

Mit Orfeusza w literaturze polskiej XX wieku – streszczenie rozprawy doktorskiej

Najsłynniejsza powieść Stanisława Lema oparta jest na schemacie mitu orfejskiego. Enigmatyczny liryk Aleksandra Wata *Kochał żywą?*... jawi się jako rewelacyjna gramatyka tworzenia sceny powtórnej utraty Eurydyki. Czesław Miłosz jest autorem jednego z najciekawszych nowoczesnych odczytań mitu, a zarazem typowego dla naszej „świeckiej epoki”. W wojennym dramacie Anna Świrszczyńska podjęła się włączenia w dzieje orfejskiej katabazy wizerunku Orfeusza – bohatera wspólnotowego, pozbawionego dotąd własnej fabuły. Dramat o herosie planował też napisać śmiertelnie chory Stanisław Wyspiański; analogiczne zamierzenia snuł w obozowych zapiskach Konstanty Gałczyński. To tylko przykłady zaskakująco bogatej i różnorodnej, a dotąd w małym stopniu rozpoznanej, polskiej recepcji antycznej opowieści. Odbiór legendy w naszej literaturze w umownie rozumianym XX wieku (1922–2015), ropatrywany na tle polskiego pisarstwa XIX-wiecznego i, przede wszystkim, wielowiekowej europejskiej tradycji artystycznej, stał się tematem mojej rozprawy.

Praca składa się z trzech części. W pierwszej, wstępnej, kreślę kontury mitu Orfeusza i odgradzam go od funkcjonującej w sztuce nowoczesnej oddzielnie, a łączonej z nim głównie wskutek nieprecyzyjnej terminologii, problematyki orfickiej (starożytnego kultu religijnego i tekstów przypisywanych arcyepoecie). Następnie przyglądam się metaforyce orfejskiej, powracającej w studiach krytyków i badaczy literatury poświęconych tekstom niezwiązanym bliżej z mitem, by odróżnić te sposoby czytania od przyjętego tutaj. Powyższe dystynkcje pozwalają wyodrębnić temat i przedmiot badań. Dalej przedstawiam pewną mniej oczywistą drogę mitologicznej lektury tekstów nieodnoszących się do mitu wprost, ale zawierających wyraziste motywy paralelne (w tym choćby jeden nieobecny w mitach pokrewnych orfejskiemu). Refleksji o metodzie towarzyszy w części pierwszej przekrojowe spojrzenie na XIX-wieczny odbiór mitu: spekulacje metafizyczne, refleksje historiozoficzne, wizje potęgi lub paradoksalnego triumfu twórcy u romantyków (głównie Słowackiego) i Norwida, a u ich następców – przedstawienia żałoby i klęski, nieudane próby wpisania dziejów śpiewaka w kontekst doświadczenia zbiorowego. Rozważając tę recepcję, w której brakuje choćby jednego ważnego utworu poświęconego bohaterowi, należy jednak pamiętać o niepowstałym dziele Wyspiańskiego; jako tekst łączący temat orfejski z mistyką orficką oraz problematyką narodową – mogło ono stać się dialektycznym dopełnieniem orfejskich intuicji epoki. Refleksja nad alternatywną historią recepcji mitu na przełomie stuleci stanowi w tej rozprawie uzupełnienie badań dziejów obecności mitu.

Druuga, podstawowa, część studium obejmuje trzynaście rozdziałów poświęconych najważniejszym utworom XX, a także XXI, wieku. Każdy rozdział przynosi analizę dzieła lub serii dzieł jednego pisarza lub pisarki. Rozdziały poprzedzone zostały niedługimi – wyróżnionymi w tytułach kursywą – fragmentami kontekstowymi, które dotyczą kluczowych elementów i zagadnień mitu, a także jego klasycznych realizacji w sztuce. Fragmenty te stanowią wprowadzenie do konkretnych rozdziałów, ale mogą być też czytane niezależnie od nich, w dowolnej kolejności – jako hasła nieistniejącej encyklopedii orfejskiej. (Dwa

fragmenty – *Onomaklyton Orphēn* i *Argonauta* – znalazły się poza częścią drugą, na początku i na końcu pracy, są bowiem kontekstami dla niej całej). Rozdziały natomiast uszeregowałem w zależności od dominanty tematycznej analizowanych w nich utworów. Punktem wyjścia systematyzacji stał się trójkąt pojęciowy „miłość – śmierć – sztuka”, który za Charlesem Segalem przyjmuję jako główny schemat porządkujący sensy fabuły. Stąd część drugą tworzą cztery grupy tematyczne, odpowiadające kolejnym bokom oraz całości orfejskiego trójkąta: „Miłość – śmierć”, „Miłość – sztuka”, „Sztuka – śmierć”, „Miłość – śmierć – sztuka”.

Marginalizacja lub eliminacja ulubionego przez poetów tematu sztuki znamieną jest dla prozatorskich utworów fabularnych, nawiązujących do historii katabazy – wzorcowej opowieści o miłości zmagającej się ze śmiercią. Mitologiczna lektura *Solaris* Lema przynosi nowe, tragiczne rozumienie powieści, wskazujące na samoistną wartość wątku miłosnego oraz nieredukowalność postaci Harey i jej relacji z Kelvinem do roli środka umożliwiającego kontakt między solarystą a „oceanem”. Orfejska interpretacja *Czarnej róży* Juliana Strykowskiego spaja dwa naczelné tematy książki (erotyczny i polityczny), pozwala dostrzec zawarte w książce – a ukryte przed cenzurą – sugestie dotyczące dalszych losów postaci, wreszcie – pozwala, dzięki metaforze spojrzenia Orfeusza, usytuować powieść na tle biografii ideowej autora. Opowiadanie Leszka Kołakowskiego *Apologia Orfeusza...* przynosi dowcipne przetworzenie nieobecnych w nowożytnej literaturze wątków recepcji mitu, ale przede wszystkim przenosi akcent z przyczyny fatalnego spojrzenia na jego skutki: ukazuje śpiewaka rozważającego konsekwencje gestu, nieufnego wobec bogów. Poetycki wyjątek w grupie „Miłość – śmierć” stanowią dwie serie wierszy Aleksandra Wata. W pierwszej autor dostrzega w dziejach Orfeusza i Eurydyki najbardziej podstawowe sensy, wynikające z konfrontacji Erosa i Tanatosa: mówi o kochankach postawionych wobec rozstania; drugi – zagadkowy – zbiór tekstów, odczytany na tle mitu, problematyzuje postać Eurydyki umarłej, zagadnienie spojrzenia Orfeusza i kryjącego się za nim wieloznacznego uczucia.

Usunięcie z orfejskiego trójkąta tematu śmierci zdarza się rzadko; znosi tragiczność fabuły i zawartą w niej tajemnicę; prowadzi ku ujęciom komicznym, parodystycznym, baśniowym. Tak dzieje się w pełnej naraz szalonego i trzeźwego uczniowskiego humoru intersemiotycznej jednoaktówce Tytusa Czyżewskiego *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* oraz w dużej części naznaczonych przez XX-wieczną historię i politykę wierszy i prób dramatycznych Konstantego Gałczyńskiego. Tragedia antyczna była, według Friedricha Nietzschego, apolliniśko-dionizyjska. Taki też jest Orfeusz. Czyżewski i Gałczyński rezygnują z prób integracji sprzecznych pierwiastków, ukazywania stojących za nimi równorzędnych racji. Pierwszy, kompromitując stronę Apollina, będzie radośnie dionizyjski. Drugi, wypierając stronę Dionizosa, stanie się radośnie apolliniśki. Interpretacje ich tekstów uwypuklają jednak cień, kładący się – niby ślad usuniętego tematu – na tych optymistycznych odczytaniach.

Kluczową figurą grupy „sztuka – śmierć” jest Orfeusz-arcypoeta i heros kulturowy: uosobienie marzeń, dylematów i doświadczeń artysty. Skupienie na tych zagadnieniach wiąże się zwykle (wyjątkiem: dramat Świrszczyńskiej) z marginalizacją Eurydyki i nietradycyjnym potraktowaniem katabazy lub wręcz rezygnacją z tego epizodu. Omawiane dzieła czynią punktem wyjścia cztery motywy: społecznej roli artysty, oddziaływania na naturę, podróży do podziemi oraz rozszarpania. Orfeusz z esejów Józefa Wittlina

to patron ciągłości kultury, jego głos symbolizuje właściwe artystom wielu epok i ich odbiorcom – pragnienie transcendencji. Bohater powstałego w czasie wojny poematu Jerzego Kamila Weintrauba *Orfeusz w lesie*, będącego oryginalnym (*avant la lettre* ekokrytycznym) przetworzeniem motywu wpływu na przyrodę, przechodzi drogę od buntu do rilkeańskiej milczącej metafizycznej zgody. Buntownikiem, słusznie sprzeciwiającym się żelaznym prawom świata, ale ukaranym (nie przez bogów, tylko przez autorkę) za egoizm, jest z kolei prometejski Orfeusz z okupacyjnego utworu Świrszczyńskiej; dwie sztuki tej pisarki – przedwojenne słuchowisko i późniejszy dramat – odczytane zostały z użyciem kategorii ciężaru i lekkości. Nadmarły Orfeusz Jarosława Marka Rymkiewicza to bohater wzorcowy mierzącej się z nicością dojrzałej twórczości poety (konfrontacja dwóch tekstów pisarza nawiązujących do mitu – późnego cyklu wierszy z debiutanckim dramatem – pozwala wypowiedzieć pewne ogólne sądy na jej temat). Orfeusz wielokrotnie i w różnych kontekstach pojawiający w liryce i esejach Tymoteusza Karpowicza rozpięty jest między pragnieniem niemożliwego a faktyczną porażką misji artysty, między sugestywnością i potencjałem poznawczym symbolu a złudą mitu.

Proza Zbigniewa Herberta *H.E.O.* oraz poemat Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* podejmują wszystkie trzy główne tematy mitu i przynoszą propozycje dwóch możliwych współcześnie kierunków lektury dziejów katabazy, dwóch sposobów rozwiązania problemu tradycyjnego milczenia Eurydyki. Herbert – podążając tropem Rilkego – dokonuje psychologizacji mitu, Miłosz: jego alegoryzacji. U pierwszego bohaterka zostaje upodmiotowiona, drugi przedstawia ją jako obiekt żałoby. Obaj autorzy są sceptyczni wobec marzenia o miłości zwyciężającej śmierć. W *H.E.O.* odejście spomiędzy żywych okazuje się równoznaczne ze zmianą tożsamości, przynosząc koniec dawnych przywiązań. Inaczej niż w tradycyjnej wykładni, sztuka u polskich poetów również nie jest w stanie uratować umarłej. U Miłosza pomaga tylko przeżyć okres żałoby. Mit – jak pokazuje utwór Miłosza – stanowi artystyczny odpowiednik tego procesu. Przepisywanie fabuły orfejskiej, silne przeżycie mitu przez jej czytelnika, stają się duchowym ekwiwalentem Freudowskiej pracy żałoby.

Część trzecia pracy dzieli się na trzy rozdziały zorientowane rodzajowo i przekrojowo, poświęcone liryce, prozie fikcjonalnej i dramatu. Przynoszą one lekturę tekstów nieprzedstawionych wcześniej i rozważania nad ogólnymi prawidłowościami odbioru mitu. Refleksji tej towarzyszy prognoza dalszych kierunków recepcji, rozwinięta w Zakończeniu.

Mit Orfeusza jako temat lub źródło istotnych motywów był w badanym okresie inspiracją dla przeszło setki wierszy. Na mapie tej poezji dominują dwa wyraziste obszary. Pierwszym rządzi zasada konfrontacji między treścią przypisaną mitowi i zderzaniem z nim doświadczeniem. Utwory oparte na kontraście przeważają pod względem liczby. Na nurt kontrastowy składają się cztery grupy tekstów, poruszających wątki: natury mitu orfejskiego (i, rozmaicie rozumianego, mitu w ogóle), harmonii świata, wpływu sztuki na rzeczywistość, a także potęgi miłości. Drugi kontynent na mapie poezji orfejskiej tworzą wiersze, które zaczerpniętym zwykle z wątku katabazy wybranym elementom fabuły przypisują nowe sensory: nieobecne w jej klasycznych wersjach, nieutrwalone przez tradycję. Pożyczone symbole służą tu nieraz nazwaniu sytuacji i przeżyć wcale wcześniej niekojarzonych z mitem. Wyróżnić da się trzy podstawowe grupy takich tekstów: jedne reinterpretują odwrócenie się bohatera i jego spojrzenie; drugie

czynią rozłączenie Orfeusza i Eurydyki znakiem rozstania w wyniku rozpadu związku; trzecie łączą temat pobytu w podziemnej krainie i związanej z nim separacji z typowym dla epoki doświadczeniem obozowo-wojennym. Pozostałe liryki z kręgu orfejskiego nie wpisują się w te serie; same również nie tworzą zbioru o jednolitym charakterze. Można wyobrazić je sobie jako wyspy, położone obok tamtych kontynentów. Uporządkowane pod względem zależności od legendy, teksty te obrazują skalę jej możliwych przetworzeń: od ujęcia tradycyjnej wersji historii z odmiennej perspektywy czy z niewielką korektą fabularną, skupienia na wątkach marginalnych, przez łączenie mitu z innymi opowieściami, budowanie na jego bazie opowieści nowej, po wykorzystanie zarysu dziejów Orfeusza jako pretekstu do tworzenia na ich marginesie kolejnych metafor i skojarzeń, i wreszcie – po użycie utrwalonych sensów narracji do nazwania sytuacji niemitologicznych. Na tych wyspach, chociaż nie wszystkich z archipelagu, sytuuje się zatem większość utworów, w których mit stanowi przedmiot zainteresowania autorów sam dla siebie.

Krótkie wzmianki o historii orfejskiej, pozostające w bardziej luźnym związku z kluczowymi momentami przebiegu akcji, w mniejszym stopniu wpływające na rozumienie ogólnych znaczeń dzieła niż w przypadku *Solaris* i *Czarnej Róży*, wzbogacają semantykę trzech innych powieściach: *Pięknej choroby* Mieczysława Jastruna, *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego i *Fiaska* Lema. Odwołania do dziejów Orfeusza w tych tekstach stanowią przykłady szczególnie produktywnego, bo subtelnego sposobu wykorzystania materii orfejskiej i w ogóle – mitologicznej.

Recepcja mitu w dramaturgii obejmuje niemałą liczbę tekstów, poza dziełem Świrszczyńskiej mało znanych, zwykle o charakterze ludycznym i o niewielkich rozmiarach. Brak istotnego dla zbiorowości sensu moralnego w micie wpłynął, jak się wydaje, na nikłą obecność fabuły na polskich scenach i kameralność, niescenicznosc jej powojennych reinterpretacji. Jednocześnie obok Świrszczyńskiej inny jeszcze autor – Julian Wołoszynowski – próbował nadać historii wymiar polityczny i ukazać bohatera ginącego za szlachetną ideę.

Literaturę orfejską XX wieku wyróżnia na tle innych epok wielostronnie krytyczna lektura fabuły. Autorzy nowocześni nie tylko kwestionują wizje wpływu sztuki na świat oraz siły uczucia, czy kojarzone z postacią herosa idee harmonijnego uniwersum i potęgi ludzkiego poznania. Podają też w wątpliwość łączone z mitem tradycyjne wzorce artystyczne, a także kulturowe, takie jak modele miłości czy ról genderowych. Stawiają pod znakiem zapytania i komplikują intencje wszystkich bohaterów legendy i sens sytuacji, w których się znaleźli. Agnostycyzm tej literatury wyrażają synkretyczne obrazy zaświatów lub rezygnacja z ich przedstawienia; Hades pełni w niej często rolę metafory piekła historycznego lub wewnętrznego, a Orfeusz bądź jego odpowiednik zmienia się z podróżnika w mieszkańca tych piekieł. Polscy pisarze wiele zaczerpnęli z modernistycznej recepcji mitu, głównie od Rilkego. W naszej literaturze znalazły też odzwierciedlenie, choć w dosyć ograniczonym stopniu, takie podstawowe tendencje literatury nowoczesnej, jak dążenie do używania mitycznych analogii fabularnych w powieściach czy upodmiotowienie postaci Eurydyki. Kontekst biograficzny wielu utworów potwierdza nieodmienną od stuleci własność lektur tej fabuły: identyfikację autorów z bohaterem – artystą. Cechą dystynktywną rodzimych przetworzeń mitu byłoby natomiast chyba użycie go do bezpośredniej lub symbolicznej narracji o doświadczeniach historyczno-politycznych.

M. Jowalek