwila gdy jesteśmy śmierci”.

Poemat Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* był rozpisany na trzy rodzaje kroków; każda z postaci szła inaczej. To, jak szły, określało ich – mężczyznę, kobietę i bóstwo. Orfeusz pożerał drogę wielkimi kęsami, chciał, żeby jak najszybciej się skończyła. Eurydyka miała stopy spętane całunem, nie mogła się spieszyć, jej rytm był rytmem umarłej.

<sup>40</sup> Podobnie Miłosz w poemacie *Orfeusz i Eurydyka*: „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”, dz. cyt., s. 43.

<sup>41</sup> Na ten temat pisał Marc Oraison, *La mort et puis après*, Fayard 1967, s. 34: „[...] jest właściwie niemożliwe, bym postrzegał się jako zmarły. Mogę co najwyżej wyobrazić sobie takim. Jeśli jednak przyjrzeć się temu z bliska, to także i to jest iluzoryczne. Wyobrazić sobie bowiem mogę moją agonię lub moje zwłoki, którym przyglądam się w wyobraźni, nie mogę jednak wyobrazić sobie «siebie, którego już nie ma». Wyobrażenie sobie tego, że już mnie nie ma, jest absolutnie niemożliwe, a to dlatego, iż wyobrażając sobie wciąż jeszcze jestem. Mogę wyobrazić sobie, że już nie istnieję, nie mogę sobie wyobrazić jednak, że już mnie nie ma”. Cyt. za: Luis-Vincent Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, przeł. Jakub M. Godzimirski, w zbiorze: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przeł. Stanisław Cichowicz i J.M. Godzimirski, wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz, Warszawa 1993, s. 165.

Hermes, *Psychopompos*, próbował jakiegokolwiek komunikacji między gwałtownym, miłosnym witalizmem Orfeusza a tanatyczną kondycją Eurydyki. Ale Orfeusz nie mógł wejść w śmierć Eurydyki, ani ona nie mogła wydobyć się na powrót do życia, bo to nie była jego śmierć ani jej życie to już nie było<sup>42</sup>.

Podobnie w *Wierszach somatycznych* rozmowa cierpiącego ciała z samym sobą jest w części pierwszej miniaturą dramatyczną, rozpisaną na trzy głosy, ale już w części drugiej imperatywem kategorycznym umierania („Obciosać się. Uschnąć. Wyżyć się / z wszystkiego co szpikiem, krwią, wydzieliną. / Z serca się wypruć z trzewi z mózgu”), schodzeniem, bardzo gwałtownym, w swoją śmierć, a w części trzeciej trudnym, prawie niemożliwym do przekazania stanem śmierci za życia, gdzie i śmierć, i życie dotyczą kogoś doświadczającego bólu nie do zniesienia i kogoś całkowicie świadomego: „O ekstaza ekstaz o skór komunii o bolesna słodycz / penetracji w inne. Śmierć za życia. Życie za przedprożem / śmierci”.

W *Sonetach do Orfeusza* i w *Wierszu ostatnim* – inaczej. Autokatabaza i epitafium są niejako łączne. U Rilkego epitafium dla tancerki rozpisane jest aż na 55 sonetów (być może mamy tu do czynienia z ową wielością, o której mówił Krokiewicz; być może Wera Knoop – dziewiętnastoletnia tancerka – zmarła na białaczkę, na którą niebawem umrze też Rilke – jest Eurydyką tego cyklu<sup>43</sup>); u Wata – autoepitafium, granicznie powściągliwe (bo też sytuacja liryczna do granicznych należy): „ciągle schodzenie / ciągle w dół / schodzenie / a jutro stwierdzą / to tylko trzy łokcie pod ziemią”. Może Watowi udało się pokazać aż jedną umierającą osobę – siebie, poezja stała się antidotum na rozczłonkowanie bólem.

<sup>42</sup> Świetnym kontrapunktem dla takiej Eurydyki jest Ola Watowa, po śmierci męża nadająca tytuły jego dziełom (w tym tytuły tak znakomite, jak *Dziennik bez samogłosek*), a nade wszystko pisząca – podobnie do Nadieżdy Mandelsztam i jej *Nadziei w beznadziei* – książkę tak istotną jak *Wszystko co najważniejsze*, z inicjalnym zdaniem: „Wszystko, co najważniejsze w moim życiu, wiąże się z Aleksandrem”. Cyt. za: Ola Watowa, *Wszystko co najważniejsze...*, Warszawa 1990, s. 9.

<sup>43</sup> Jak przekonuje Ernst Leisi, *Rilkes «Sonette an Orpheus»*. Interpretation, Kommentar, Glossar, Tübingen 1987.

Może udało mu się skutecznie zrealizować to, co Karl Dedecius uznaje za istotę poezji orfickiej, usiłowanie pokonania „przepaści między przeszłością i przyszłością, początkiem i końcem, życiem i śmiercią”<sup>44</sup>. Być może częściowo udało się to dzięki lekturze Rilkego, skoro w najgorszych chwilach w więzieniu na Łubiance to właśnie fraza z *Sonetów do Orfeusza* (z III sonetu części I) podtrzymywała przy życiu przyszłego autora *Ciemnego świecidła*:

*Nescio*: i ja również spytany nie wiedziałbym, jak odpowiedzieć: czym poezja jest? Jakkolwiek była dla mnie na Łubiance treścią tak oczywistą, że nieomal dotykana. Rozpoznawałem jej obecność bodaj czubkami palców, jakkolwiek materia jej duchowa jest nawet w czystszej być może postaci aniżeli przeżycie religijne, skoro na to ostatnie składają się treści tak psychologiczne, jak impulsy ku ojcu, stosunek do natury i tym podobne. Natomiast poezja żywi się nimi także, ale może się bez nich obejść. Może się obejść bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicomość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilke, i to mi wystarczało<sup>45</sup>.

Co znaczy być poetą orfickim? Doświadczać tego, co poetyckie, jako tego, co elementarne. Zacytuję jeszcze raz Supervielle’a:

Zanim pojawił się, wiatr nie potrafił wzniecać szmeru w liściach, morze wyglądało swe fale w najgłębszej ciszy, deszcz spadał bezszelestnie na dachy i wiele mówiono o milczeniu potoków i kaskad. Cała natura oczekiwała na swego pierwszego poetę.

Ptaki przyglądały się człowiekowi z pieśnią uwięzioną w głębi dziobów. To Orfeusz uwolnił gardziołka słowików. I dziś śpiewają jak za jego czasów, wydzwaniają godzinę Orfeusza.

A jeśli ryby zachowują ciszę, to dlatego że, mieszkając już wtedy w wodzie, nie mogły usłyszeć głosu poety. Lecz syreny, które tylko ogon mają rybi, korzystały z jego lekcji. To dzięki niemu jaskółki nauczyły się przekazywać wiadomości z granic horyzontu. I gdyby Orfeusz nie umarł

<sup>44</sup> Karl Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. Jan Prokop oraz Irena i Egon Naganowscy, Warszawa 1988, s. 24.

<sup>45</sup> Mw, cz. 2, s. 84, podkr. autora.

tak młodo, zdobywając za przestrzenią przestrzeń, obdarzyłby głosem księżyc, słońce, gwiazdy, i to te nawet, które zobaczymy po wielu, wielu wiekach. Lecz posłuchajmy go:

„Mój ojciec był wspaniałym strumieniem. I Kaliopie, która miała stać się moją matką, z rozkoszą kąpała się w jego nurtach. Na próżno wołano ją z brzegu, przebywała tam całymi godzinami, zatrzymywana przez upajające ramiona prądu.

Jestem owocem tego związku, pół-cielesnego i pół-wodnego, biało-modrego, związku, w którym cisza (matka aż do moich narodzin była milcząca) połączyła się z muzyką. Mam poezję we krwi<sup>46</sup>.

Białe i modre widzimy barwy, gdy siwy koń cofa się przed najczarniejszą czernią na szmaragdowej drodze życia; poeta orficki wtedy, w tym samym czasie, krwi kwartę najczerwieńszej traci.

### Summary Wat, an orphic poet

The most important context for many 20<sup>th</sup> century references to the myth of Orpheus and Eurydice remained Rilke's poem *Orpheus. Eurydice. Hermes* (among others, Jastrun, Herbert, Miłosz); the author of the article wonders whether Rilke was equally important for Aleksander Wat as the author of *Wiersze somatyczne* [*Somatic poems*] as well as *Wiersz ostatni* [*A Final Poem*]. A comparison of the first edition of *Wiersze somatyczne* ("New Culture", 1957) with its first book publishing (also in 1957) inclines the author to pose a question, why is this first version much more dramatic, somehow more "orphic": did Wat soften a book version of the poem due to personal reasons (a soften phase of the illness) or was it because of censorship's intervension? Referring to Orpheus, the author also indicates significant painting contexts (Moreau, Delville, Redon) and sculpture contexts (Rodin); it becomes useful during Wat's interpretation – his very pictorial illustra-

---

<sup>46</sup> Jules Supervielle, *dz. cyt.*, s. 25–26.

tion (e.g. in the poem *Na wystawie Odilon Redona*) is also “orphic”, full of blackness. Nevertheless, it seems that Wat’s orphic descent into blackness, inside oneself, into death is even more acute than Rilke’s – since Wat writes about himself, his own death and his own funeral (*Wiersz ostatni*).