

Magdalena Kowalska

Cyprian Kamil Norwid i Gérard de Nerval wobec średniowiecznej recepcji postaci Orfeusza

Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 5 (47), 239-257

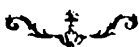
2012

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAGDALENA KOWALSKA

CYPRIAN KAMIL NORWID I GÉRARD DE NERVAL
WOBEĆ ŚREDNIOWIECZNEJ RECEPCJI
POSTACI ORFEUSZA



WIEKI ŚREDNIE, wieki pełne sprzeczności¹, nie poddają się tak łatwo uproszczeniom i klasyfikacjom. Prezentując nawiązania do mitu Orfeusza i Eurydyki w dziejach literatury powszechnej, Cezary Rowiński dokonał pewnej typologizacji:

Są epoki, które na pierwszym miejscu stawiają laicką i humanistyczną stronę mitu, są także epoki, które szczególnie interesują się sakralną i religijną stroną orfeuszowego mitu, jeszcze inne doszukiwały się w micie przede wszystkim obrazu harmonii między sferą sacrum i sferą profanum.²

Omawiając recepcję mitycznego śpiewaka z Tracji w średniowieczu, Rowiński dążył do jednoznaczności wyводу, wysuwał więc na plan pierwszy proces reinterpretacji chrześcijańskiej, w którym „myśl starożytności, neoplatonizm i ikonografia chrześcijańska doprowadziły do stopniowej ewolucji obrazu Chrystusa – Orfeusza”³. Kluczowym punktem odniesienia była dla polskiego badacza praca Johna Blocka Friedmana *Orpheus in the Middle*

- 1 Zob. M. Eliade, *Miłość mistyczna i rycerstwo duchowe*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1992, nr 5, s. 87–93. Badacz zauważa, że z jednej strony średniowiecze to „czasy najwspanialszych dokonań duchowych”, z drugiej zaś „niebywałego rozmnożenia się ruchów [...] sytuujących się na marginesie ortodoksji lub jawnie heterodoksyjnych”.
- 2 C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 112.
- 3 Tamże, s. 115.

Age⁴. Należy stwierdzić, że Rowiński zaproponował jednak niepełną lekturę tej monografii, pomijając obecność Orfeusza w kulturze dworskiej wieków średnich⁵.

W pierwszej części artykułu zamierzam wypełnić tę lukę, dokonując prezentacji sylwetki Orfeja – rycerza i trubadura, który do tej pory cieszył się niewielkim zainteresowaniem w polskiej literaturze przedmiotu. Tryb refleksji metodologicznie uwarunkowany jest tu przez pojęcie reinterpretacji, czyli adaptacji „mitu do innej wizji świata, ideologii, często połączone z transpozycją, przeniesieniem mitów w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną”⁶. Część ta ma jednak tylko charakter pomocniczy, wprowadzający w stosunku do głównego przedmiotu badań, którym czynię dwa romantyczne teksty liryczne: klasyczny w swej budowie sonet Gérarda de Nerval *El Desdichado* (1853) oraz bardziej synkretyczny utwór Cypriana Kamila Norwida *Beatrix* (1860) (poemat, w którym wyróżniona została część zatytułowana *Oda*). Źródłem hipotezy, którą zamierzam sprawdzić poprzez analizę porównawczą tekstów, jest wyrażona przez Macieja Żurowskiego uwaga o możliwości zbliżenia tych dwóch niezwykle zagadkowych utworów. Komparatysta stwierdza, że

w liryce poromantycznej wędrówka motywów to bardziej niż kiedykolwiek dotąd problem układu tradycyjnych motywów, ujęcia ich w obszerniejsze struktury metaforyczne. Czasami tylko pod tym kątem można badać niektóre zagadnienia, np. kwestię, czy Norwid znał i zapamiętał sonet Nerval *El Desdichado*, skomponowany niezwykle oryginalnie z wyjątkowo tradycyjnych obrazów. Myślę, że zapamiętał, gdyż analogicznie ułożone obrazy wypełniają kilka strof poematu *Beatrix* (1860).⁷

Celem artykułu jest ujawnienie zasady tej analogii (o ile okaże się ona faktyczną), która wynika także z inspiracji romantyków średniowieczną interpretacją postaci Orfeusza⁸.

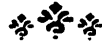
4 Pozycja wydana w Cambridge w 1970 roku, korzystam z przekładu francuskiego: J.B. Friedman, *Orphée au Moyen Âge*, Fribourg 1999.

5 Tytuły rozdziałów składających się na pracę Friedmana to: *Uczeń Mojżesza. Orfeusz, który wychodzi z Egiptu; Orfeusz-Chrystus w sztuce późnego antyku; Oraia-phonos i Eur-dike w piekle*. Ostatnią, prawie stustronicową część pracy, stanowi rozdział *Król Orfej i jego królowa w średniowiecznej powieści*.

6 M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002, s. 16.

7 M. Żurowski, *Norwid i symboliści*, w: tegoż, *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Warszawa 2007, s. 203.

8 Na temat recepcji mitu orfickiego w twórczości romantyków zob. m.in.: G. Halkiewicz-Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001; Z. Przychodniak, *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana”*, w: *Antyk*



Referując pracę Friedmana, należy zauważyć, że podstawowe różnice między Orfeuszem średniowiecznym a wzorcem mitycznym tej postaci ujawniają się w trzech aspektach. Po pierwsze, relacja Orfeusz – świat bogów zaczyna przypominać stosunki feudalne: wasal – suweren; do opowieści przenikają także inne, fundamentalne dla kultury i historii społecznej średniowiecza pojęcia, jak na przykład lenno. Po drugie, Orfeusz po utracie Eurydyki decyduje się przede wszystkim uciec od świata cywilizacji (od kultury dworskiej). Ten gest ma swoje konsekwencje, ujawniające się w średniowiecznej wersji zakończenia mitu: Orfeusz zostaje rozszarpany nie przez Menady, Furie czy Bachantki, lecz przez kobiety przypominające ubogie mieszczyki, przez pospólstwo⁹. Ostatnia z różnic dotyczy zdolności Orfeusza: to nie talent muzyczny wyróżnia bohatera – może on dokonywać rzeczy nieprawdopodobnych, ponieważ posiada zdolności magiczne, podobne do tych, którymi cechują się inni bohaterowie średniowiecznych opowieści, jak na przykład król Artur¹⁰.

Pierwszym z tekstów pomocniczych tu przywoływanym jest ballada angielska zatytułowana *Król Orfej (King Orfeo)*, prawdopodobnie ściślej – ballada szetlandzka¹¹. Fabuła utworu nawet w najogólniejszym schemacie nie stanowi wiernego powielenia mitu o Orfeuszu i Eurydyce. Podczas gdy król przebywa na polowaniu, główna bohaterka, nosząca imię Izabela, zostaje trafiona strzałą Króla Uroków, bezbronną kobietę porywają wróżki. Co ciekawe, para kochanków zostaje tu skontrastowana przede wszystkim ze względu na miejsce pochodzenia:

Żył sobie pewien król na wschodzie,
Gdzie zielony gaj,
I żyła pani na zachodzie,
Wciąż tam serce wraca.¹²

romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.

9 Por. J.B. Friedman, dz. cyt., s. 206.

10 Por. tamże, s. 179.

11 *Król Orfej i inne ballady szkockie i angielskie*, wyb. i przetłum. W. Dulęba, Kraków 1984, s. 49–50 (por. *Komentarz* na s. 164). W polskim tłumaczeniu dopisek po tytule głosi: „Child 19”. Oznacza on, że utwór opublikowany został w antologii około trzystu ballad, angielskich i szkockich, którą stworzył Francis James Child pod koniec XIX wieku (zbiór wydany został w latach 1882–1898). Rowiński wspomina o tej balladzie i jej licznych wersjach, uznając ją za przykład „przenikania starożytnego mitu do literatury popularnej i ludowej” (C. Rowiński, dz. cyt., s. 116).

12 Tamże, s. 49, w. 1–4.

Wydaje się, że o takim rozwiązaniu zadecydowało nacechowanie tych dwóch kategorii geograficzno-kulturowych: Zachód to przecież kolebka kultury dworskiej, a jej przedstawicielka w utworze jest średniowieczną damą. Wnikając w tekst, zarówno oryginału jak i polskiego tłumaczenia, zauważyć można, że Izabela nie jest „po prostu” królową, lecz „jego” królową. Uwypuklone zostaje zatem nie tyle arystokratyczne pochodzenie wybranki serca Orfeja, ile hierarcha miłości dworskiej, na której najwyższym stopniu, niezależnie od rangi wielbiciela, znajduje się kobieta: mimo że on – to król, ona – to „jego” pani. Z kolei Wschód jawi się jako miejsce tajemnicze, egzotyczne, charakteryzujące się niepewnym statusem ontologicznym, uosabiające takie kategorie jak peryferyczność czy oddalenie, bliższe natury niż centrum kulturowego.

Dwukrotnie w tekście ballady w dość znaczących kontekstach występuje skała: najpierw Orfej, „gdy wrócił, zastał szary kamień”¹³, potem przy kamieniu pojawia się postać niosąca pomoc rozpaczającemu kochankowi. W pierwszym kontekście kamień symbolizuje, tylko poprzez samą swoją obecność, znaczącą nie-obecność ukochanej, przypieczętowanie jej stratę. Ponadto zostaje postawiony w opozycji do „zielonego gaju”, ojczystej krainy króla, prowokując tym samym do kilku refleksji. Mityczny Orfeusz, jak pisze Magdalena Siwiec, „dzięki magicznej sile jednoczy w zasłuchaniu i zachwyceniu bóstwa i ludzi, zwierzęta, rośliny i kamienie”¹⁴. Natomiast w omawianym przekazie średniowiecznym dominuje optyka dworska, muzyka Orfeusza powinna przede wszystkim wzruszać i radować osoby ze stanu królewskiego, arystokratycznego czy rycerskiego. Jeśli pojawia się tu natura, to okiełznana, w postaci ogrodu, wirydarza, miejsca przechadzek. Przyroda nieożywiona pozostaje zaś po porwaniu pani taką, jaką była, w sposób irytujący nie odpowiadając na nieszczęście Orfeja. Ów szary kamień zamiast Izabeli-Eurydyki okazuje się także ważnym symbolem transgresji¹⁵. Zza niego ukaże się także swoisty posłaniec – herold, zapraszający Orfeja do zamku na ucztę: „A teraz do nas chodź do sieni, gdzie siedzą wszyscy zgromadzeni”¹⁶.

Warto przy okazji podkreślić, że opis muzyki Orfeja („nuty żalodne”, „tony radosne”, „nuty skoczne, skore”) jest w balladzie zaprezentowany dwukrotnie, najpierw bowiem król gra w samotności („zagrał sercu na pociechę”), potem dworskiemu towarzystwu, aby umilić mu czas; występuje za-

13 Tamże, w. 12.

14 M. Siwiec, dz. cyt., s. 13.

15 Por. J.-P. Richard, *Magiczna geografia Nerval’a*, w: tegoż, *Poezja i głębia*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 27.

16 *Król Orfej*, s. 50, w. 19–20.

tem w roli średniowiecznego barda. Wizja Orfeusza prezentującego swe uzdolnienia przed uczującą publicznością może zaskakiwać, należy jednak zwrócić uwagę na jej specyficzny kontekst. Akcja poszukiwania Izabeli nie odbywa się w piekle, lecz w *fairy-land*, w krainie czarów. W niektórych przekazach średniowiecznych, jak podaje Friedman, Orfeusz wyróżniał się nie tyle ogromem miłości do ukochanej, nie tyle kunsztem muzycznym, ile właśnie wystawnością uczt i zabaw, jakie organizował na cześć wybranki w Hadesie¹⁷. Instrument, który towarzyszy Orfejowi, to w polskim tłumaczeniu dudy, w oryginale – *pipes*, a więc raczej: piszczałki¹⁸. Problem z atrybutem muzycznym przysługującym Orfeuszowi jest dość złożony. Mimo że często napotyka się stwierdzenie, że była to lira, to zarazem rozmaite przekazy zaświadcza o wielu innych możliwościach, mogły być to skrzypce, harfa, gitara, lutnia¹⁹. Zmiany instrumentu skutkują transpozycją postaci w inną przestrzeń kulturową. I tak – harfa zbliża Orfeusza do Dawida (to już bardzo blisko bohatera chrześcijańskiego), natomiast w sytuacji gdy średniowieczny Orfeusz porzuca lirę, a gra na tak popularnej w epoce lutni, zaczyna przypominać wędrownego trubadura²⁰.

W ostatniej zwrotce ballady ujawnia się jeszcze jedna zasadnicza różnica względem mitycznego wzorca. Po udanym występie na zamkowej uczcie w kierunku Orfeja pada pytanie o to, co chciałby otrzymać w zamian. W nagrodę otrzymuje „swoją” królową. Nie występuje zatem w *Królu Orfeju* tak istotny element mitu, jakim jest dwukrotna utrata ukochanej.

Warto szerzej – także w streszczającym ujęciu – przedstawić jeszcze jedno świadectwo średniowiecznej recepcji mitu, tym razem opierając się na opowieści (właściwie: „the tale of Sir Orfeo”), której najstarszy manuskrypt pochodzi z lat 1330–1340²¹. Dychotomia Wschód – Zachód kształtuje się tutaj inaczej, ponieważ król Orfej żyje w potężnym i silnym mieście o nazwie Tracja, lecz, jak informuje nas średniowieczny autor, Tracją określano

17 J.B. Friedman, dz. cyt., s. 179.

18 *Musical instruments*, hasło w: *The Oxford-Duden Pictorial French and English Dictionary*, New York 1996, s. 322.

19 M. Siwiec, dz. cyt., s. 29. Wszystkie wymienione instrumenty należą do strunowych i mają swoją proweniencję antyczną, zob. M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998, s. 15.

20 J. Tomkowski, *Ciemne skrzydła Ikara*, Warszawa 2009, s. 54. Badacz zwraca szczególną uwagę na średniowieczną ikonografię pokazującą Orfeusza w otoczeniu muz i z lutnią w ręku.

21 Zob. *Sir Orfeo: Introduction*, ed. by A. Laskaya, E. Salisbury [online], TEAMS Middle English Texts [dostęp 2012-11-22]: <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/orfint.htm>>.

dawniej Winchester. Ulubioną rozrywką władcy jest gra na harfie, chętnie przygarnia on wędrownych grajków, sam także stara się rozwijać swój talent. Jego ukochana nosi imię Eurydyka (Heurodis). Podczas spaceru z dwórkami ukazuje się jej rycerz wspanialszy nad wszystkie bogactwa, które widziała do tej pory, i obiecuje przybyć nazajutrz. Przybysz oznajmia, że jeżeli nie zechce iść z nim dobrowolnie, przybędzie ze swoim wojskiem i zabierze ją siłą. Ostatecznie to nie liczba wojsk decyduje o porwaniu Eurydyki, tylko moce nadprzyrodzone oprawców. Ostrzeżony przez Eurydykę król Orfej próbuje jej bronić z zastępem swoich wojsk, lecz, jak się okazuje, nie posiada jeszcze ku temu wystarczających zdolności magicznych. Zrozpaczony władca oznajmia poddanym, że po tym nieszczęściu rezygnuje z godności króla i rozpoczyna życie w lesie, wśród dzikich stworzeń. Podczas pobytu na leśnym ustroniu często zdarza mu się widywać mieszkańców krainy czarów, dostrzega pochody orszaków, ale nie wie ani dokąd zmierzają, ani jaki jest cel ich drogi. Któregoś razu zauważa Eurydykę na przejażdżce konnej ze służkami. Jednakże ukochana, mimo że również świadoma jego obecności, nie może uchybić dworskiej etykietce. Pobyt w leśnej dziczy zmienił niegdyś potężnego i bogatego władcę, a brudny i niechlujnie ubrany pustelnik nie powinien wszak przebywać w towarzystwie zażywających rozrywki na świeżym powietrzu dam. Eurydyka nie może się zatem do Orfeja zwrócić z pocieszeniem, roni tylko łzę, widząc smutny stan swojego męża. Towarzyszki, dostrzegając symptomy żalu, natychmiast separują ją od „nieprzyjaciela”. Nieszczęście i troska nie mają racji bytu w krainie czarów. Można stwierdzić, że mityczny Hades w średniowiecznej powieści zaczyna raczej przypominać raj, w którym nie mogą pojawić się powody do smutku, panuje dostatek, czas spędza się na ucztach i polowaniach.

Zaznawszy pogardy ze strony ukochanej, Orfej decyduje się za wszelką cenę dostać do miejsca, gdzie przebywają wróżki, rycerze i inne fantastyczne postacie towarzyszące Eurydyce. Jego postanowienie ma w sobie wiele z desperacji. Tak jak średniowieczny trubadur stwierdza, że nie pozostało mu nic do stracenia. Jego jedyną racją bytu była miłość, a jeżeli ta się skończyła, nie ma powodu, aby obawiać się śmierci i chronić własne życie.

Najważniejszym etapem wędrówki bohatera okazuje się, podobnie jak było to widać w poprzednim utworze, zamek. Po dotarciu do niego Orfej przedstawia się jako bard/minstrel. Czeka go jednak stosunkowo chłodne przyjęcie – gdyż progów zamku nigdy nie przekroczył ktoś, po kogo nie posłał władca, kto nie został oficjalnie do niego zaproszony. Nawiasem mówiąc, podobieństwo do Hadesu staje się tutaj uderzające – w zaświaty mało kto udaje się nieproszony, z własnej inicjatywy. Również inny istotny wątek

mitu pozostaje taki sam – to piękno i moc muzyki pozwalają odebrać Eurydykę oprawcom, stają się składnikami fortelu, dzięki któremu Orfeusz dostaje się do krainy czarów. Jego gra na harfie okazuje się tak wspaniała, że władca zamku chce Orfejowi ofiarować, co tylko mu się marzy. Kiedy nieznamy bard prosi o jedną z dam, Eurydykę, król czarów bezskutecznie próbuje go przekonać, że nie będą do siebie pasować: on jest biednym i brudnym wędrownym grajkiem, ona piękną panią wychowaną na arystokratkę. Jednakże honor nakazuje mu wywiązać się z obietnicy (złożonej przy wielu dostojnych świadkach). Orfeusz wynosi zatem śpiącą Eurydykę przez wrota zamku i udaje się do Tracji (jak pamiętamy, opuszczonego przez niego Winchesteru). Okazuje się, że miasto zubożało. W zamku Orfeja nikt nie rozpoznaje władcy, wszyscy przyglądają się przybyszowi z obrzydzeniem. Chłodno przyjęty król prosi dawnego wiernego służącego o pomoc w zdobyciu pożywienia, przedstawiając się ponownie jako bard grający na harfie. Po tych słowach sługa oznajmia, że przez wzgląd na pamięć o dawnym panu, który bardzo kochał grę na tym instrumencie, prośbę spełni. Słuchając Orfeja, rozpoznaje harfę poprzedniego władcy i pyta nieznanego, skąd ją ma. Orfej w przebraniu opowiada, że znalazł ją w lesie – należała do bogatego człowieka, który został zjedzony przez wilki. Sługa okazuje głęboką rozpacz, a wtedy król Tracji przemawia do wszystkich zgromadzonych, wyjaśniając, że do oszustwa posunął się tylko dla sprawdzenia lojalności dawnego sługi, i obiecuje okazaną wierność wynagrodzić. Następuje rozpoznanie Orfeja przez pozostałych i jego ponowne ukoronowanie na króla Tracji.

Mamy w tym przypadku, jak widać, do czynienia z jeszcze jednym szczęśliwym zakończeniem średniowiecznego przekazu²². Warto natomiast zwrócić uwagę, że czytelnik nie dowiaduje się, jaka była reakcja Eurydyki na nieoczekiwaną, powtórzną zmianę położenia. Perspektywa kobiety, małżonki króla Winchesteru, porwanej – wcale nie niespodziewanie – przez wyraźnie fascynujących ją przedstawicieli świata magii do krainy wiecznej szczęśliwości, a ostatecznie ofiarowanej za kilka wzruszających melodii błakającymu się w lasach średniowiecznej Anglii grajkowi zostaje całkowicie zmarginalizowana²³.

22 Warto zauważyć, że ujawniła się tu jedna z wielu możliwości paraleli mitu orfejskiego z innymi opowieściami mitycznymi, mianowicie – historią Odyseusza. Oprócz wspólnego dla obydwu mitycznych bohaterów motywu katabazy można by wskazać także *anagnosis*: pan przybywający po długiej, pełnej niebezpieczeństw wędrówce do opuszczonego przez siebie zamku musi uciekać się do fortelu, aby móc ponownie objąć we władanie swoją posiadłość – aby nastąpiło jego rozpoznanie przez poddanych.

23 Wydaje się nawet, że już w samym micie orfejskim mamy do czynienia z uderzającym brakiem proporcji. Uczucia i czyny Orfeusza zajmują w nim część podstawową



Mając w pamięci postać Orfeusza – dworskiego kochanka, pieśniarza, próbującego stoczyć rycerską walkę o swoją ukochaną, warto próbować odpowiedzieć na przytoczone we wstępie pytanie postawione przez Żurowskiego co do dwóch zasadniczo interesujących mnie tu utworów. Proces przefiltrowania antycznego mitu o Orfeuszu przez siatkę jego średniowiecznej recepcji w utworach Nerval'a i Norwida widać już w tytułach²⁴. *Desdichado* znaczy 'nieszczęśliwy' – zaskakujące jest, jak nazwa ta doskonale wpisuje się w semantyczne pole, zakreślone przez wyjściowy mit: „Orfeusz” pochodzi przecież od *orphos* – gr. 'sierota', 'opuszczony', albo *orphne* – 'mrok'²⁵. Tytuł sonetu Nerval'a może odnosić się do rycerza z powieści Waltera Scotta zatytułowanej *Ivanhoe*. Biorąc pod uwagę fakt, że istotnym momentem w życiu Scottowskiego bohatera jest pozbawienie go własności ziemskiej, być może angielski pisarz chciał nawiązać do innego hiszpańskiego słowa: *desherado* – „wydziedziczony”. Motyw pozbawienia należnych praw i posiadłości odgrywa w sonecie Nerval'a ważną rolę w odniesieniu do kreacji osoby mówiącej w wierszu, jest ona „księciem Akwitanii o zniesionej wieży”.

Norwid z kolei w tytule swojego dzieła posłużył się imieniem również literackim, średniowiecznym, pochodzącym nie z popularnej powieści jak *El Desdichado*, lecz Danteskiego arcydzieła – żeńskim imieniem Beatrycze. Zauważone do tej pory konotacje historii Orfeusza z postaciami rycerskiego średniowiecza (poprzez postacie Tristana czy *El Desdichado*) miały swój „północny” odcień: wiązały się z terenami Bretanii, Anglii czy Szkocji oraz

i rozbudowaną, Eurydyka natomiast po prostu istnieje (jako jego małżonka), następnie jest porwana, na końcu – utracona w drodze do wyjścia z piekieł. Pod tym względem koresponduje opowieść o Orfeuszu i Eurydyce z mitem Persefony i Demeter, na co zwrócili uwagę badacze publikujący w tomie zbiorowym *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości* (pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, M. Sokalskiej, Kraków 2010): G. Halkiewicz-Sojak, *Ślad Persefony w późnych utworach Juliusza Słowackiego i Cypriana Norwida* (s. 44); K. Bielawski, *Dawny żal („palaion penthos”) Persefony – twarze Kory w kulcie i micie starożytnej Grecji* oraz B. Sosień, *Persefona czy Eurydyka? Antyteza czy inwersja? Francuski romantyzm*.

- 24 Wszystkie cytaty z dwóch omawianych utworów pochodzą odpowiednio z następujących wydań: C.K. Norwid, *Beatrix*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 2000, s. 338–340; G. de Nerval, *El Desdichado*, przeł. A. Ważyk, w: *Antologia poezji francuskiej*, t. 3: *Od Chateaubrianda do Germaina Nouveau*, Warszawa 2000, s. 240–243 lub tegoż, *El Desdichado*, w: *Francuska poezja miłosna. Antologia*, przeł. J. Dackiewicz, Warszawa 1997.
- 25 Zob. C. Rowiński, dz. cyt., s. 106. Jak zauważa Siwiec „mit orficki zawiera kilka podstawowych elementów, właściwych również mitowi Tristana” (M. Siwiec, dz. cyt., s. 252–253).

z przewagą pierwiastka wojennego, pieśni o czynach. Imię ukochanej Dantego przenosi natomiast czytelnika w pogodne krainy Południa, w których największą zasługą jest śpiewać pieśni o pani swego serca, wygrywając wszystkie niuanse *dolce stil nuovo*. Należy odpowiedzieć zatem na pytanie, jak w takiej kulturowej krainie odnalazłby się Orfeusz. Badacze literatury, dawni i współcześni, wydają się stwierdzać, że koncepcja miłości dwornej wносиła nowy element do wizerunku miłości nakreślonego w antyku²⁶. Siwiec zauważa: „starożytnie mity stanowiły ponadjednostkowe wzory, a kult miłości indywidualnej przejęty przez romantyków pojawił się dopiero w średniowieczu wraz z poezją trubadurów”²⁷. Niemniej jednak, zdaniem Norwida, Orfeusz był znaczącym wyjątkiem:

Orfej jest rozszarpanym dlatego, iż światu północnemu przyniósł ewangelię i indywidualnej miłości kobiety, czyli promień myśli i życia bardzo późno przez ludzi zapoznawany, jeżeli nawet u daleko czytelniejszych Semitów dopiero *Pieśni nad pieśniami* (Salomonową zwaną) ewangelię tę podejma. [...] Indywidualna albo wmiem kobiety miłość nieznaną i nie uznawaną będąc, pozostawała tylko przyrodzona płciowa ogólnosc. Ten to prąd pojęcia i energii rozszarpał Orfeja...²⁸

Między Eurydyką a wybrankami mistrzów poezji, Beatrycze czy Laurą, można zatem postawić znak równości. Podobne przekonanie towarzyszyło Nervalowi podczas tworzenia jednego z najświetniejszych jego opowiadań zatytułowanego *Aurelia*. Już w początkowych fragmentach utworu dwukrotnie pojawia się twórczość Dantego, i to w dwóch najcelniejszych odsłonach: *Boska komedia* i *Życie nowe*. Jednocześnie rozwój wypadków wskazuje, że doniosłą inspirację stanowił także mit o Orfeuszu i Eurydyce. Oto słowa kochanka, który rozpamiętuje swą stratę:

Ta *Vita nuova* miała dla mnie dwie fazy. Oto notatki, które dotyczą pierwszej. Pewna pani, którą długo kochałem i którą Aurelią nazwę, stracona została dla mnie. Mniejsza o okoliczności tego zdarzenia, które miało mieć tak wielki wpływ na me życie.²⁹

26 Por. m.in.: G. Duby, *Rycerz, kobieta i ksiądz. Matżeństwo w feudalnej Francji*, Warszawa 1986; D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999; E. Pound, *Duch romański*, przeł. i posłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawa 1999; R. Pernoud, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Katowice 2009; J.-P. Roux, *Kobieta w historii i w micie*, przeł. B. Szczepańska, Warszawa 2010.

27 M. Siwiec, dz. cyt., s. 255.

28 C.K. Norwid, *Milczenie*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 6: *Proza*, cz. 1, Warszawa 1971, s. 243–244.

29 G. de Nerval, *Aurelia*, w: tegoż, *Sylwia i inne opowiadania*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1960, s. 8.

W powyższym fragmencie warto przede wszystkim zwrócić uwagę na antycypację podwójnej straty ukochanej, a zarazem swoistą zapowiedź kompozycji, istotnie dwudzielnej. Po zapoznaniu się ze szczegółowymi i intymnymi zwierzeniami nieszczęśliwego kochanka czytelnik nadal niewiele wie o wybrance, oprócz tego, że bohater ją utracił, a miłość pełniła w jego życiu ogromną rolę. Z pozoru może się wydawać, że znane jest jej imię, lecz i to okazuje się tylko pułapką w labiryncie kulturowych odniesień, w których nazwa jest ulotna, przypisana na chwilę. Część II *Aurelii* posiada bowiem motto: „Eurydyko!”, a jej pierwsze zdanie brzmi: „Po raz drugi utracona!”³⁰.

Autorka *Orfeusza romantyków* zwróciła uwagę na dialogiczny charakter sonetu Nerval’a. Istotnie, oprócz „ja” lirycznego słyszymy tutaj „ty” – „ty, która mnie pocieszyłaś” („Toi qui m’as consolé”). W przekładzie Adama Ważyka czytamy co prawda: „Ty, któryś mnie w grobowcu pocieszał najszczyrzej”, lecz wydaje się to być translatorskim błędem. Tylko jedno *e* akcentowane (*é*) w orzeczeniu przekonuje, że na pewno ja liryczne to mężczyzna, natomiast w przypadku „ty” bardziej uprawomocniona jest hipoteza, że zaimek ten odnosi się do kobiety. Pogląd ten podziela Jadwiga Dackiewicz, tłumacząc: „Ty, coś w mroku grobowym pociechą mi była”, oraz Żurowski, który w swoim wolnym przekładzie oddaje ten fragment następująco: „Ty, któraś mnie pocieszyła w nocy grobowca”³¹. Charakterystyka wyłaniającej się w taki sposób postaci kobiecej nie byłaby jednak prostym zadaniem, bowiem w *El Desdichado* pojawia się plejada bohaterek pełniących różne funkcje, zapożyczonych z rozmaitych mitów, legend, opowieści³². Można odnaleźć pozornie obiegowe porównanie ukochanej do gwiazdy. Gwiazdy, która zgasła i pozostawiła mężczyznę w mroku; z drugiej strony jednak, to ona przyniosła też pocieszenie. Następnie pojawiają się jeszcze: Królowa i Syrena (w strofie trzeciej) oraz Święta i Wróżka³³ (w strofie czwartej). W porów-

30 G. de Nerval, *Aurelia*, s. 51.

31 M. Żurowski, dz. cyt., s. 204.

32 Wydaje się, że można by także powiedzieć o „ty” jak o jednej postaci, lecz w przebraniach i maskach, zob. J.-P. Richard, dz. cyt., s. 48–50.

33 Wprowadzam określenie „wróżka” w miejscu „fée” wbrew dwóm polskim tłumaczeniom sonetu, bowiem w przekładzie Ważyka czytamy: „dziwożona”, natomiast u Dackiewicz: „szalona”. Por. B. Sosień, *Persefona czy Eurydyka?...*, s. 60: „Droga do uchwycenia nici łączącej postaci Eurydyki i Persefony prowadzi [...] przez ów «krzyk dziwożony». Starosłowiańska dziwożona to w oryginale *fée*, wróżka, dobra lub zła czarodziejka. Interpretacyjne konteksty i interteksty nervaliańskie odsyłają przede wszystkim do starofrancuskiej Meluzyny, legendarnej, ambiwalentnej figury antro- i zoomorficznej, w dramatycznych okolicznościach znikającej ze świata racjonalnego”.

naniu z poematem Norwida warto zauważyć, że „ty” u Nerval’a jest jednak obecne tylko pośrednio, podczas gdy w *Beatrix* mamy bezpośrednie wypowiedzi damy, stąd też można się pokusić o bardziej szczegółowe przedstawienie adresatki. Okazuje się jednak, że poprzez wypowiedziane słowa nie odślania ona swojej wyjątkowości, raczej mogłaby stać się przedstawicielką określonego typu kobiety – salonowej damy. W *Beatrix* relacja między mężczyzną a kobietą przypomina poddańczą: ona inicjuje rozmowę, wyraża życzenie w sposób zawołany (nie: „ja chcę”, lecz „na to liczę”) i oczekuje na dar, jaki złoży ze swojego talentu jej rozmówca. Mężczyzna w przeważającej części swoich wypowiedzi zwraca się do niej „pani” – wyjątkiem jest podwójne „niewiasto” – unika zaś jak ognia apelatywu „kobieto”. Ta elegancka konwersacja stanowi początkowo odrobinę kokieterijne przekomarzanie się co do spraw zupełnie poważnych: celów poetyckiej twórczości, która, według damy, powinna mieć ściśle określone adresatki, „piękne panny”, tak jakby jedyną motywacją istnienia poezji było sławienie kobiecych wdzięków. Dlatego też można wyczuć w jej głosie lekkie niedowierzanie: nazywasz siebie poetą, czytałam twoje wiersze, ale zupełnie „jakbyś pan nigdy żadnej pięknej pannie...” nic nie dedykował. Jest jeszcze jedno niebagatelne określenie adresatki w tym utworze, mianowicie: „Realności-wdowo”. Zatem Beatrycze, jak w tytule, czy najzwyczajniejsza dama, bez wielkich aspiracji, za to z nienagannym *savoir-vivre*em, jak w finale? Po odpowiedź warto sięgnąć do pism Nerval’a, który gorzko podsumowywał: „uczyniłem sobie Laurę czy Beatrycze ze zwyczajnej osoby naszego wieku”³⁴.

Kondycję mężczyzny w obydwu utworach można określić za pomocą słowa z pierwszego wersu sonetu Nerval’a – *l’Inconsolé*, niepokieszony. Jednocześnie owa „pociecha” staje się kartą przetargową w zmaganiach z ukochaną i z losem. Bohater *Beatrix* odpowiada pani w tej samej dworskiej konwencji uniżonego sługi, chce przecież całować rękę „za tak wiele trudu”, jakim było – sięgnięcie po jego wiersze, ich staranna lektura. Jemu samemu nie jest łatwo opisać swoje artystyczne powołanie, mówi o sobie w tajemniczy sposób:

[...] Jam nie śpiewak ludu,
Którego piosnkę kiedyś kmieć powtórzy,
Obejmie tęcza, wicher poda burzy;
Ni śpiewak ludzi nie znanych ludowi...

W powyższych wersach kształtuje się opozycja między poezją ludową a elitarną, ale osoba mówiąca w wierszu nie czuje się przynależna do żad-

34 G. de Nerval, *Aurelia*, s. 9.

nej z tych grup. Początkowa pokora przechodzi jednak w słowach wzburzonego poety, a konkretnie w *Odzie do kobiety*, w zarzuty w stosunku do damy – o brak zwykłego ludzkiego miłosierdzia, którego szybciej mógł się spodziewać od pozornie nieczującej przyrody:

Bo byłem blady – a róża zza kraty
Dała mi wonie;
I w puszczech byłem, a mech mi brodaty
Kładł się pod skronie...

Osoba mówiąca w wierszu *El Desdichado* doznała pocieszenia, przede wszystkim od nieokreślonej „niej”, co stanowi znaczącą różnicę w sytuacji lirycznej w stosunku do wiersza Norwida, a jednak wciąż domaga się kolejnych aktów współczucia. Obu autorom bliski jest motyw pocieszenia płynącego ze strony kwiatu, stanowiącego u Nerval’a czynnik dodatkowy: „Ty, która mnie pocieszyłaś, zwróć mi kwiat, który tak spodobał się mojemu opuszczonemu sercu”, u Norwida zaś – substytut: w miejscu właściwym damie pojawia się motyw florystyczny, jak udowodnił wcześniej przytoczony cytat. Zastępstwo to przywodzi niewątpliwie na myśl omówiony już „szary kamień”, który w średniowiecznych opowieściach dobitnie wskazywał na brak Eurydyki. Cała druga strofa sonetu Nerval’a to próba wymienienia tego, czego jeszcze pragnie podmiot liryczny. Na początek – powrotu do pewnych miejsc geograficznych.

Przestrzeń ewokowaną w obu utworach stanowią różne krainy: u Norwida coraz to bliższe Północy: „Krakowie, Warszawo, Poznaniu, Wilno i ty, Carów miasto!” i, jak widać, Wschodu³⁵. Z kolei w sonecie Nerval’a dominującą perspektywą jest Południe, pogranicza francusko-włoskie, Zachód: Akwitania, Pauzylip, „Italskie Morze”. Pierwsza z wymienionych nazw odnosi się do krainy południowo-zachodniej Francji, dawnych posiadłości „królowej trubadurów”, Eleonory Akwitańskiej. Pauzylip z kolei przypomina o Wergi-

35 W interesujący sposób koresponduje ten kierunek z interpretacją mitu orfickiego dokonaną przez Rainera Marię Rilkego, który „zapoznawszy się z duchowością wschodniosłowiańską w okresie podróży do Rosji i na Ukrainę”, w mitycznym wzorcu dostrzegł: „ideę życia postrzeganego przez pryzmat cierpienia, samotności, ascetyzmu, genetycznie związanej z osobowością legendarnego Orfeusza, który wyznaczył w myśli orfickiej drogę powrotu człowieka do Boskiego stanu, drogę etycznego samodoskonalenia” (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. 370–371).

liuszu, a w obu wierszach pojawia się wzmianka o życiu i twórczości autora *Eneidy*. Nerval przypomina przede wszystkim miejsce spoczynku Wergiliusza, dzielnicę Neapolu, położoną na wzgórzu, skąd roztaczają się widoki na Wezuwiusz i miasto – godne zatem grobowca wieszczka, lecz co ciekawe, sam grób znajduje się w grocie.

Omówione powyżej miejsca stanowią w sonecie Nerval'a przestrzeń przyjazną człowiekowi, są jego domem (osoba mówiąca w wierszu jest „księciem Akwitanii”, mimo że teraz prowincję opanowała destrukcja, to chciałaby do niej wrócić, wspomina więc z nostalgią) lub wizją gościnnego przyjęcia i tak upragnionego pocieszenia. Być może do takich specyficznych *loci amoeni* należy też, poprzez analogię do Pauzylipu, grotę, o której wspomina podmiot liryczny w ostatnim wersie trzeciej strofy. W odniesieniu do marek speleologicznych w wyobraźni Nerval'a Jean-Pierre Richard stwierdzał:

Zaletą groty jest to, że istnienie znajduje w niej gościnę, a przy tym nie znika. Grota okrywa, lecz nie pochłania. [...] Grota jest też bowiem miejscem, z którego się wychodzi, od którego się rozpoczyna. To serce ziemi umieszczone na jej powierzchni i właśnie dlatego, oferując intymność bez konieczności schodzenia w głąb, ma w oczach Nerval'a taką magię.³⁶

Należy się zastanowić, czy można znaleźć analogon do takiego miejsca w wierszu Norwida: do przestrzeni, z której wychodzi się, aby powrócić, do samotności, a zarazem wywyższenia, jak również do dwuznacznego potraktowania kategorii głębi. Szczególnie niepokojący interpretacyjnie wydaje się w tym kontekście następujący wers: „Niewiasto!... tom ci napisałem, gruby... / Jak grób człowieka”. Walory dźwiękowe tego fragmentu – fonetycznie tożsame „gruby” i „grób” – nie decydują jeszcze o jego wyrazistości, mamy tu także porównanie: „gruby jak grób”. Wiersze, co do których kobieta zarzeka się, że przeczytała je z niezwykłą atencją, miałyby być odpowiednikiem ostatniego miejsca spoczynku człowieka, niejako sumą jego życiowych dokonań i porażek. Jednak poeta twierdzi, że nawet dzięki tej lekturze poznać go nie można, próbuje się przecież odżegnywać od nadmiernej ilości poetyckiej produkcji, wspominając o formatach książek, których nie napisał, „tomów *in quarto* – tomów *in octavo*”. Warto dodać, że motyw groty pojawia się w innych fragmentach utworu Norwida, odmiennie od Nerval'a jednak, raczej w nieprzyjaznych kontekstach, jako wrząca otchłań, „piekielne groty”. Trzeba również wspomnieć o tonacji omawianych utworów: *El Desdichado* jest konsekwentnie utrzymany w tonacji wysokiej, patetycznej. W sonecie panuje czerń – słońca, grobowca, sam podmiot liryczny mówi

36 J.-P. Richard, dz. cyt., s. 23.

nawet o sobie: „mroczny”. Ponadto obecna jest bardzo szeroka skala doznań dźwiękowych, od cichego westchnienia do krzyku. U Norwida wkrada się natomiast ironia, pewna przesada, mimo że dostrzegalny jest także patos (zwłaszcza słów poety). Częściej mowa jest o codzienności, o psotach, o bieganiu za kółkiem, zatem o grach i beztroskich zabawach, zwyczajnym geście odgarniania włosów.

Należy zastanowić się także nad pozostałymi elementami pejzażu *El Desdichado*, które, jak sądzi Żurowski, przynależą do Italii. Pojawiają się one w kolejnym wieloznacznym wersie, z którym kłopoty interpretacyjne zwiększone są poprzez niemożność oddania pełnego znaczenia w polskim przekładzie. Dwa ostatnie „rekwizyty”, o które prosi podmiot liryczny, to w oryginale: „la treille où le Pampre à la rose s’allie”. Tłumaczenie Ważyka: „łóża” nie oddaje istoty określenia „la treille”, przedmiot ten można spotkać w ogrodach czy wirydarzach, jest odpowiednikiem współczesnej pergoli, drewnianej kratkowanej konstrukcji. Być może bardziej oddające nastrój pierwowzoru jest tłumaczenie Dackiewicz: „Zwróć mi [...] altanę, gdzie winorośl róże oplatały”³⁷. Należy zwrócić uwagę, że katalog motywów jest tutaj zatem prawie identyczny jak w omawianym fragmencie utworu Norwida: „róża zza kraty dała mi wonie”. Kwiat róży jest znakiem miłości dwornej³⁸, lecz w kontekście sonetu Nerval’a można by zapytać, co symbolizuje „krata”. Mimo że kusząca wydaje mi się perspektywa, według której byłaby tu mowa o drewnianym podeście, po którym pną się krzewy winne i różane, to raczej należy tę hipotezę odrzucić. Przede wszystkim mamy w tym fragmencie do czynienia z symbolem więzienia, zamknięcia, braku powietrza i światła słonecznego, na co wskazują słowa „bo byłem błądy”.

Paradoksalnie zatem bardziej traumatyczne doświadczenia są przez Norwida przedstawiane z mniejszą dramatycznością. Przestrzeń wygnania i osamotnienia to przede wszystkim wyłączenie z kręgu kultury dworskiej (salonowej) i ucieczka w dziką przyrodę – podobny etap przeżywał średnio-wieczny Orfeusz.

Należy zauważyć, że oprócz statusu poety i nieszczęśliwego kochanka wspólne jest bohaterom *El Desdichado* i *Beatrix* miano bohatera walczącego. Autor *Ody do kobiety* wspomina zmagania, jakie były jego udziałem, przede wszystkim w przestrzeni infernalnej, „gdy krew i ogień, i fala koło mnie wrzały z otchłani”: „zawiści chude brałem na obroże w piekiel ognisku”.

37 Jak tłumaczy Siwiec: „szpaler winny (obrośnięta winem altana)” (M. Siwiec, dz. cyt., s. 181).

38 M. Pastoureau, *Le soleil noir de la mélancolie. Nerval lecteur des images médiévales*, w: tegoż, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004, s. 322.

Jego działania przypominają zatem historię Orfeusza: przedstawienie zwalczania negatywnych odczuć za pomocą zwierzęcej alegorii pozwala spojrzeć na ten fakt jak na ujarzmienie dzikich bestii przez mitycznego bohatera. Jednocześnie czyny te mają raczej cel uniwersalny niż jednostkowy: walkę o ideały ogólnoludzkie, wtajemniczenie, wiedzę. Podmiot liryczny z satysfakcją stwierdza: „I smutki ludzkie, prawie smutki Boże – znam po nazwisku”. W czasie rycerskiego średniowiecza przenosi nas z kolei Nerval, przywołując postać ze szlacheckiej rodziny Lusignanów³⁹. Podobne są w obu utworach barwne efekty towarzyszące postaciom walczącym, zbudowane na ostrym kontraście: bladeść cery a czerwień róży i krwi w utworze Norwida, podczas gdy u Nerval’a jest następujący wers: „Od ust królowej ślad mam na czole czerwony”. Jednym z możliwych wyjaśnień, skąd mogło wziąć się to tajemnicze piętno, jest sytuacja rycerskiego turnieju w powieści Scotta. Moment, w którym po raz pierwszy pokazuje swą twarz Rycerz Wydziedziczony, opisany jest następująco:

Gdy odkryto głowę rycerza, ukazała się opalona, o regularnych rysach twarz 25-letniego młodzieńca, otoczona gęstwiną jasnych włosów. Lico jego było śmiertelnie blade i w paru miejscach poplamione krwią.⁴⁰

39 O zainteresowaniu Nerval’a heraldyką i genealogią rodową: tamże, s. 317. Ród Lusignanów wydał na świat między innymi króla XII-wiecznego Cypru i Jerozolimy, rycerza i dworskiego kochanka, Guya de Lusignan. Bardzo wartościowa jest także w tym kontekście interpretacja dokonana przez Barbarę Sosień w artykule *Persefona czy Eurydyka?...* Badaczka przypomina XIV-wieczną *Opowieść o Meluzynie* Jeana d’Arras, powieść genealogiczną dynastii Lusignan, przedstawiającą losy małżeństwa jednego z jej przedstawicieli z Meluzyną, która, jak pamiętamy, może być interpretowana także jako wcielenie Eurydyki (por. *Kobieta-wąż: wokół legendy Meluzyny*, w: K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 2007, s. 87–88). Należy oczywiście dodać, że oprócz wywołanego imienia „Lusignan” pojawia się także nazwa „Biron” – jest to jednak określenie odnoszące się do tak wielu desygnatów, że interpretacje zdają się nie mieć tu końca. Wspomnę tylko o kilku: być może „Biron” to imię bohatera ludowej piosenki z terenu Valois, a więc miejsca bliskiego sercu Nerval’a: *Quand Biron voulait danser* (zob. *Le catalogue de la chanson folklorique française*, t. 3–4, Paris 1987). W tłumaczeniu Dackiewicz pojawia się w tym miejscu „Byron”. Mimo że może to wydawać się zaskakujące (nazwisko angielskiego poety w języku francuskim powinno brzmieć tak samo jak w oryginale), to i na taką możliwość zwracali uwagę badacze (zob. H. Guest, *The Artist on the Artist*, Exeter 2000, s. 197). Biron wreszcie to także nazwa miasta we Francji, co niezmiernie ważne – położonego w Akwitanii (zob. A. Fairlie, *Imagination and Language. Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*, Cambridge 1984).

40 W. Scott, *Ivanhoe*, przeł. T. Tatarkiewicz, Warszawa 1972, s. 133.

Usta królowej niebawem spotkają się z czołem rannego mężczyzny, zwycięzcy turnieju, co jest jeszcze jednym zwyczajowo przyjętym elementem kodeksu rycerskiego, ostatecznym potwierdzeniem jego nagrody. Krew pojawia się zatem naturalnie, nie powinna dziwić w przypadku rycerza, który stoczył kilka niełatwych walk. Podobieństwo głównego bohatera do Orfeusza ujawnia się więc nie w samych etapach zmagania, lecz w jego końcowym zwycięstwie, któremu poświęcona jest ostatnia strofa *El Desdichado*:

Zwycięsko dwakroć zszedłem Acheron podziemny,
Modulując na przemian Orfeusza lirą
Westchnienie ciche świętej i krzyk dziwożony.

Należy zauważyć, że w stosunku do pierwszej strofy sonetu nastąpiła zmiana towarzyszącego bohaterowi instrumentu. Jako księżę średniowiecznej Akwitanii posługiwał się lutnią, „gwiazdzistą”, co ważne, bo przecież przekonywał, że „jego jedyna gwiazda zgasła”. Według Siwiec lutnia i lira pojawiające się w tekście *El Desdichado* to ten sam instrument, nastąpiło jednak przejście (obecne przecież w całym wierszu) – od tego, co jednostkowe, do tego, co kosmiczne. Ornament lutni stanowią gwiazdy, a lira zostanie przemieniona właśnie w gwiazdozbiór – lutnia służy wyrażaniu tego, co wewnętrzne, nietrwałe, świeckie, jak lutnia trubadura⁴¹, który w dworskiej kulturze świeckiej śpiewał pochwałę cudzołożnej miłości, natomiast język liry jest uniwersalny, przemawia do wszystkich, wyraża harmonię człowieka z niebiosami: „zadanie poezji jawi się więc jako połączenie wewnętrznego świata uczuć człowieka z kosmosem”⁴². Przemiana nastąpiła także w kreacjach bohaterek: od fantastycznej wróżki rodem ze średniowiecznych opowieści do kobiety świętej. Pomysł zastąpienia lutni trubadura lirą Orfeusza jest nowatorski także dlatego, że wbrew temu, co przedstawione zostało w pierwszej części niniejszego tekstu, to nie trubadur staje się następcą Orfeusza, jak podpowiadałby historyczny tok dziejów, lecz Orfeusz trubadura – wprowadza jego poezję, miłość i los w perspektywę kosmiczną.

Bohater sonetu Nerval określał swoją kondycję jako „wdowiec”, nazwa ta z góry zakłada czyjąś przeszłą obecność, a nieutulonym w żalu wdowcem był przecież także Orfeusz. Mottem do *Beatrix* Norwida są z kolei słowa Antygony: „Współkochać przyszłam, nie współnienawidzić”. Wydaje się, że nieobecność tego właśnie „współ”, tego rodzaju Eurydyki, jaki kochankowie sobie wymarzyli, jest dla bohaterów obu utworów tak dotkliwa. Nie dzielą

41 Jak zauważa Siwiec: „usiana gwiazdami lutnia stanowi nawiązanie do poezji trubadurów i miłości dworskiej” (M. Siwiec, dz. cyt., s. 188).

42 Tamże, s. 189.

oni ze swymi wybrankami ani tego, co piękne: miłości, doświadczenia poetyckiego, ani wewnętrznych rozterek i zmagania ze światem. Mogą liczyć co najwyżej na gest odrzucenia, kiedy przestają wcielać się w rolę dworskiego czy salonowego adoratora, który służy damie, dobrze się prezentuje, jest elokwentny i umie się odnaleźć w oficjalnych ceremoniach.

Po analizie porównawczej utworów Nerval'a i Norwida można próbować odpowiedzieć na pytanie, czy ostateczna utrata ukochanych była jedyną i największą przegraną dla bohaterów, czy może przekuła się w jakieś dobro. Bohater *Beatrix* pragnie przecież poszczycić się zwycięstwem, bardzo zbliżonym do tego orfickiego – przejściem Hadesu, ujarzmieniem złych instynktów. Jego dumę potęguje fakt poczucia bycia samowystarczalnym, zasłużył na *victorię* swoją walką „w piekiel ognisku” bez niczyjej pomocy, której przecież nikt mu nie ofiarował:

Nie jak Eneasz, ja piekielne groty
Przeszedłem – o! Nie:
Bo żalowaliście mi różgi-złotej,
I ziół na skronie.

Jego czoła nie ozdobił pocałunek królowej, nie było na nim nawet krwi jak u Nerval'a, tylko symbole bólu i trudu, łzy i pot:

A nie splamiłem ci łzy mej kropelką
Wstążek, atłasów!...
Anim gazowy oberwał ci welon,
By otrzeć skronie.

Zrozumiałe stają się poniekąd jego końcowe słowa wzgardy i odrzucenia. Poeta pozostawił swoją panią bez możliwości riposty, nie zostaje ona dopuszczona do głosu w końcowych wersach utworu. W swej naiwności nakłaniała przecież poetę do napisania wiersza sztambuchowego, podczas gdy on już teraz zdolny jest do wydania z siebie „nowego śpiewu, śpiewu wysławiającego ludzkiego ducha, który podniesie Poetę-twórcę aż do rangi bogów”⁴³.

Zyskiem tej walki, wielką wygraną było więc według Norwida utwierdzenie się w przekonaniu o własnym człowieczeństwie, zbudowanym z ducha i ciała, które zdolne jest jednak w swych dążeniach do perspektywy Boskiej („prawie” poznane „smutki Boże”)⁴⁴, do wielkich czynów („nogę bosą

43 L. Cybenko, dz. cyt., s. 368.

44 W tym elemencie ujawnia się dość znaczące przesunięcie akcentów, jeśli mowa o antropologii dwóch poetów: „Co uczynić winien poeta w świecie, w którym nie może już liczyć na boską pomoc? Musi on, odpowiada Nerval [...] całkowicie

stawił z dumą wielką na zamieć czasów” [podkr. – M.K.]), a jednocześnie tak pokorne, „pomne o zgonie”. Nervalowski bohater, mimo że ujawnia: „Zwycięsko dwakroć zszedłem Acheron podziemny”, pozostaje w zaklętym kręgu przeobrażeń i metamorfoz (poniekąd wywołanych jego własną grą, „moduluje” on przecież „na przemian Orfeusza lirą”), niczego nie jest w stanie stwierdzić na pewno, nawet własnej tożsamości, co podkreśla Richard:

Zamiast się utwierdzać, Nervalowskie „ja” będzie się więc wahać, zastanawiać: oznajmienie zostanie zastąpione przez pytanie, myślник przez „czy”, powtórzenie przez alternatywę:

Amor czy Febus jestem?... Lusignan czy Biron?⁴⁵

Śpiewom Nervalowskiego Orfeusza towarzyszy krzyk wróżki, w jaką najpewniej zamieniła się Eurydyka, ale to on jest panem zarówno jej westchnienia, jak i innych, kakofonicznych dźwięków:

Świat rzeczywisty domaga się jasnego określenia granic, [...] nie może bowiem zaakceptować kobiety, pani na zamku i matki rycerskiego rodu Lusignanów, która byłaby jednocześnie syreną, [...] czarodziejką lub czarownicą! Znikającej w powietrzu, opuszczającej taki świat Meluzynie towarzyszy przeciągły krzyk.⁴⁶

Średniowieczny Orfeusz, znany z przytoczonej przeze mnie na początku opowieści, opuszczający swój zamek i błąkający się w puszczy, mógłby swojej pani odpowiedzieć słowami Norwida, mógłby błagać: „Eurydyce, pozdrów mnie proszę”... Jak pamiętamy z *Sir Orfeo*, nie doczekał się on niemal żadnego przejawu pocieszenia czy wsparcia, gdyż byłoby to sprzeczne z idealnym, baśniowym światem, w którym znalazła się jego ukochana. Sądzę natomiast, że romantyczny Orfeusz mógłby, idąc śladami innego znanego bohatera tej epoki, odnalazłszy Eurydykę w piekle, powiedzieć: „Pani, Twych wdzięków nie trzeba mi wcale” – gdyż wędrówka do Hadesu tam i z powrotem uświadamia mu własną poetycką siłę, nie potrzeba mu już do tego publiczności, zaś „śliczność” damy serca okazuje się niczym w porównaniu z bogactwem wewnętrznego doświadczenia całości świata. Wracając do postawionej hipotezy o podobieństwie kompozycji utworów Nerval’a i Norwida, należy zauważyć, że teksty są nie tylko analogiczne, lecz także doskonale dopełniające się. *El Desdichado* czytać można jako specyficzną ekfrazę, po-

poświęcić się poetyckiej pracy bez transcendencji, bez wiary w natchnienie lub możliwość uzasadnienia poezji dzięki boskiej interwencji. Jedyną religią poety jest religia jego własnej poezji, jego własnej pracy [...]” (P. Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 288).

45 J.-P. Richard, dz. cyt., s. 43.

46 B. Sosień, dz. cyt., s. 60.

traktować jak słowne oddanie średniowiecznych miniatur przedstawiających postacie i symbole miłości dworskiej, podczas gdy Norwid w niezwykle rytmicznej i bogatej dźwiękowo *Beatrix* wygrywa niuanse przemilczeń, wieloznaczności słów, zawieszenia głosu. Utwory te składają się na wyjątkowe studium samotności i mocy⁴⁷. Orfeusz z romantycznego średniowiecza być może przegrał swój turniej rycerski, ale w poetyckim czekała go pierwsza nagroda. Dla Nerval'a jest jedyna i ostateczna, Norwid pozostaje bardziej tajemniczy w tej kwestii, pozwalając działać planowi Opatrzności, nawet jeśli wyznaczał mu do tej pory jedynie porażki i poznanie tajemnicy cierpienia.



ABSTRACT

CYPRIAN-KAMIL NORWID AND GÉRARD DE NERVAL
FACING THE MEDIAEVAL RECEPTION OF ORPHEUS

The article discusses the reception of the figure of Orpheus in the mediaeval courtly culture, taking the ballad *King Orfeo* and the story *Sir Orfeo* as examples. The main character, a potentate and lord of his castle, having raped his beloved one, leaves his aristocratic milieu and turns into an eremite living in a primeval forest. For this reason, even though he would be lucky enough to find his Eurydice, he remains unworthy of her, given the hierarchy of the mediaeval society, and may lose her again due to the conventionalities. Set against this background is a comparative analysis of Gérard de Nerval's *El Desdichado* (1853) and Cyprian-Kamil Norwid's *Beatrix* (1860). The characters, lonely and inconsolable, naming themselves Orpheus, in an associative course of idyllic reminiscences and reproaches made to their beloved ones, discover their own poetic 'I' and form their own value and greatness through a truly infernal effort. Nerval's character would remain torn and uncertain throughout, shaping his artistic universe in line with this fluid pattern; Norwid's Orpheus will, in turn, get enraptured by the Divine perspective he was offered thanks to having cognised the secret of suffering.

KEYWORDS

Gérard de Nerval, Cyprian-Kamil Norwid, Orpheus and Eurydice,
the Middle Ages, courtly love, loneliness, lira, lute,
suffering, the South

47 Halina Krukowska, docierając do orfeuszowych źródeł poezji Leopolda Staffa, zauważa: „Motyw samotności w utworze Staffa należy interpretować na tle wielu wypowiedzi artystów, podkreślających, że samotność jest koniecznym warunkiem prawdziwości i czystości aktu twórczego. [...] W jednym ze swoich wierszy Staff ujął samotność jako «Błądą dumań i pieśni mistrzynię». Słowo mistrzyni mówi samo za siebie, bo to ona jest strażniczką artystycznej uczciwości poezji i jej źródłem” (H. Krukowska, *Orfizm Leopolda Staffa*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum...*, s. 362).