

# Beata Morzyńska-Wrzosek

---

## Motywy mityczne i chrześcijańskie w Orfeuszu i Eurydyce Czesława Miłosza

---

Język - Szkoła - Religia 4, 209-219

---

2009

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.

## MOTYWY MITYCZNE I CHRZEŚCIJAŃSKIE W *ORFEUSZU I EURYDYCE* CZESŁAWA MIŁOSZA

W mitycznej narracji o Orfeuszu i Eurydyce wyraźnie widać splecenie trzech elementów: miłości, śmierci oraz sztuki<sup>1</sup>. Tworzą one wzajemnie podporządkowaną, współdziałającą triadę, po którą sięgają artyści różnych epok, nadając jej swoiste znaczenia, wkomponowując w semantykę oryginalnej konstrukcji własnej wypowiedzi, artykułując indywidualny system wartości<sup>2</sup>. Tracki heros staje się z czasem znakiem europejskiej duchowości, gdyż jego śpiew, odwaga, bolesne poczucie nieodwracalności śmierci, równocześnie wiara w możliwość jej przewyciężenia oraz przekonanie, iż niebezpieczeństwo i zło można pokonać bez użycia siły, jedynie przy pomocy poezji i muzyki, uobecniają fundamentalne, głęboko humanistyczne prawdy<sup>3</sup>.

Jedną z literackich wersji mitu jest poemat Czesława Miłosza zatytułowany *Orfeusz i Eurydyka*, składający się z dziewięćdziesięciu wersów podzielonych na czternaście nieregularnych strof. Współczesny poeta sięga do wątku orfickiej żałoby po ukochanej. Poddając mit twórczemu przetworzeniu, zespolił własną błagalną pieśń z cierpieniem Orfeusza osieroconego przez zmarłą Eurydykę, wpisał w odwieczny kod prywatne doświadczenie utraty spowodowane śmiercią żony. Odejście Carol<sup>4</sup> staje się bolesną inspiracją hymnu o pełnej desperacji

---

<sup>1</sup> Zob. J. A. Chróścicki, *O kilku przedstawieniach Orfeusza. Od Albrechta Dürera do Michaela Willmanna*. W zbiorze: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Studia pod redakcją S. Żerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003, s. 119.

<sup>2</sup> Reguły, według których dokonywane są twórcze adaptacje i reinterpretacje mitów, rozpoznali i usystematyzowali m.in. St. Stabryła, *Wstęp*. W zbiorze: *Mit. Człowiek. Literatura*, Warszawa 1992 oraz H. Markiewicz, *Literatura i mity*. [W:] tenże, *Literaturonawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

<sup>3</sup> Uniwersalne przesłanie mitu o Orfeuszu tłumaczy C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*. W zbiorze: *Mit. Człowiek. Literatura*, dz. cyt., s. 131-132 oraz M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002, s. 9-52.

<sup>4</sup> Na autobiograficzny kontekst poematu zwraca uwagę m.in. M. Kisiel, „*Za nim na ścieżce nie było nikogo*”, „Nowe Książki” 2003, nr 4.

wewnętrznej potrzebie zanurzenia się w przestrzeni śmierci, by, co na pozór paradoksalne, odnaleźć sens istnienia i sławiąc miłość, przeciwstawić się pustce. Podlega tu realizacji po raz kolejny charakterystyczna dla poetyckiego światopoglądu Miłosza cecha – przekonanie o istotności wszystkiego, co trwa, o celowości zdarzeń. Ujawnia się, sięgająca tajemnicy bytu i poezji, myśl o ocaleniu przed zwątpieniem i rozpaczą. Nasycona smutkiem, nieustannym poszukiwaniem, pewnością braku łatwych rozwiązań nie proponuje prostego, jednoznacznego pocieszenia. Zakłada, iż tylko zanurzenie się w byt, w jego realność, uznanie praw natury, w tym śmierci i nieodwołalnego upływu czasu, poddanie się ich nieodwracalności pozwala odczuć pełnię egzystencji. Miłosz w całej swojej twórczości próbuje poznać ogólne prawdy ludzkiego przeznaczenia, a w poemacie *Orfeusz i Eurydyka* objawiają się one w sposób szczególny. Widoczna jest tu kontynuacja refleksji uobecnionej już w tekście napisanym w kwietniu 1943 roku – *Świat. Poema naiwne*, który głosi akceptację stworzenia na przekór okolicznościom zewnętrznym:

ten chwilami stylizowany – jak zauważył Krzysztof Dybciak – na naiwne dziecięcą wypowiedź poemat, utkany ze światła i barw ziemi jest głęboko filozoficznym dziełem i stanowi pochwałę bytu, jedną z najdobitniejszych w poezji europejskiej. Niezwykłość tej pieśni na cześć stworzenia ujawnia głównie kontekst czasowy. Warszawa rok 1943 – środek krwawiącej Europy, środek nocy wojennej, kiedy ważyły się losy przyszłości naszego kontynentu. A więc zapis doświadczenia ludzkiego w obliczu wszechobecnej śmierci biologicznej i zagłady wartości. Głównym zadaniem stało się wówczas zachowanie poczucia sensu, powiększanie przestrzeni bytowania<sup>5</sup>.

W tej sytuacji powstaje tekst przedstawiający świat nie takim, jaki jest, ale takim, jaki być powinien<sup>6</sup>. Poeta podejmuje się udzielenia odpowiedzi na pytanie dotyczące sensu istnienia. Ustala hierarchię podstawowych wartości, wzorując się na testamentowym założeniu św. Pawła, który w I Liście do Koryntian wskazał: „Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość – te trzy: z nich zaś największa jest miłość” (I Kor., 13,13). Uporządkowanie to uzyskuje poetycką konkretyzację w postaci trzech wierszy zatytułowanych tak samo jak wymienione cnoty chrześcijańskie i zostają one umieszczone w centrum cyklicznego poematu:

<sup>5</sup> K. Dybciak, *Poezja pełni istnienia*. W zbiorze: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków-Wrocław 1985, s. 197.

<sup>6</sup> Tak między innymi określił sens poematu Czesław Miłosz w rozmowie z R. Gorczyńską. Zob. R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2002, s. 64.

## Wiara

Wiara jest wtedy, kiedy ktoś zobaczy  
Listek na wodzie albo kroplę rosy  
I wie, że one są – bo są konieczne.  
(...)  
Wiara jest także, jeżeli ktoś zrani  
Nogę kamieniem i wie, że kamienie  
Są po to, żeby nogi nam raniły.

Patrzcie, jak drzewo rzuca długie cienie,  
I nasz, i kwiatów cień pada na ziemię:  
Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły.

## Nadzieja

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

## Miłość

Miłość to znaczy patrzeć na siebie,  
Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,  
Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.  
A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,  
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,  
Ptak mu i drzewo mówią: przyjacielu.

Wtedy i siebie, i rzeczy chce użyć,  
Żeby stanęły w wypełnienia łunie.  
To nic, że czasem nie wie, czemu służyć:  
Nie ten najlepiej służy, kto rozumie.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Cytowane fragmenty poematu *Świat. Poema naiwne* pochodzą z tomu: Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1993.

Wiara jest utożsamiana z wyrażeniem zgody na prawa rządzące światem, na ich konieczność i odnalezienie pozornie prostej celowości w każdym przejawie istnienia, w każdym akcie, nawet bólu, cierpienia czy okrucieństwa. Nadzieja zaś zależy od wiary. Potwierdza realny wymiar egzystencji, obiektywność stworzonego świata i zgodę, by jego poznawanie i rozumienie było uzależnione od zmysłów. Natomiast miłość uznana za wartość najwyższą umożliwia spojrzenie na siebie jak na element złożoności stworzenia, zapewnia dystans w postrzeganiu własnej podmiotowości, jej pełnego emocjonalno – świadomościowego uposażenia<sup>8</sup>. U źródła znajduje się „rezygnacja z uprzywilejowanej pozycji człowieka w świecie ożywionymi i nieożywionym”<sup>9</sup>, jednostce zostaje przyznany status „jednej z rzeczy wielu”. Dotarcie do tej prawdy, zaakceptowanie jej umożliwia odnalezienie wewnętrznej, naturalnej harmonii, zapewnia postrzeganie samego siebie oraz pojmowanie i przeżywanie rzeczywistości nie w kategoriach bezsilności czy niezgody, lecz „przekonania o wartości wszystkiego, co istnieje, o celowości zdarzeń, o ontologicznej dobroci Bytu”<sup>10</sup>. Miłosz określając ten złożony proces autentycznie osobowego doświadczania siebie w świecie nieustannie narażonym na zmienność, realizując „postulat miłości, jednoznacznej z całkowitą aprobatą bytu”<sup>11</sup>, zwraca również uwagę na funkcję zmysłów. Postawę jego charakteryzuje zaufanie do konkretności świadectw dostarczanych przez wzrok, słuch i dotyk. W finalnym fragmencie wiersza *Wiara* wyraźnie zaznacza: „I nasz, i kwiatów cień pada na ziemię: / Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły”, potwierdzając tym samym wspólnotę świata natury i człowieka, głębokie przywiązanie do realności bytu, a także pokorę wobec „przedustawnego i teleologicznego porządku”<sup>12</sup>.

Przyzwolenie to jednak może zostać wystawione na próbę. Każda katastrofa czy to ogólnoludzka, czy jak najbardziej prywatna może przynieść zwątpienie, utratę wiary w podstawowe prawdy, brak aprobaty istnienia. Jednak Czesław Miłosz przez cały czas realizuje założenie dotyczące poszukiwania ocalenia. Doświadczenia bezpośrednio związane z cnotami teologicznymi i ich hierarchizacją, skonkretyzowane w zbiorze *Świat. Poema naiwne*, zostają wielokrotnie powtórzone, uzyskują szczególne realizacje w późnej twórczości. Świadectwem są m.in. utwory pochodzące z tomu *To*, których tematem jest spokojna kontem-

<sup>8</sup> S. Dziamski, *Meandry ludzkiej podmiotowości*. [W:] tenże, *O świadomości aksjologicznej podmiotu. Studium krytyki pozytywnej*, Poznań 2002, s. 214.

<sup>9</sup> A. Fiut, *Poema nie naiwne*. W zbiorze: *Poznawanie Miłosza.2, część pierwsza 1980-1998*, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 178.

<sup>10</sup> K. Dybciak, dz. cyt., s. 199.

<sup>11</sup> J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”*. O poemacie Czesława Miłosza „*Świat*”. W zbiorze: *Poznawanie Miłosza.2, część pierwsza 1980-1998*, dz. cyt., s. 152.

<sup>12</sup> A. Fiut, dz. cyt., s. 178

placja postrzeganego krajobrazu, rejestracja urody chwili obecnej, która właśnie staje się przeszłością, i zgoda na jej przemijanie. Podmiot skupiony na codzienności, wolny od lęku o to, co się wydarzy w przyszłości, nie niepokojony przez własne pasje, ambicje i niespełnienia, nasycy przeżywanie rzeczywistości doznawaniem jedności, harmonii i związanego z tym wielkiego uspokojenia. Marian Stala tak określił tę próbę odnajdywania siebie: „Wyrzeczenie pragnienia władzy i posiadania. Odrzucenie nienawiści i idei współzawodnictwa. Bezinteresowna kontemplacja tego, co jest. Miłość do świata. Płynące stąd poczucie szczęścia”<sup>13</sup>. Związana jest z tym również pewna umiejętność poddawania się wyrokowi losu, pogodzenia się z nimi, akceptacji tego, co od woli człowieka niezależne, i odnajdywania w odwiecznych prawach natury pewnej mądrości nakazującej być mimo wszystko. W *Orfeuszu i Eurydyce*, poemacie o skrajnej rozpacz po śmierci ukochanej osoby, pojawia się myśl o ocaleniu, a doświadczanie głębokiej straty implikuje istnienie możliwości oswojenia grozy pustki. Podjęta przez Miłosza mityczna narracja o podróży do piekieł staje się opowieścią o konfrontacji własnej słabości i wrażliwości z nieodwracalnym. Autor podejmuje się, podobnie jak grecki heros, przejścia przez podziemne krainy, które stają się dla niego przestrzenią próby. W ramach antycznej opowieści umieszcza własne przeżycia ewokowane zderzeniem z okrucieństwem śmierci bliskiej. Mówi o trudnej do pokonania tęsknocie i konieczności podjęcia wędrówki, by poznać tajemnicę istnienia.

Kreacja własnej, indywidualnej wypowiedzi dokonuje się w oparciu o twórcze odniesienie do struktury mitu<sup>14</sup>. Miłosz traktuje go jak gotową konstrukcję poddającą się licznym modyfikacjom przebiegającym na wielu poziomach. Przekształca mit, wzbogaca o nieznane dotąd aspekty, odkrywa nowe treści, przez co staje się on oryginalną opowieścią o ludzkim doświadczeniu śmierci, próbie poradzenia sobie z osobistym dramatem i emocjonalnym zanurzeniu się w intymność doznawania żalu i rozpacz. Dzięki powołaniu mitu i stopieniu z nim własnej tragedii poeta odkrywa prawdę swego przeznaczenia, a obie płaszczyzny, mitologiczna i prywatna, pozostając w ścisłej współzależności, wzmacniają artykulację sensów, podkreślają ciągłość doświadczeń pomimo podziałów kulturowych, dystansu czasowego dzielącego bohatera antycznego i współczesnego. Wspólnotę tę obrazuje także formuła bibliofilskiej edycji utworu. Jej zamysł opiera się na dołączeniu do tekstu polskiego jego tłumaczeń na języki: angielski, niemiecki, rosyjski i szwedzki, co wyraźnie potęguje cel uobecnienia mitycznego wzorca. Przesłanie płynące z kultury śródziemnomorskiej uzyskało nowy kształt, odsłoniło po raz kolejny uniwersalny charakter opowieści o śmierci,

<sup>13</sup> M. Stala, *Poza ziemią Ulro*. W zbiorze: *Poznawanie Miłosza.2, część pierwsza 1980-1998*, dz. cyt. s. 168.

<sup>14</sup> H. Markiewicz, dz. cyt., s. 71-72.

pragnieniu przezwyciężenia jej i poszukiwaniu ocalenia w odkrywaniu miłości życia.

Tracki pieśniarz był pięknym młodzieńcem, który bez niepokoju postanowił zejść w otchłań świata umarłych, bo kierowało nim bezinteresowne uczucie. Autor w *Orfeuszu i Eurydyce* nie wspomina nic o wieku i urodzie swego lutnisty, a historię rozpoczyna w momencie, gdy znajduje się on u wrót Hadesu, które nie są podobne do mitycznej rozpadliny prowadzącej w głąb ziemi:

Stojąc na płytach chodnika przy wejściu do Hadesu  
Orfeusz kulił się w porywistym wietrze,  
Który targał jego płaszczem, toczył kłęby mgły,  
Miotał się w liściach drzew. Światła aut  
Za każdym napływem mgły przygasały.

Zatrzymał się przed oszklonymi drzwiami, niepewny  
Czy starczy mu sił w tej ostatniej próbie.<sup>15</sup>

Orfeusz wie, że tylko poeta może zstąpić do świata umarłych i bezpiecznie z niego powrócić, a mimo to waha się. Boi się przekroczyć granicę podziemnej krainy, mimo że tchnie ona tajemnicą, kusi nieznanym. To miejsce budzi strach, a on do końca nie wierzy w zasadność podróży. Starożytna opowieść pomija rozterki bohatera, skupiając się na sile uczucia każącego mu wejść do Hadesu i pieśnią oczarować boga, wyśpiewać dla ukochanej kolejne życie, przywrócić ją żywym. Miłość w tkance przedstawieniowej poematu eksponuje przede wszystkim odczucia Orfeusza. Nie inspiruje go wielka miłość do zmarłej, to raczej tęsknota za jej miłością, którą go na co dzień obdarzała. On jako poeta został uczuciowo okaleczony, nie był zdolny kochać, to cena, jaką zapłacił za możliwość tworzenia. Miłość była jednostronna, to utracona Eurydyka kochała i teraz Orfeusz pragnie jej uczucia, tęskni do niego. Czuje się samotny, nie potrafi odnaleźć się w tak nagle opustoszałym świecie. Uczucie kobiety dowartościowywało go, pozwalało tworzyć, spełniać rolę poety. Warunkowało jego człowieczeństwo:

Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała,  
Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie.  
Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła.

Ta bolesna konstatacja uzmysławia intensywność doznawania opuszczenia. Tłumaczy, dlaczego Orfeusz decyduje się wejść w krainę cieni. Poszukuje

<sup>15</sup> Fragmenty poematu *Orfeusz i Eurydyka* cyt. wg wydania: Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002.

kochanki, by powróciło to, co utracone, co należy już do przeszłości. Przekroczwszy granicę oddzielającą żywych od umarłych, rozpoczyna wędrówkę w obszarze przypominającym bardziej współczesną, nowoczesną podziemną urbanistyczną konstrukcję niż mityczny Hades:

(...) Szedł labiryntem korytarzy, wind.  
Sine światło nie było światłem, ale ziemskim mrokiem.  
Elektroniczne psy miały go bez szelestu.  
Zjeżdżał piętro po piętrze, sto, trzysta, w dół.  
Marzył. Miał świadomość, że znalazł się w Nigdzie.

Charakterystyka mitycznej przestrzeni usytuowanej w głębi ziemi skupia się na wyeksponowaniu jej trudnej do wyobrażenia rozległości czy wręcz nieskończoności. Ponadto jej opis nie uwzględnia kolorów, światła, ruchu, zapachów tak nieodłącznie związanych z rzeczywistością człowieka. Pojawiają się zaprzeczenia tych cech, ich negatywny wymiar, zamiast jasności: „Sine światło nie było światłem, ale ziemskim mrokiem” oraz w miejsce odgłosów: „otchłań / zasypująca wszelkie dźwięki ciszą”. Orfeusz boi się, ale coraz bardziej zanurza się w tę krainę, a towarzyszy mu nieodłączna dziewięciostrunna lira. Natchniony arcy-poeta staje się jej bezwolnym wykonawcą:

Muzyka nim włądała (...)  
Poddawał się dyktowanej pieśni, zaszłuchany.  
Jak jego lira, był tylko instrumentem.

Jego pieśń, rozbrzmiewająca w niezmiernych korytarzach i zaułkach podziemnego obszaru, wprowadza nowe, nieznanne tu dotąd jakości, bo jest skierowana przeciwko strachowi, nicości i obojętności. Pozwala przemierzyć nieprzyjazny obszar i odnaleźć pałac okolony ogrodem, gdzie znajduje się Persefona. Skierowane do niej słowa Orfeusza nie układają się jednak w skargę, lecz w pieśń życia:

Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.  
O dymiącej wodzie różanego brzasku.  
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, gorzycy, 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 słał nicości.

Powyższy fragment obejmuje całą dziewiątą część kompozycyjną poematu. Stanowi harmonijną całość sławiącą radość istnienia, skierowaną przeciwko pustce i poczuciu braku. Jego struktura semantyczna opiera się na konsekwentnym nagromadzeniu elementów eksponujących uroki życia i wielokrotnym powtórzeniu w pozycji anaforycznej przyimka „o”. Konstrukcja tego typu krystalizuje przedstawienie zwykłej ludzkiej rzeczywistości na wskroś przesyconej radością istnienia, nie bez powodu wymienia Miłosz „smak wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów”, „zapach naręczy bzu w letnim deszczu” czy „lot jaskółki, lot sokoła”. Efektowne, intensywne skupienie na zmysłowych jakościach obnaża szczególną wrażliwość na bogactwo życia na ziemi i upojenie nim. To pieśń bałwochwalcza ku czci życia, a nagromadzenie bodźców silnie oddziałujących na wzrok, słuch, dotyk, węch i smak eksponuje rozkosze zmysłowe, fascynację urodą świata natury, a nie kultury i cywilizacji. Szczegółowe wyliczenia ogniskujące uwagę na estetycznej kategorii piękna, dodajmy piękna konkretnych ziemskich zjawisk, to trzeba przyznać, zabieg zawierający w sobie wysoki stopień ryzyka. Przestrzeń chthoniczna, w której przebywają zmarli, to obszar pozbawiony światła, barw i dźwięków. Dość odważnie postępuje więc Orfeusz, opowiadając m.in. o subtelnej pieśczoce ciała falami morskimi czy też o unoszącym się nad wodą o brzasku dnia różanym oparze bogini, która podstępem została zwabiona do krainy chłodu i mroku<sup>16</sup>. Ponadto hymn życia i ziemi przechodzi w dwóch ostatnich wersach w apoteozę sztuki<sup>17</sup> sprzeciwiającej się zdecydowanie potędze śmierci i nicości. Zastanawiające, że Orfeusz nie mówi w ogóle o ukochanej, o uczuciu. Nie śpiewa o miłości do Eurydyki, ale o miłości do życia, o swym przywiązaniu do krainy słońca i ruchu. Mimo to odzyskuje ukochaną:

Nie wiem, rzekła bogini, czy ją kochałeś,  
Ale przybyłeś aż tu, żeby ją ocalić.  
Będzie tobie wrócona.

Wyeksponowanie roli Persefony pamiętającej przestrzeń pełną zmysłowych doznań, dzielącą życie na pobyt w krainie cieni i obszarze ziemskim, stojącą na granicy życia i śmierci, buduje szczególnie napięcie, wyzwala estetyczną energię

<sup>16</sup> Ryzyko efektywności perswazji zawartej w słowach poety wzrośnie, jeśli podkreślimy, że Persefona to córka Demeter, patronki płodności i uosobienia urodzaju.

<sup>17</sup> O niestosowności pieśni Orfeusza, zawartej w poemacie Miłosza, a chwalebnej uroki życia ziemskiego przed Persefoną pisze: J. Zieliński, *Odejscie Hermesa*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 7.

splecioną z mitem i aktem wyobraźni. Pozwala na wyeksponowanie apoteozy życia i sztuki nawet w krainie śmierci. Orfeusz w podziemnym labiryncie, mimo iż pełen bólu, nie zapomina o przeszłości, a w swej pieśni łączy miłość z pięknem. Bogini oddaje mu Eurydykę, a droga powrotna odbywa się w ciszy, którą przerywa tylko odgłos kroków. Pieśniarz natęża słuch, chcąc się przekonać, czy Hermes i Eurydyka podążają za nim. Jego podróż z zimnego i ciemnego królestwa „Nigdzie” jest podróżą pełną niepewności i intensywnie odczuwanej samotności, choć dobiegają do niego dźwięki:

Stawał i nasłuchiwał. Ale wtedy oni  
Zatrzymywali się również, nikło echo.  
Kiedy zaczynał iść, odzywał się ich dwutakt,  
Raz, zdawało mu się, bliżej, to znów dalej.  
Pod jego wiarą urosło zwątpienie  
I oplatało go jak chłodny powój.  
Nie umiejący płakać, płakał nad utratą  
Ludzkiej 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.  
I długo miała trwać niepewna jawa  
Własnych kroków liczonych w odrętwieniu.

W powyższym fragmencie zyskał jeszcze jedno poetyckie uobecnienie odwieczny dylemat chrześcijańskiej wiary w zmartwychwstanie. Wędrowka na powierzchnię ziemi przynosi zwątpienie w powrót do życia osób zmarłych, przekonanie, że nie można złaczyć tego, co śmierć rozdzieliła, nie można odwrócić praw Natury. Oczekiwania towarzyszące początkowi wyprawy okazują się więc niemożliwe do spełnienia. Orfeusz pozbawiony zarówno kontaktu z drugim człowiekiem, jak i ochrony własnego instrumentu zaczyna rozumieć istotę ludzkiej egzystencji, zgłębia tajemnicę pieśni, którą tak odważnie przedstawił Persefonie.

Bohater w poemacie Miłozsa, zgodnie z mitologicznym schematem, również ogląda się za siebie, łamiąc tym samym nakaz i tracąc ukochaną na zawsze. Jednak moment odwrócenia się nie jest interpretowany zgodnie z porządkiem i semantyką mitu orfickiego. Kryje się za nim nie potęga miłości tak wielkiej, że aż dyktującej irracjonalne zachowanie, ale jest to potwierdzenie wcześniejszych przypuszczeń i wątpliwości:

I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,  
Za nim na ścieżce nie było nikogo.

W tym momencie starożytny pieśniarz, mający panowanie nad siłami podziemnymi dzięki mocy głosu i muzyki, przełamuje własną samotność. Zrozumiał, że obszary zarezerwowane dla żywych i umarłych, choć oddzielone, dopełniają się i wspólnie kształtują postrzeganą rzeczywistość. Od tak dawna znał tajemnicę dostępne tylko bogom, teraz doznaje wtajemniczenia w misterium istnienia. Jego ból po utracie ukochanej żony nie został uśmierzony, złagodzony, trwa nadal, ale Orfeusz uczy się rozumieć świat, w którym żył i o którym śpiewał w natchnieniu. Zaczyna zgłębiać tajemnicę własnych dźwięków i słów. Na ziemię wychodzi sam, bez opieki miłości, bez tej, która wprowadzała porządek, a odeszła w niebyt po raz drugi i już ostateczny. Orfeusz dopiero teraz w pełni świadomie odczuwa brak Eurydyki, dostrzega porządek stworzenia, doświadcza radości istnienia, kojącej wspólnoty z naturą:

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 pszczoł.

I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi.

Zawarte w pięciu wersach poetyckie unieruchomienie chwili zatrzymuje zmysłowe piękno świata, poświadcza umiejętność odczuwania jego harmonii. Stanowi punkt kulminacyjny i równocześnie finalny utworu opowiadającego uwspółcześnioną wersję historii podróży w zaświaty. Orfeusz Czesława Miłosza schodzi do Hadesu, by odzyskać ukochaną, jej miłość, a odzyskuje siebie. Chwilę, gdy zaczyna widzieć słońce, niebo, obłoki i samotnie zasypia, odczuwając materialność rozgrzanej powierzchni ziemi, wolno uznać za niemą pieśń chwalebłą radość istnienia. To przeżycie swoich ponownych narodzin. Dzieje wyprawy po Eurydykę są opowieścią o bólu rozstania, rozpaczy pustki, uobecniają prawa jednostkowego przemijania. Lecz są także świadectwem nadziei powstającej w tęsknocie i zwątpieniu. Lutnista schodząc do Hadesu, znał słowa i dźwięki ukazujące urodę życia, ale ich znaczenie poznał dopiero w ciszy i mroku. Jego pieśń sławiąca życie wypełnia się znaczeniem, piękne słowa stają się również słowami, za którymi kryje się zrozumienie tajemnicy istnienia.

Miłosz sięgając po głęboko zakorzenioną w tradycji europejskiej historię, nadaje jej nowy wymiar. Skupia się na wyeksponowaniu obrazu odczuć trudnych i bolesnych, nieludzkości śmierci, rozpaczy rozstania ostatecznego. Ukazuje samotność człowieka głęboko przeżywającego utratę bliskiej osoby, ale podejmującego się mimo cierpienia poszukiwania i odnajdywania tego, co ważne. Afirmacja życia zaczyna wynikać ze zrozumienia i akceptacji nieuchronnego złączenia miłości i śmierci. Orfeusz, wychodząc na powierzchnię ziemi, przekracza granicę wyznaczoną własnym kalectwem emocjonalnym, wchodzi

w obszar świadomego doświadczania rzeczywistości. Historia podróży po Eurydykę staje się więc opowieścią o świadomym dystansowaniu się wobec siebie i rezygnacji z uprzywilejowanego miejsca w otaczającym świecie, o dorastaniu do miłości, która pozwala dostrzec stworzony porządek rzeczy i zjawisk, która uprawomocnia odkrywanie w nim celowości wynikającej z wiary, że „one są, bo są konieczne” (*Wiara*).

Autor powtarza tu raz jeszcze prawdy zawarte we wcześniej wspomnianym zbiorze *Świat. Poema naiwne*, a poruszające problem egzystencji inspirowanej hierarchizacją cnót teologicznych, nacechowanej harmonią i spokojem wynikającymi z uznania bytu człowieka za „jeden z wielu”. Miłość życia okazuje się mądrością ponadczasową, a Miłosz jeszcze raz pokazuje w swej twórczości, że jest ona wartością najwyższą, ma różne odcienie i może być w różnorodny sposób realizowana. Aktualizując antyczną opowieść i utożsamiając się z lirnikiem z Tracji, podkreśla konieczność poszukiwania ocalenia w miłości, która chroni przed brakiem, niespełnieniem, żalnością. Realizuje i po raz kolejny formułuje program poetycko-filozoficzny ujawniający świat wartości chrześcijańskich, kładący nacisk na potrzebę nieustannego odnawiania wiary w byt, sławienia „nieobjętej ziemi” i jednoznacznego sprzeciwu wobec nicości. Jego poezja konkretyzując prawdy elementarne, dotyka bezpośrednio rzeczywistości i udowadnia, że w sytuacji granicznej, wobec poczucia bezpowrotnej utraty można odnaleźć afirmację istnienia, zaakceptować ludzki los z jego bólem, cierpieniem i wszystkimi ograniczeniami.