

Krystyna Pisarkowa

Eurydyka Czesława Miłosza.**Podpowiedzi dla tłumacza**

W mitologii jest Eurydyka żoną Orfeusza, który uchodzi za „syna” Ojagrosa, trackiego boga – i Kaliope, muzy poezji i nauki. Dlatego sam Orfeusz jest ojcem wszystkich muz, a pochodzenie muzyki i w ogóle sztuk jest boskie. Orfeusz to śpiewak. Akompaniuje sobie na wynalezionej przez siebie kitharze. Jego muzyka działa w sposób cudowny, porywający i uspokajający wszystkich i wszystko: ludzi, zwierzęta, rośliny! Toteż po stracie Eurydyki wędruje zrozpaczony Orfeusz do Hadesu, oczarowuje Persefonę i erynie, skłaniając je do zgody na powrót zmarłej na ziemię¹. Warunkiem stawianym Orfeuszowi przez władczynię (w innych źródłach przez władców) Hadesu jest zakaz porozumiewania się z Eurydyką w czasie powrotu: dotykiem, spojrzeniem, słowem, dopóki nie staną na ziemi. Czują mąż traci Eurydykę na zawsze, gdyż nie dotrzymał umowy: nie umiał poskromić swych uczuć. Dalszy ciąg losów zakochanych małżonków przedstawiają różni „mitografowie” w różnych wariantach, bo motyw Eurydyki okazał się płodny dla sztuk. Skoro muzyka Orfeusza oczarowała nawet piekło, ma piękne tradycje w repertuarze historii muzyki. Staje się już wdzięcznym i ulubionym wątkiem muzyków *Cameraty florenckiej* na dworze hrabiego Bardi, która chciała wskrzesić dramat antyczny. Choć się same zabytki nie zachowały, opera wyrosła z tradycji ich teatru, opartej na melo-recytacji, a nie na deklamacji, ale wczesnych „oper” nie nazywano „operami”, bo zbyt się od nich różniły².

Pierwszą próbą ujęcia wątku Orfeusza w formie poprzedzającej operę, zwanej wtedy *dramma per musica* podjęli niemal równocześnie J. Peri i Giulio Caccini³.

¹ A zmarła od ukąszenia żmii, gdy ją gonił Aristajos (uznany za dobroczyńcę ludzkości: odkrył pszczoły, miód).

² Np. nie miały podziału na arie i recytatywy.

³ „6 X 1600 r. w pałacu Pitti z okazji zaślubin Marii de' Medici z Henrykiem IV, królem Francji, odbyło się wykonanie *dramma per musica L'Euridice* z muzyką J. Periego, przy czym partie śpiewane przez

Była to wersja „idylliczna”, w której Orfeusz odzyskuje żonę. Wkrótce, bo już w 1607 r., znów wystawiono w Mantui dzieło muzyczne o miłości Orfeusza i Eurydyki: pióra Claudia Monteverdiego do libretta A. Striggia *L' Orfeo favola in musica*. Uchodzi ono za pierwszy zachowany w całości utwór dramatyczny kompozytora, a „w dziejach opery” – „za arcydzieło” (Encyklopedia PWM, s.v. *Monteverdi*, 358). To także wersja idylliczna: o odzyskaniu, ponownej utracie i o ponownym odzyskaniu Eurydyki. Idylliczna jest też wersja opery Christopa Willibalda Glucka (*1714–†1787)⁴, który wiele podróżował i komponował: w Wiedniu, Londynie, Mediolanie, gdzie miał triumfalny debiut operowy, a po nim zamówienia z Wenecji, Turynu, Bolonii. Stworzył w tym czasie kilka oper, odwiedził Niemcy, Danię, znów Wiedeń, Pragę, ponownie Wiedeń. Zachwyił Cesarza, od którego na premierze opery otrzymał tytuł Kawalera Złotej Ostrogi. Zasłynął jako reformator opery poważnej, a eksponował w niej poezję. Sprowadzał muzykę do – jego zdaniem – „właściwej funkcji służenia poezji przez oddanie ekspresji i sytuacji”. Dążył do integracji muzyki ze słowem, podporządkowując ją słowu. Jego charakteryzowanie postaci i sytuacji „dramatycznymi” środkami muzycznymi sprawia, że współczesny twórca nagrania opery *Orfeo ed Euridice*, nad którą Gluck pracował w 1762 r. – John Eliot Gardiner⁵ – uznaje jego wielkie dzieła muzyczne za ponadczasowe, nie wymagające odświeżania ni przeróbek, które Gluckowi narzucano. Glucka należy dziś słuchać bez unowocześnień interpretacji. Namiętność, euforia, strach, wszystko, co mit zawiera, jest w muzyce, wraz z gotowością Orfeusza do samobójstwa, gdy traci ukochaną żonę zmarłą od ukąszenia żmii w ucieczce przed kimś nią zachwyconym. Rozpacz Orfeusza po jej powtórnej utracie jest tak wielka, że Persefona ustępuje: Eurydyka wraca na ziemię.

Wątek ten wykorzystuje też współczesna liryka⁶: Rilke⁷, Cocteau. I Miłosz. Jego wersja mitu prowokuje do szczególnych refleksji wywołanych już przez tytuł.

członków rodziny Cacciniego i jego uczniów wykonano w wersji innej niż zamierzona, a dostarczonej przez Cacciniego. [...] Caccini napisał muzykę także do pozostałych partii tekstu *L' Euridice* i wydał partyturę drukiem w końcu 1600, na kilka miesięcy przed opublikowaniem partytury Periego” (Encyklopedia PWM, s.v. *Caccini*, t. c-d, s. 3).

⁴ Był synem nadleśniczego (ojciec służył ks. Philippowi Josephowi von Kinski: w Böhmisch Kamintz, czyli w Czeskich Kamenicach, potem w Żelaznym Brodzie), uczył się śpiewu, gry na skrzypcach i wiolonczeli. Po szkole jest w Pradze, wg spisu studentów: na filozofii. Brak informacji o studiach muzycznych, mógł być samoukiem: w Pradze zarabiał grą w kościołach, gdzie się stykał się z „wielkimi formami” (oratoria, opery).

⁵ Myślę o nagraniu Gardinera w Henry Wood Hall, w Londynie, 5/1991, zarejestrowanym na kasecie (2 CD) z XI 1993: śpiewają Sylvia McNair, Derek Lee Ragin, Cyndia Sieden i Monteverdi Choir English Baroque Solists.

⁶ Nawiązują do niego malarze, rzeźbiarze: Rubens, Poussin, Rodin; istnieje balet Strawieńskiego, film *Orfeo Negro*, piosenka *Eurydyka*, wyk. Anna German). Dziś nawiązuje do jego fragmentu w formie autobiograficznego eseju rektor UJ, prof. Franciszek Ziejka (*Miałem sen*, „Newsweek”, Polska, nr 44, 3 XI 2002, s. 14).

⁷ Wersją Rilkego, która ma piękny przekład Mieczysława Jastruna, trzeba się zająć osobno, bo także on „[...] zaczyna tworzyć na nowo zarówno przedmioty [...] jak i znane od wieków [...] mity. Tworzy je na

Narrator mówi od początku wiersza do wersu 83 o kimś, a ściślej o pewnym owdowiłym mężczyźnie, bo w formie 3. os. m., jako o metaforycznym wcieleniu współczesnego Orfeusza – z perspektywy obserwatora. Ale każdy tutejszy, czytający Miłosza i oczywiście także teksty o nim, wie, że źródło lamentu nie jest fikcją literacką. Motyw Orfeusza w wersji tego Poety doprowadza do refleksji o autentycznej biografii: Miłosz, któremu niedawno zmarła żona, utożsamia się w smutku z boskim Orfeuszem, trackim poetą, więc i z muzykiem, śpiewakiem, który swoją sztuką czarował wszystko i wszystkich. Tego, że dzięki sztuce niemal udało się wyprowadzić zmarłą z Hadesu, w tekście brak. I inaczej niż we wczesnych wersjach wątku o miłości rozdzielonych przez śmierć małżonków nie ma tu rozwiązania idyllicznego. Ale wszystko, co wiadome w Krakowie i w Polsce, sprawia, że nie odbiera się tego wiersza jako fikcję. Czytelnik wie, że tytuł *Eurydyka* odsyła do faktu. Zaduma się i wzruszy: „jakże smutne, że żona mu [Miłoszowi, poecie] umarła ...”. Ta składnia nie jest ani składnią rekcji czasownika, ani Tesniérowską walencją, która pozwala lub nakazuje łączyć *verba: wierzę, ufam, przysięgam, ślubuję z dativem*. Mimo to tutejszy uzupełni w myślach strukturę według swego poczucia językowego o pewną „okoliczność” – czyli luźny związek składniowy. I mimo luźności⁸ tego związku będzie to jednak następstwo stałej konotacji ludzkiego odruchu wyrażającego żal i współczucie z kimś. Nie szkodzi, że nie każdy badacz gramatyki języka, nie każdy opis gramatyczny języka zwróci uwagę na ten fakt... gramatyczny. W odbiorze oryginalnej, tj. polskojęzycznej wersji tego wiersza, fakt kulturowy pozostaje udokumentowany faktem gramatycznym. Wystarczy nawet, że będzie to sygnał nie zwerybalizowany, ale obecny w poczuciu językowym interpretatora wydarzenia.

Związek *verbum+dativ* ma zresztą – choćby w składni Zenona Klemensiewicza – tradycję struktury „składniowo-etycznej” jako tak zwane „dopełnienie czynnika uwzględnionego”. Ogólniej mówiąc: sens ten należy do funkcji zwanej *dativus ethicus*, jak w grupie *przykro (zimno, żal, wstyd) mi*. Ale bywa też interesującym składniowo subjektem związków z *verbum* nie tranzytywnym *Zabyszczają oczy Czer-skiemu; Józefowi umarł ojciec, Szalona decyzja tłukła mi się w piersi* (Klemensiewicz 1961). Ów Subiekt zaznaje na ogół osobiście czegoś bardzo osobistego: „ponosi” (wielką) stratę, doznaje ciosu, *cały świat mu się wali* lub *wszystko* albo *coś mu się wymyka z rąk, spod kontroli* itd. Zatem struktura ta nie jest zwykłym wariantem funkcji *genetivus possessywnego*. Kto chce, może ją nazywać strukturą głęboką czy głębinową, czy bardziej snobistycznie *deep structure*, której to kategorii ani twórca terminu, ani jego wyznawcy nadal nie zdefiniowali w sposób ostateczny⁹. Mieści się w niej konkretna kulturowa (antropologiczna) odmiana „posesywności” wzniesiona

nowo, gdyż nadaje im nowy sens [...] nowy wymiar [...]” pisze w *Posłowie* do tomu *Rilke* o zbiorze *Sonetów do Orfeusza* i o wierszu *Orfeusz, Eurydyka, Hermes, Jastrun* (Rilke 1974, *Posłowie* Mieczysława Jastruna, s. 487).

⁸ Tę luźność nazywamy także fakultatywnością – w przeciwieństwie do obligatoryjnej rekcji, np. *X gardzi ilumem*.

⁹ Mam na myśli brak ścisłych parametrów definicji semantycznej.

na rzeczywistej, czasem uczuciowej, intymnej czy choć nieco bliskiej relacji, wbudowanej w zwyczajową reakcję kulturową (etniczną). Jest podobna do sensów zawartych w nazwach pokrewieństwa, które wprawdzie stanowią (lub stanowiły) w społeczeństwie pierwotnym częściowy ekwiwalent jurysdykcji, a równocześnie niosły ładunek (raczej) pozytywnej konotacji emocjonalnej. Swoistą *posesywność konotują w polszczyźnie także i czasowniki stanowiące rozległy wachlarz semantyczny, poczynając od konkretnych czynności do „rozmażanych” postaw emocjonalnych. Łączy je efekt wspólny, nieobojętny dla podmiotu. Rozpiętość konsekwencji sięga (raczej) od zła: np. *zachorować, zemrzeć, umrzeć, uciec, znarować się, zbuntować, zbiesić, rozwieść, przejeść, narazić się* po (rzadsze) pozytywne: *ktos mi się narodził, ...coś mi obrodziło, ktoś mi się ożenił, ...sprawdził* lub wręcz niemal neutralne, bo i obojętne *ktos może mi się upić, przechrzcić, ufarbować, przeifarbować, poślizgnąć, zbiesić*, ale i sprawić kłopot. Właśnie taki *dativus uclōwiecza* kogoś, nawet mitycznego lub czyni poetę kimś mitycznym, niemal równym bogom. Inaczej niż u Klemensiewicza wystąpią w tej funkcji i *verba transitiva*. Wprawdzie tej właśnie struktury w powierzchni tekstu Miłosza nie ma, ale nasza współczująca reakcja *...umarła mu!* jest świadectwem istnienia struktury w podświadomości polskojęzycznego czytelnika¹⁰.

Wzorec mitu powtarza się w wierszu Miłosza, ale mityczna wielkość Orfeusza zostaje uwspółcześniona. Ma się stać codzienna. Orfeusz stoi w wietrzny zimny dzień na cmentarzu [*na płytkach chodnika przy wejściu do Hadesu*]. Ten mąż tej zmarłej ma świadomość, że nie jest młody. Także i on stoi bardzo blisko wejścia do Hadesu, skulony na cmentarnym chodniku, chroniący się, chowający się przed bólem(!) ludzkim, który szarpie, czyli *targa* (jak mówi Miłosz) *nim niby płaszczem*, podobnie jak wiatr – *targa* żagle, sztandarem, szmatą i ... korony wysokich drzew. Ów wiatr to ból i niepokój. Twórca obrazu traktuje go „instrumentalnie”. Podkreśla polskim wyrazistym, a już wymierającym narzędnikiem: „*targa* płaszczem”. Zwykle wiatr szamocze się z czymś... Widać też, że ów wiatr miotający i nim, Orfeuszem, i płaszczem, przytacza skłębione mgły i chyba ciemność! Wręcz zasłaniają widok i dlatego nie wiadomo, co będzie dalej z Orfeuszem bez żony. Dotąd byli jednością. Przygasanie jasnych perspektyw, jasnych światła aut pogłębia niepewność i niepokój. Ciemność zapada falami. Rozwiane, przygasające we mgle światła są jak szklane drzwi (w. 6) znakami współczesności, w której się to dzieje, a przejrzystość bramy ma sens mistyczny i wręcz aksjologiczny. Działania, które go nie uwzględniają, są mu przeciwne i nie będą skuteczne. Ale Poeta wie, że doświadczenie śmierci bliskiej osoby jest darem: „ostatnią próbą” (w. 7) ratunku przed zimną, wietrzną ciemnością, czyli kalectwem uczuć. Pamięć o micie Eurydyki, a ściślej wiara żony Poety

¹⁰ Także esej prof. Ziejki ją wywołuje, a owa podświadoma, „głęboka” struktura naszej reakcji jest istotnym świadectwem kulturowym w kilku pokoleniach. Orfeusz jest młodzieńcem – rektor UJ człowiekiem dojrzałym, Poeta, który się tu z Orfeuszem jako artysta identyfikuje – jest wspaniałym boskim Starcem.

w jego człowieczeństwo: *tylko jej miłość go uczłowieczała*¹¹ wystawia jego sumienie na próbę refleksji, czy rzeczywiście jest człowiekiem dobrym, za jakiego miała go żona – czy zimnym? Wynik jest wyznaniem nakazanego przez *credo* artysty kalectwa uczuć: ‘nie jestem dobrym człowiekiem, lecz dobrym poetą’. Artysta wie, że tym kalectwem opłaca doskonałość sztuki. To ona, Eurydyka, która go kochała: ogrzewała, czyli ‘uczłowieczała’ go. A wiara Zmarłej w jego dobroć staje się ważnym pośmiertnym zobowiązaniem. Jej ludzkie *credo* głosiło: „życie to czynienie dobra – bogactwo to ciepło dawane innym”. Dlatego, a nie dla wierności mitowi rusza poeta w drogę po Zmarłą.

Przezroczyście, raz pchnięte szklane drzwi, otwierają się na labirynt ciemnych korytarzy wind i na ich sine światło. To właśnie ziemski mrok¹² Hadesu rozpostarty na drodze trzystu prowadzących w jego głąb pięter w dół przez czas, czyli „minione tysiące wieków” i „prochowisko zetlałych pokoleń”. W tej drodze spotyka Poeta jedynie mijające go bezszelstnie psy elektroniczne. Marznie. A marznąć to pojąć „byt (na zesłaniu) w *Nigdzie*”, czyli w owym leżącym pod tysiącem zastygłych warstw bezkresnym kraju śmierci¹³. Poeta kontynuuje relację (w. 24–39): oto pamięć odtwarza „twarze tłoczących się cieni”. W jego życiu przybywa zmarłych, ubywa bliskich, czyli nosicieli wspólnej pamięci, co odnawia poczucie winy wobec nich, przyspiesza rytm serca. Choć zmarli „stracili zdolność pamiętania”, „a żywi są im obojętni”, lękamy się ciszy śmierci. Czy Orfeusza broni silniejsza od śmierci sztuka i jako poeta – „posłuszne narzędzie Boga” – nie odpowiada za siebie?

Pałac śmierci jest ciemny. Drzewa – nagie. Na ciemnym ametyście tronu siedzi uważna Persefona. Poeta śpiewa, czyli „spowiada się”¹⁴ z: barw życia, mgieł nad wodą o brzasku, śródziemnomorskich rozkoszy pływania, uczt nad Adriatykiem, ptasiego lotu, zapachu kwiatów, zwycięstwa miłości i sztuki nad śmiercią. Stawi nieśmiertelność przeciw *nicości* [*!]. Choć Persefona uznaje, iż sama relacja nie daje odpowiedzi, na pytanie *czy kochał żonę* – przemawia za tym jego wyprawa do Hadesu. I Persefona jest gotowa spełnić prośbę (*będzie tobie wrócona*¹⁵) pod warunkiem wykluczenia komunikacji Orfeusza z żoną w drodze z Hadesu. Ale przywieziona przez Hermesa Eurydyka nie jest sobą [*nie ta... sama*], nie patrzy, nie mówi: sztywna szara, bierna, w lctargu... Orfeusz idący przed nią wyprowadza ją w milczeniu z Hadesu stromą fosforyzującą ścieżką przez ciemności tunelu pod górę. Nasłuchuje, bo kroki w ciszy rozbrzmiewają tylko wtedy, gdy idzie on. Rośnie jego zwątpienie, mocniejsze niż „ludzkie nadzieje na z martwych powstanie” (w. 74).

¹¹ To rzadka, ale poświadczona w SW i SJP forma *causativum* utworzona od rzeczownika (p. slang. **ujaić*).

¹² Nowotna 2000, Słowacki – Przyboś.

¹³ Tu: (w. 20) piękna (nieprzetłumaczalna) „gra” urzeczownikowionym **Nigda*, wywiedzionym od *nigdy*.

¹⁴ To staropolska homonimia: *spowiadać się*: a. ‘mówić’, b. ‘(wy)śpiewać (co się ma w duszy)’, c. ‘wyznawać’.

¹⁵ SW arch.: ‘co cudzego zwrócić, powrócić’, ‘odszkodować, powetować, nagrodzić’; SJP: wychodzące z użycia.

Orfeusz *nie umiejący płakać, płacze*¹⁶: staje się bezbronny – jak każdy śmiertelnik. Trwa w niepewności.

Jednocześnie świadomy wagi wiary, a niezdolny do niej, żyje jawą, która jest drętym liczeniem własnych kroków, bez osłony muzyki. Wreszcie ukazuje się jasność dnia u wyjścia z podziemi i fragment krajobrazu. Spełnia się złe przeczucie Orfeusza, że za nim nie ma i nie było nikogo! Przed nim „światliste oko wyjścia z podziemi” i „Słońce” – tak „istotne w dziejach sztuki europejskiej od średniowiecza do baroku”! (Kalinowski 2000, s. 130 i nn.)! Od średniowiecza powtarzamy to za Janem z Damaszku: „światło jest <piękmem i ozdobą wszelkiego widzialnego stworzenia>„ (Tatarkiewicz 1960, s. 258), światło „stanowi o pięknie rzeczy”, bo jest „warunkiem postrzegania piękna” (s. 259). Bo pojęcie *claritas* ‘blask, jasność, światło’ sygnalizowało w estetyce średniowiecznej nie tylko cielesne zalety estetyczne: „nawet w przedmiotach cielesnych” o pięknie „stanowi nie tylko ciało, lecz forma, istota, dusza, której <blask> świeci w ciele” (Tatarkiewicz 1960, s. 331).

W wierszu rozlega się bezgłośny krzyk rozpacz¹⁷ Orfeusza i pierwszy a jedyny raz pojawia się w tekście imię żony: *vocativ Eurydyko!....* Tu, w tym wersie poeta na moment utożsamia się z podmiotem lirycznym dosłownie, pytając w 1. osobie właśnie o siebie *...Jak [ja!] będę żyć bez ciebie!* Teraz się przyznaje: jest twórcą i bohaterem wiersza. Anonimowy mężczyzna w płaszczu – to On. Mówi w jego imieniu w 1. osobie. Na swe pytanie, które jako retoryczne pytanie twierdzące jest negacją: ‘rezygnuję, nie będę (... umiał, chciał) bez Ciebie żyć!’, otrzymuje odmowną, bo pozytywną odpowiedź! Pozornie wyraża ją sama biologiczna aktywność zmysłów jego ciała: wzrok chwytą światło słońca, widok nieba z obłokiem; węch – zapachy (*ziół*); ucho – dźwięki (*brzęczą pszczoły*¹⁸!). Ale to ciało, które odbiera *policzkiem* temperaturę rozgrzanej słońcem ziemi wraca do wyznania *Tylko jej miłość ogrzewała go, ucłowieczala* (s. 13). Zmęczony, przytulony do niej, zasypia jak żywy, przy rozgrzanej żywej.

Tekst pozwala się traktować jako *confessio*. Podmiot rozważa swoje życie po utracie najbliższej osoby i podejmuje decyzję o *ostatniej próbie* (w. 7) rachunku sumienia. Przedstawia świadectwo żony apoteozującej jego dobroć. I choć artysta (Orfeusz) stawia inne kryterium oceny (intelekt, zmysł estetyczny) wyżej, przyznaje żonie zasługę wykreowania jego człowieczeństwa. Deklaruje posłuszeństwo wobec jej kryterium. Ukazuje w relatywizującym rozliczeniu: poczucie winy i lęk wobec zmarłych, którzy już wyrządzonych krzywd nie pamiętają. Ukazuje siebie jako artystę, a zarazem posłuszne narzędzie Stwórcy: gdy się *spowiada* królowej podziemi z całego życia: jak i jakie piękno świata wystawiał. Wtedy słyszy sceptyczne „nie wiem, czy ją kochałeś”. Eurydyka nie wraca na ziemię! A przecież i doszło do umowy z Persefoną, i Orfeusz dotrzymał jej warunków. Ów podmiot nie jest już jednak artystą pewnym swego kunsztu i jego czarodziejskiej mocy, lecz bezbron-

¹⁶ Tu znów stylowy przykład starej (historycznej) składni: hipotaksa „wewnątrz-daniowa”.

¹⁷ Miłosz mówi wyraźnie: ... *krzyczało w nim* (w. 85).

¹⁸ Więc żyją nawet pszczoły mityczne i obaj mityczni mężowie: Orfeusz i Aristajos.

nym człowiekiem świadomym wagi wiary, a niepewnym. Po opuszczeniu Hadesu wyda na widok jasności dnia ukazującej u wyjścia z podziemi fragment krajobrazu w *słońcu* – krzyk rozpaczcy: *Jak będę żyć bez ciebie!*. Czy coś podważa?¹⁹? Czyżby to było wszystko?

Odpowiedź, którą są wonne zioła, bliskie brzęczenie pszczoł i sen poety nie różniący się od snu żywego zmęczonego śmiertelnika, którego przytula rozgrzana ziemia, zaczyna się zaczepnie od spójnika przeciwstawnego *ale*. To *ale* przekreśla nasuwające się wątpliwości (z wersetu 86). Orfeusz żyje. Będzie żył wiecznie: jako bohater mitu, jako poeta. Ale i jako człowiek o nieśmiertelnej duszy będzie żył „życiem wiecznym”, bo spełnia nie tylko funkcję najważniejszego ze zmysłów percepcyjnych: *patrzę, więc jestem* (Nowotna 2000), lecz i jeszcze istotniejsze funkcje dojrzalej świadomości ludzkiej: uprawia „twórczość artystyczną jako mowę zmysłowego poznania” (Kalinowski 2000, s. 125). *Pełni ją w sensie pojęcia ogólnego, nie zacieśnionego do żadnej z konkretnych sztuk*. Obejmie ona wtedy nie tylko sztuki plastyczne i muzyczne, ale i literaturę. Sztuki te mogą – jak w tym wierszu – inicjować „czynności” sumienia: wstyd, lęk przed spotkaniem z skrzywdzonymi przez siebie, niepewność przekonań o własnej „dobroci”, a nawet niepewność istnienia życia po życiu, czyli wiary w nieśmiertelność duszy. W ten sposób także „podmiot” Miłosza rozwija obserwacje autorskiego „ja” jako bytu definiowalnego przez realne funkcje zmysłowe – o „ponadzmysłowe”. Czyni to w kontemplacji mistycznej (w. 8–15, w. 26–8, w. 33–4, 71–7²⁰), w której zza świata widzialnego prześwituje rzeczywistość niewidzialna. Przyzna się do uczuć i postaw wywołanych przez kwalifikatory moralne (lęk, wstyd, żal, płacz, rozpacz, skrucha):

‘Nie wierzę w swą dobroć; mam zimne serce; wstydzę się i żałuję wyrządzanych krzywd; poczuwam się do winy, lękam się, rozpaczam; nie wierzę w zmartwychwstanie; trwam w śmiertelnej żałobie po utracie Osoby bliskiej...’

Potwierdza i rozszerza tym przywołany tu za Nowotną obraz i wnioski wysnute z konfrontacji postaw dwóch innych tekstów i innych poetów: *Hymnu o zachodzie słońca* Słowackiego „*Smutno mi Boże...*” i wiersza Przybosa *Z rozłamu dwu mór* (Nowotna 2001). Pierwiastkiem, o który Miłosz wzbogaca listę funkcyj kategorii „Człowiek”, jest UKAZANE w dosłownej ilustracji: przelamanie postawy negatywnej, czyli samokrytycznego zwątpienia w siebie jako w człowieka; samokrytycznego spętania się przez tabu; niechęci i niezdolności do ujawniania funkcji intymnych, głębokich [!] trudnych, bolesnych w werbalizacji²¹. Miłosz czyni to już w zamiśle całego wiersza, od jego początku inaczej niż Słowacki, niż Przybós w formule znanego mitu, w postaci deklaracji pośrednich, włożonych w usta osoby trzeciej. Ale że

¹⁹ Twierdzące pytanie retoryczne to przeczenie, przeczące – twierdzenie (Pisarkowa 1972, s. 121–32, 1984, s. 189–92).

²⁰ w. 77: *Jezeli wiedział, że musi wierzyć – to wierzył!*

²¹ Np. werbalizacja rozpaczcy i żałoby po utracie bliskiej Osobie (w. 86).

materia jest drastycznie prawdziwa: skrajna i ludzka, poeta nosi kostium Orfeusza – i uniwersalne gramatyczne *on*. nawet wystarczy też po prostu *verbum finitum*, 3. os.

czuł mocno, wierzył, nie bardzo wierzył, bał się, wyrządził zło, był bezwolny, śpiewał, nie stawiał nicości, układał słowa przeciw śmierci

lub 3. os. pl. dla osób trzecich: gdy już idą przez Hades razem z przywróconą, prowadzoną przez Hermesa Eurydyką (*Ruszyli, zatrzymywali się*). Właśnie wtedy pozwala sobie Poeta na jeden jedyny niby autentyczny cytat ciągu słów czy myśli prawzoru bohatera wiersza *Eurydyka* – w 1. os. *Jak będę żyć bez Ciebie, pocieszycielko!* – bo ‘być – to być z Tobą’.

Tłumaczenie tekstu poetyckiego wymaga dwóch przekładów: najpierw „prześwietlenia” tekstu, czyli przekładu nazwanego przez Jakobsona (1989) wewnątrzjęzykowym, a dopiero potem zezwala na próby werbalizacji sensu w języku docelowym, czyli właściwego przekładu międzyjęzykowego.

Wykaz skrótów

- SW – J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego (warszawski)*, t. I–VIII, Warszawa 1900–1927
 SJP – *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. I–XI, Warszawa 1958–1969

Bibliografia

- Encyklopedia muzyczna* (1979–2002), *Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, PWM, t. I a-b – t. VII n-pa (suplementy ab do t. 1, cd do t. 2)
- Jakobson R. (1989 [1959]), *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka – I. Wybór pism*, Warszawa, s. 372–381
- Kalinowski L. (2000), *Inspiracje platońskie w sztuce europejskiej od średniowiecza do baroku*, [w:] *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka-Jezowa, P. Stępień, Warszawa, s. 125–40
- Klemensiewicz Z. (1937), *Składnia opisowa współczesnej polszczyzny kulturalnej*, Warszawa
- Klemensiewicz Z. (1961), *Zarys składni polskiej*, Warszawa
- Kubiak Z. (1997), *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa
- Nowotna M. (2002), *Patrzę, więc jestem, czyli o rozłamie przestrzeni poetyckiej na dwa przeciwległe nieboskłony*, [w:] *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań, s. 227–237
- Pisarkowa K. (1972), *Z historii polskich pytań o rozstrzygnięcie*, [w:] *Symbolae Polonicae in honorem Stanisłai Jodłowski*, Prace Komisji Językowej PAN, nr 32, Wrocław, s. 123–132
- Pisarkowa K. (1984), *Historia składni języka polskiego*, Prace Instytutu Języka Polskiego PAN, nr 52, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź
- Rilke R.M. (1974), *Poezje*, wybrał, przełożył, posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków
- Tatarkiewicz W. (1960), *Historia estetyki II. Estetyka średniowieczna*, Wrocław–Kraków

Czesław Miłosz *Eurydyka* („Tygodnik Powszechny”, X 2002)

1. Stojąc na płytach chodnika przy wejściu do Hadesu
2. Orfeusz kulił się w porywistym wietrze,
3. Który targał jego płaszczem, toczył kłęby i mgły,
4. Miotał się w liściach drzew. Światła aut
5. Za każdym napływem mgły przygasały.
6. Zatrzymał się przed oszklonymi drzwiami, niepewny
7. Czy starczy mu sił w tej ostatniej próbie.
8. Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem”.
9. Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
10. mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
11. To niemal warunek. Doskonałość sztuki
12. Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.
13. Tylko jej miłość ogrzewała go, ucłowieczała.
14. Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie.
15. Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła.
16. Pchnął drzwi. Szedł labiryntem korytarzy, wind.
17. Sine światło nie było światłem, ale ziemskim mrokiem.
18. Elektroniczne psy miały go bez szelestu.
19. Zjeżdżał piętro po piętrze, sto, trzysta w dół.
20. Marzył. Miał świadomość, że znalazł się w Nigdzie.
21. Pod tysiącami zastygłych stuleci,
22. Na prochowisku zetkniętych pokoleń,
23. To królestwo zdało się nie mieć dna ni kresu.
24. Otaczały go twarze tłoczących się cieni.
25. Niektóre rozpoznawał. Czuł rytm swojej krwi.
26. Czuł mocno swoje życie razem z jego winą
27. I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło.
28. Ale oni stracili zdolność pamiętania.
29. Patrzyli jakby obok, na tamto obojętni.
30. Na swoją obronę miał lirę dziewięciostrunową.
31. Niósł w niej muzyką ziemi przeciw otchłani,
32. Zasypującej wszelkie dźwięki ciszą.
33. Muzyka nim władala. Był wtedy bezwolny.
34. Poddawał się dyktowanej pieśni, zasłuchany.
35. Jak jego lira był tylko instrumentem.
36. Aż zeszedł do pałacu rządców tej krainy.
37. Persefona, w swoim ogrodzie uschniętych grusz i jabłoni,
38. Czarnych od nagich konarów i gruzłowatych gałązek,
39. A tron jej, żalobny ametyst, słuchała.
40. Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.
41. dymiącej wodzie różanego brzasku.
42. kolorach cyboru, karminu, sieni palonej, błękitu,
43. rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał.
44. O ucztowaniu na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu.
45. O smaku wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów.
46. O locie jaskółki, sokoła, dostojnym locie stada pelikanów nad zatoką.
47. O zapachu naręczy bzu w letnim deszczu.
48. O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci
49. I żadnym swoim rymem nie sławił nicości.
50. Nie wiem, rzekła bogini, czy ją kochałeś,
51. Ale przybyłeś aż tu, żeby ja ocalić.
52. Będzie tobie wrócona. Jest jednak warunek.
53. Nie wolno ci z nią mówić. I w powrotnej drodze
54. Oglądać się, żeby sprawdzić, czy idzie za tobą
55. I Hermes przyprowadził Eurydykę.
56. Twarz jej nie ta, zupełnie szara.
57. Powieki opuszczone, pod nimi cień rzęs.
58. Posuwała się sztywno, kierowana ręką
59. Jej przewodnika. Wymówić jej imię

60. Tak bardzo chciał, zbudzić ją ze snu go
snu.
61. Ale wstrzymał się, wiedząc, że przyjął
warunek.
62. Ruszyli. najpierw on, a za nim, ale nie
zaraz,
63. Stukanie jej sandałów i drobny tupot
64. Jej nóg splecionych suknią jak całunem.
65. Stroma ścieżka pod górę fosforyzowała
66. W ciemności, która była jak ściany tunelu.
67. Stawał i nasłuchiwał. Ale wtedy oni
68. Zatrzymywali się również, nikło echo.
69. Kiedy zaczynał iść, odzywał się ich dwu-
takt.
70. Raz, zdawało mu się, bliżej, to znów dalej.
71. Pod jego wiarą urosło zwątpienie
72. I oplatało go jak chłodny powój.
73. Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
74. Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,
75. Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
76. Jego lira milczała i śnił bez obrony.
77. Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał
wierzyć.
78. I długo miała trwać niepewna jawa
79. Własnych kroków liczonych w odrę-
twieniu.
80. Dniało. Ukazały się załomy skał
81. Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
82. I stało się, jak przeczuł. Kiedy odwrócił
głowę,
83. Za nim na ścieżce nie było nikogo.
84. Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
85. Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
86. Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
87. Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk
pszczoł.
88. I zasnął z policzkiem na rozgrzanej ziemi.