

Orfeusz w Nigdy
(wykład w Muzeum
Teatru
we Wrocławiu)

Urszula M. Benka

Powszechnie znana historia Orfeusza daje przykład mitu szczególnie okaleczonego i tym samym kłamliwego (mówiąc wyłącznie prawdę, można wprowadzać w błąd; mit w pełnej wersji przeciwnie, rzuciłby uśmiech z aforyzmem Jeana Cocteau: *Zawsze kłamię, więc zawsze mówię prawdę*).

Poruszyłam ten problem komentując esej Andrzeja Saja *Gest Orfeusza*, tekst ważny za przyczyną refleksji nad metafizycznością fotografii – ale i kolejnej lawiny uchybień wobec mitu, winiąc zresztą nie tyle autora, co tradycję i jej swoistą zmowę. Dla Saja Orfeusz to właśnie tylko ikona przejęta od Rilkego i Kołakowskiego, którzy na użytek Orfeusza sprowadzili przestrzeń sakralną do świeckiej; możliwe, że były to iskry wybuchu kultu świeckości w xx wieku.

Mieli nowożytni Europejczycy jeszcze w powijakach myśl o tym micie – wedle słynnego słownika Pierre'a Grimal – inspirującym Homera i Hezjoda, jednym z najbardziej niejasnych i obciążonych symbolizmem, a także najstarszych, jakie zna mitologia śródziemnomorska (co w świetle badań nad mitami wolno rozumieć jako pochodzący ze średniego paleolitu, epoki Neandertalczyka!) – gdy przyjęli za pewnik, iż sztukę i zwykłe życie dzieli przepaść. U podstaw naszej ostrej antynomii leży dawno ugruntowane przeświadczenie, że oto poezję od modlitwy dzieli zawsze nieprzekraczalna granica. Św. Jan od Krzyża, będąc jednocześnie i mistykiem, i najczystszej wody artystą, wyznał, iż nigdy nie uważał, że napisanie wiersza jest aktem kontemplacji¹, co tyczyłoby się nawet wersów z *Noche oscura del alma*; wyraz *alma* oznaczać może duszę, ducha, jądro, kanał, sedno, serce, lufę broni palnej – każdy z odpowiedników rozkręca tu odrębną metaforykę, odrębny ekran dla nocy „rozpalonej udręczeniem miłości”.

W uchu Leszka Kołakowskiego twarde „nigdy” hiszpańskiego mnicha-ascety niosło głębokie echo, zgoła jak w jakimś mrocznym tunelu na Tamten Świat. Filozof akademicki czuł się w powinności skłonić przed ekstatykiem. Musiał tedy postawić zasadniczo nowoczesne pytanie, czy aby z każdą poezją tak jest? Bo może tylko poważne stance, świadome swoich znaczeń, dostojne stance klasyczne, są zbyt ciężkie, aby przeskoczyć tę Szczelinę? Ale lekka piłeczka da-da? Lekuchna, *пустотą pełna* piłeczka absurdalności i dziecięstwa, jeśli nawet nie przeleci, to da się użyć przy innych – oby wszelkich! – głuchych ścianach do zabawy w ping-pong, nawet w ciemności. W kulcie świeckości kontemplacja artystyczna i prawda naukowa, a ostatnimi laty zabawa, względnie gra z adrenaliną, wypierają kontemplację i prawdę religijną. Tyle, że Orfeusz był muzykiem, dopiero gdzieś daleko, daleko potem śpiewakiem i poetą.

Chodzi o inną materię tworzenia, a mianowicie wolną od dyrektyw rozumu – który „stwarza cienie rzeczy”. Słowa kurczowo trzymają się rozumu. Kołakowski to, rzecz jasna, instynktownie wie, zdaje sobie sprawę z różnicy między muzyką i światem sztuk, choćby tylko w wyobraźni, jak poezja, dotykalnych. Muzyka była duchem wnikałym w fizjologię słyszenia, wyslizgiwała się jak wąż nawet rytmowi bębna, nie wspominając już o lekkich aulosach i lirze, których głos na górskiej łące napotykał wietrzyki i wichury, odgłosy owiec i pasterskiego psa. Stapiał się z nimi jak w filiżance herbata z miodem, jak w krwi tlen z hemoglobina. To coś, co wieki później notowano na partyturach, było tylko solówką jakiejś pan-symfonii. Partią na lirę i flet w symfonii obejmującej całość, z przesyconą życiem i śmiercią górską scenografią. Kiedy mit mówi, że podczas gry Orfeusza w lesie i na upłazach zalegała cisza (ba, także w Tunelu, gdzie tłem muzycznym byłoby owo echo, z jakiego nijak wydłubać i przenieść w odpowiednim porządku na partyturę orfickie nutki), to Rilke – w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna – doda od siebie coś znamiennego:

Wszystko zamilkło [...]

Z zasłuchania. Ryk, wycia, skomlenie
Zmalały w sercach ich. A gdzie przed chwilą
Ledwie dawała im chata schronienie,

Kryjówka w najciemniejszym pożądaniu,
Z wejściem, gdzie drżące węgary się chylą –
Tam wzniosłeś im świątynię w zasłuchaniu.

Co Rilke dodał? Świątynię zasłuchania. Wyczuwam zgrzyt. Wyczuwam, po pierwsze, idolatrię Orfeusza zredukowanego do artysty, ustawiającą go ponad kosmosem dźwięku, postrzegającą jego instrument i jego dźwięk jako coś, co jest *coraz intensywniej wpisane w misę czasu, w której skręcony wąż własny ogon pożera.*, jak napisał Saj w eseju *Eurydyka*. Przypomnijmy już od razu konstatację Henry'ego Fuseli: *kiedy artysta, chcąc indywidualnie się podobać, spróbował zmonopolizować zainteresowanie należne sztuce, wyróżniać się nowością i pochlebiać rzeszom, [...] wówczas zmierzał ku swej zagładzie.*

A po drugie – nawet już tylko antyczny, a więc późny, Orfeusz przez Greków kojarzony jest z inicjowaniem misterii; bynajmniej nie wznoszeniem świątyń, choćby i piękniejszych od ateńskiego Partenonu. U początku kultury egejskiej (a przecież mity są starsze od kultur!) miejsca sakralne wskazuje Niebo, mianowicie oddaje część swojej materii, swojego ciała, albo po prostu swojego ja – mianowicie meteoryt – łonu Ziemi, częstokroć żłobiąc ją, przy czym wyciśnięty krater zaczyna zapełniać się wodą lub oparami. Rilke zdaje się to widzieć okiem mieszczanina, jakiemu już trudno sobie wyobrazić zaniechanie sporządzania konstrukcji i pozostawienie świętości miejsca, względnie zdarzenia, takiego jak zasłuchanie, na łasce i niełasce natury. Któżby trafił w ludzką ręką nieoznaczone miejsce? – rozumiem

Europejczyk. Toż igła w stogu siana! Jakże bez przypiętowania budowlą wytropić w lesie ślad po milczeniu zwierzęcia? I, gdyby ta reguła miała być uniwersalna, to popatrzmy: mit przecież dopowiada jasno, że Orfeusz popłynął z Argonautami, był ich prokeleustesem, nadającym grą święty rytm dla wioślarzy; pewnego dnia na morzu rozszalała się straszna burza, a gra na dziewięciostrunnej lirze – tyle strun, ile Muz – uciszyła góry wodne, wstrzymała błyskawice. Jakżeby wznosić templum w przestworzach nieba, odszukać odcisk błyskawicy? W tłumaczeniu Juliana Przybosia mamy też więc stworzenie świątyni w słuchu słuchacza, aczkolwiek znów akcent pada na świątynię.

* * *

Misteria orfickie zmieniały świadomość. Oczyszczają. Pojawiające się w nich *logoi* upewniały tylko, że *istnieją jakieś drzwi do tajemnicy, które otwierały się dla tych, którzy jej szczerze poszukiwali. Oznaczało to, że istniała szansa wyrwania się z zamkniętych i jałowych dróg możliwej do przewidzenia egzystencji. Takie nadzieje [...] dawały możliwość doświadczenia jakiegoś wspaniałego rytmu, w który rezonans poszczególnej psyche mógł się włączyć dzięki niezwykłemu zdarzeniu sympathy²*. Problem w tym, iż oczyszczenie na głębszym planie okazuje się zmałą; ta ambiwalentna natura oczyszczania jako zmiany struktury, a więc tożsamości, daje się zauważyć w znanym hinduskim rytuale obmywania się ze świętości po to, aby móc powrócić do funkcji koniecznych dla istnienia, jak odżywianie się, zakładanie zwykłych ubrań, aktywność seksualna, rozmowy z innymi ludźmi i prace gospodarskie. W stanie świętości wszystko to było objęte zakazem. Związany ciasno z orfickością kult Dionizosa wiele zawdzięczał inspiracjom hinduskim; bóg wina i szaleństwa wedle wielu mitów pochodził właśnie z tego subkontynentu. Dionizos narodził się w Indiach, sama kąpiel w nurcie Indusu żołnierzy Aleksandra Wielkiego

była bakchiczna. Oczyszczanie się z pożądania Eurydyki, względnie, jak długo utrzymywano w chrześcijańskiej Europie, i jak to podjął Freud – sublimacja libido w wenę twórczą (pogląd bliski oczywiście św. Janowi od Krzyża) z tego punktu widzenia okazuje się splamieniem Orfeusza; jest tym bardziej plugawy, im mniej pożąda. Epizod z odwróceniem się za siebie dlatego też fascynuje aż tak, bo zawiera kulminację tęsknoty, przeczącej czystości, rozumianej jako rozłączność. Można to wyrazić nieco inaczej: tęsknota przerasta zaufanie do *sacrum* wyobrażonego pod postacią Persefony, która zezwoliła na wyjście zmarłej z Hadesu.

Ikona Orfeusza, nierozłączna z tym, że Eurydyki nie potrafił grajek wyprowadzić z krainy umarłych, pomija fakt, że poszedł nie po Eurydykę, ale po jej cień. Tęsknota, jaka odebrała zaufanie do *sacrum*, była tęsknotą do cienia. Wolno ją rozumieć w pryzmacie platońskim albo Cervantesa (Don Kichote ujrzy wprawdzie realną dziewczynę, ale – owa Dulcynea z Toboso to chłopka, łuszcząca groch na przyzbie. Sancho Pansa opisze ją: silna, w kłótni i śmiechu głośna i łaśna na zaloty. Marzenie o miłości z nią też rozwieje się w nicość; zabawne, bowiem według Leo Löwenthala Dulcynea jest uosobieniem twórczości).

I dlatego przerwanie ciągłości z Eurydyką kała, brudzi, zohydza, zanieczyszcza także sztukę bohatera mitu – traci on bowiem moc również artystyczną; te same tony, które „onego czasu” (chwilę przedtem) poruszały do żywego bóstwa podziemne, teraz są puszczone mimo uszu. Ich formalna maestria nie zda się na nic. Sztuka, oznajmia mit, żyje w upragnieniu prawdy, ale nie cienia i ułudy. Doskonałość formalna sztuki jest tylko cieniem, ułudą. Niewiele czasu trzeba, aby zwiędła i stawała się krępująco *demodée*. Jak sam Rilke: Mieczysław Jastrun wyznaje, że nigdy tak nie odczuwał obcości Rilkego, jak po swoim doświadczeniu ostatecznym, wyjściu z piekła wojny i okupacji.

* * *

Ta surowa, nieprzejednana granica postawiona mocy artyzmu tylko przygnębia kulturę Zachodu. Człowiek ma tu obsesję na punkcie efektywności swoich poczynań. Ma też nie mniejszą obsesję w kwestii przeciwstawiania geniuszu temu, co zwyczajne, przyziemne, co niekoniecznie powoduje zamieranie w uwielbieniu. Zresztą, o ile *chrześcijaństwo posiada artykuły wiary, w które trzeba uwierzyć i je wyznawać, podczas gdy w misteriach mamy do czynienia jedynie z odwołaniem się do sekwencji spełnionych zachowań rytualnych, to rytuał jednak nie potrzebuje żadnej wyraźnej teologii, by zyskać skuteczność, a nawet nie utworzono w Grecji terminologii, jaka by orfików pozwałała odróżnić od wtajemniczanych w misteria o innym charakterze*³.

Już pod tym względem widnokąg Rilkego odpowiada regułom utworzonym przez wycofujące się z mistyki chrześcijaństwo. Skupiło ono świętość w kościołach i wyimaginowało sobie sfery świeckie, a nawet bezbożne. W wieku xx z upływem dekad coraz trudniej w świeckości i „bezbożyźnie”, jeśli nie jest się Leśmianem, dostrzegać terytoria równie sakralne jak Delfy albo Lourdes. Co więcej, towarzyszy temu upewnienie, iż miłość to sprzeczność – *jak wszelkie dzieła człowieka, jest najwyższym szczęściem i najwyższym nieszczęściem [...] We wszystkich epokach i miejscach na ziemi język codzienny obfituje w wyrażenia podkreślające ową kruchość i wrażliwość kochanków [...]. Okrutny paradoks: skrajna wrażliwość kochanków jest odwrotną stroną ich równie skrajnej obojętności na wszystko, co nie jest ich miłością*⁴. Oh, daß Ihr hier, Frauen, einhergeht, hier unter uns, leidvoll, nicht geschonter als wir und dennoch imstande, selig zu machen wie Selige. [Ach, że to wy, kobiety bolesne wśród nas przechodzicie, nie bardziej niż my oszczędzane, a przecież szczęśliwością jak wieczność darzące – przekład A. Pomorskiego]. Hans Georg Gadamer, autor Prawdy i metody, tak wyjaśnia cytowany inicjalny fragment Anty-strof [elegii wyłączonej z Duinejskich]: „Przedmiotem skargi jest nieosiągalność dla kochanków prawdziwego

szczęścia, albo raczej niezdolność kochanków, zwłaszcza kochającego mężczyzny, do takiej miłości, która dałaby prawdziwe spełnienie. A tym samym temat elegii zyskuje na ogólności. Chodzi wszak o odwieczną słabość ludzkiego serca, które nie potrafi oddać się całkowicie uczuciu. Anty-strofy żalą się, że kochająca kobieta przewyższa pod tym względem mężczyznę. W Elegiach mówi się podobnie o bezgranicznie kochających – kochających w opuszczeniu. Ale to nie wszystko. Z doświadczeniem miłości wiąże się doświadczenie śmierci, oba te doświadczenia są probierzem dla ludzkiego serca, które nie mogąc im sprostać, uświadamia sobie własną zawodność. Ta zawodność, słabość uwidacznia się zwłaszcza wtedy, gdy śmierć następuje przedwcześnie. Nie jesteśmy w stanie przyjąć śmierci dziecka czy młodzieńca taką, jaką ona jest w smutku i w lamencie, ale bez wyrzekania na okrucieństwo losu. Anty-strofy są swego rodzaju streszczeniem Elegii [...], zakończone nieco przed ostateczną redakcją całości, towarzyszyły niejako cyklowi duinejskiemu w jego dziesięcioletnim wykluwaniu się. Rilke nadał swej poetyckiej wyobraźni podwójny, a nawet potrójny kształt. Za komplementarną wobec charakterystyki kobiecości, zawartej w Anty-strofach, można bowiem uznać tę dotyczącą chłopczości (męskości), zapisaną w tetrastychu z 9 lutego 1922 roku⁵.

W załączonej do Rozmów z diablem w 1965 Apologii Orfeusza, śpiewa-ka i białna, rodem z Tracji, syna królewskiego powraca surrealizująca, ale wciąż świecka przestrzeń dramatu, a potem filmu Jeana Cocteau Orfeusz z 1926 roku, a potem drugiego filmu z 1950 – Testamentu Orfeusza (temat najwyraźniej nie dawał spokoju Cocteau, co dzieje się, kiedy rozpoznajemy swoją zdawkowość). Aczkolwiek, w złośliwostkach o Eurydyce Kołakowski zdaje się sięgać nie tyle w mit, co do kolorowych pism, np. kącika humoru „Przekroju” – jeśli nie „Playboya”, obwieszczającego Męski Punkt Widzenia, które w rozkosznych, jak je zwano na Zachodzie, latach osiemdziesiątych lansowały dowcipną gderaninę żonkosioń na egzystowanie pod pantoflem. To właśnie oddawał genialny polski kaba-ret: *Rodzina, ach, rodzina! Rodzina nie cieszy, nie cieszy, gdy jest...*

Orfeusz więc epoki zimnej wojny, epidemii rozwodów, rozstań, zmiany obyczajowości, w Polsce filmów od *Kochanków* z *Merony* po *Wszystko na sprzedaż*, *Polowanie na muchy* i wreszcie wirtuozersko grane, ale płytsze, bo z tezą *Bez znieczulenia* – jest tworem dyskretnego uroku burżuazji oraz inteligentów z aspiracjami, aby stać się guru, pełnych jednak rozczarowania, że miłość mija, że nie satysfakcjonuje. Poza kruchością „naturalną” ofiarowana bywa niegodnym. Ba, jeżeli nie jest doskonała, czyż jest warta doświadczenia Piekła? Lata sześćdziesiąte nie wzięły się znikąd, są mocno ukorzenione w tym, czemu się namiętnie sprzeciwiały. Ich instynktowne zmierzanie ku wyzwoleniu doprowadziło do konsumpcjonizmu i chorób z obżarstwa (wedle obliczeń World Health Organisation wydatki na ich leczenie wystarczyłyby na likwidację światowego głodu), okłapało w bezkrytyczne samouwielbienie Zachodu – *the big is beautiful*, a wreszcie w tęsknotę za silną władzą, silną pięścią, głośną komercyjną wiarą.

Tak czy owak, wyimkom mitu u Rilkego w przestrzeni *Sonetów do Orfeusza*, to jest przestrzeni opiniotwórczej, brakuje nawet nerwu opolskiego spektaklu Jerzego Grotowskiego, w jakiej *Koń* [czyli muza u Cocteau – UMB] *wystukiwał Orfeuszowi kopytem frazę, którą nazywał on „melodią marzenia, kwiatem z najtajniejszych głębin śmierci”*, jak pisał na łamach „Od Nowa” Bogdan Danowicz w 1960 roku. Chociaż i ta wersja, ponowoczesna (Grotowski w rozmowie z Danowiczem podkreślił, że sztuka Cocteau była, owszem, nowoczesna, ale dawno temu, przed wielką wojną, kiedy zainicjowała modę w Europie na tematykę mitologiczną) jest okrojona do wątku Eurydyki jako realnej kobiety paryskiej czy opolskiej. Kobiety postrzeganej jako partnerka artysty, znosząca jego depresje, histerie, nałogi, szarpaninę o honoraria, ponadto jego chrapanie, domaganie się spędzenia płodu, uwikłania w środowiskowe rozgrywki. On ma z nią kontakt dorywczy, właściwie jako jednym z kamieni milowych na drodze do wolności – w gruncie

rzeczy świat też okazuje się takim niechętnie, znośnie mijanym kamieniem milowym. Wychwyciła to bezwiednie Szymborska w wierszu *Film – lata sześćdziesiąte: mężczyzna i świat nie mają ze sobą nic wspólnego*. Takiego Orfeusza narzucono zbiorowej wyobraźni.

Można by utworzyć opasły leksykon Eurydyk, które zeszyły na drugi brzeg Styksu wskutek samobójstwa (przy czym leczenie psychiatryczne też ma cechy rozmowy z kimś, kto poznał Drugą Stronę, jaką dla umysłu stanowi szaleństwo). Wszak mit bynajmniej nie sugeruje, aby Eurydyka też uprawiała którąś ze sztuk. Nie sugeruje nawet, aby była natchnieniem. To dopiero w dedykacji Rilkego powstające jeden po drugim w ciągu ledwie trzech tygodni *Sonety* stanowią epitafium dla zmarłej córki przyjaciół, dziesiętnastoletniej tancerki Very Ousckama Kropp. Tyle, że artystki zaledwie początkującej, niejako wirtualnej. Eurydyka jest – powie Rilke – „dzieweczką”, tymczasem mit mówi o żonie, a zatem rozkosznicy łoża, o zmysłowym spełnieniu jak najdalszym od późniejszej adoracji dziewictwa i panieństwa jako „niewinności”. Eurydyka znika więc w pewnej chwili. Dalsze perypetie bohatera wydawały się unieważnione jego niekłamana romantyczną, męską rozpaczą.

* * *

Fragmentaryzację mitu należy analizować w kategoriach eskapizmu psychicznego, zamierzonej bądź bezwiednej nachalności manipulowania odbiorcą – a to znaczy, że własną *psyche*. Tu już tylko dorzucę, że widzenie filozoficzne *nie ma nic wspólnego z filozofią mającą skonstruować jakąś rozumną koncepcję świata i co jest przedstawiane jako metafizyka*.⁶ Tak jak mężczyzna ze światem, którym wciąż czuje się w prawie zawiadywać, na którego temat stworzył i buduje naukę – jeden z ośrodków, mówi Jung, *służących zbawieniu duszy i zjednaniu demonów; można to porównać z wyobrażeniami magicznymi ludów pierwotnych*⁷, choć jeszcze bardziej z zamarłą ścianą, oddzielającą od prawdy zupełnie

jak teologia ustawiona cegła po cegle i blok po bloku pomiędzy człowiekiem i *sacrum*.

Powiem więc obcesowo: każda z postaci mitu objawia jakiś aspekt psychiki bohatera. Wina, za jaką jest ukarany, ma źródło w nim samym, gdyż, oglądana z perspektywy mitu, równa się dojmującej potrzebie zerknięcia poza ściany konkretnych kulturowych ustaleń co do dobra i zła. Wolno tutaj postawić pytanie, na czym polega wina, albo, nazwijmy to wprost, mityczna zbrodnia Orfeusza? Z Edysem i Tantalem nie wiąże Orfeusza neurastenia, ale zbrodnia.

* * *

Żeńska postać tego mitu, Eurydyka, uosabia *psyche*: wiedza o niej przychodzi w „piekle” i powoduje stan piekła. Dusza jako coś odrębnego, coś rozłącznego, *antypatheia* zamiast *sympatheia*. To jednocześnie dowód rozerwania obupłciowej pierwotnej jedności i spostrzeżenie siebie już tylko po „męskiej” stronie krawędzi. Ktoś tak rozpołowiony traci to, co – wedle analizy psychologicznej – kuliste i wszechstronne, i zwłaszcza dające się czuć, dokładnie tak jak w akcie seksualnym: ekstatycznie. Orfeusz doświadcza innymi słowy szczególnego *coitus sacralis interruptus*.

Orfeusz opuszcza Piekło bez Eurydyki, ponieważ dopiero pozostawwszy ją za sobą, wkracza w Piekło. Przywołam tu iście baśniowe, eksponowane przez Stefana Symotiuka, pojęcie „stada bram”. Owe bramy wiodą na kolejne dziedzińce, podwórza, patia, piętra; każda z nich, z osobna, okazuje się błahostką, niczego bowiem nie rozstrzyga w losie bohatera, a przekroczenie jej, nawet po stoczeniu walki z kimś, kto jej strzeże, nie wyklucza jeszcze groźniejszych wyzwania, trudniejszych zadań. Część Piekła nazywana Hadesem to wszak ciągle przestrzeń nadziei, przestrzeń wyboru, a co więcej, dialogu. Tak jej właśnie Orfeusz doświadczył; gra, jest słyszany, oczarowuje. Wpierw Cerbera, strażnika: wszystkie trzy głowy Cerbera są zasłuchane. Tu, w Hadesie,

gra Orfeusza (jego gest, czyli czyn) ma moc sprawczą. Z chwilą przekroczenia progu „zwykłego świata” pojawia się doświadczenie dokładnie odwrotne, beznadziei i jałowości.

Eurydyka, jak to wychycił Saj w *Geście Orfeusza*, daje się sprowadzić do notacji, zupełnie jak na klatce błony fotograficznej, do znaku – ale znaku bez desygnatu. Sferę Piekła nazywaną Hadesem mit ukazuje poprzez audytorium – tworzą je bogowie oraz dusze (dusze zmarłych – właśnie w ich wypadku śmierć zostaje podważona, bo nie są wcale głuchymi słuchaczami, wręcz przeciwnie, bez wezwania zlatują się zewsząd i rezonują każdy takt). W sferze Piekła natomiast nazywanej zwykłym światem audytorium jest substancjalne, cielesne. Tutaj dialog ustaje lub raczej zamienia się w serię ciosów pełnych odrazy. Ulegamy w niej entropii. Otacza nas jakaś materia ukąszeń, szarpnięć, rozczłonkowania: pierwsze wszak spotkanie Orfeusza z boskością w zwykłym świecie to natknięcie się na Dionizosa, boga zresztą w misteriach eleuzyńskich i orfickich tożsamego z Hadesem, małżonkiem Persefony. Ten Hades zatem młodnieje, skóra twarzy mu się wygładza, włosy ciemnieją i zwijają się w miękkie loki, i wyglądają jak winogrona.

Niemniej, Orfeusz nie ma duszy, czyli Eurydyki. Ci, którzy twierdzą, iż po ujzeniu jej i jej znikania, rozpływania się, po tym, jak się obejrzał i odtąd miał być dogłębnie nieszczęśliwy, czynią z Eurydyki jakąś wersję Meduzy, na którą wystarczyło rzucić okiem, a stawało się głazem. Wystygłe, na czar kobiecy zobojętniałe żalobą serce Orfeusza byłoby wszak odpowiednikiem owych zaklętych monolitów (ba, kiedyś śmiałków pełnych ikry) u wejścia do pieczary najbrzydszej z Gorgon.

Eurydyka faktycznie jawiła się niejednemu artyście podobniejszą do Gorgony: skrzywiona sekutnica, zaniedbana, w podomce, w papilotach na tapczanie małżeńskim, kłujących go w policzek, gdy, zamknięwszy powieki próbuje sobie wyobrazić, że jest nie żoną, ale sąsiadką lub dziewczątkiem z kawiarni, lub młodą kuzynką, by ocknąć się z tych

wizji, bo żona wita śmiechem jego impotencję męską i twórczą, za której sprawą odeszło go wszelkie natchnienie, a na domiar całymi miesiącami ani jednej propozycji występów przed publicznością. Skrzynka na listy pusta, impresario nie odbiera telefonów. Niemniej – ślubna żona i codzienne piekło aż do śmierci. W głowie legło mu się niejedno z powieści *Auto da fé* (był Kienem) oraz filmu *Rozwód po włosku* (był Fernardinem)

Bezduśzny artysta jest dla *sacrum* irytacją, wzbudza wściekłość, ściąga na siebie zęby i pazury. Żyjemy w Piekło, powiadamia mit, my, bezduśzni. Przypisujemy agresywność temu, co boskie. Radosny Dionizos, rozmieniony na tłum menad rwących Orfeusza na strzępy, na ochłapy, odkopuje wzgardliwie jego głowę i oto bohater staje przed kolejną bramą Piekła, bo głowa toczy się, toczy stokiem górskiej łąki i wpada do rzeki jak do bramy, a nurt wynosi ją na morze i ciska na kamienistym brzegu kolejnej bramy – wyspy Lesbos. Piekło jest więc w jakiejś swojej fazie, w jakimś aspekcie, w jakimś stanie – nurtem, prądem, grawitacją i wektorem. Łąd wyspy to znowuż brama, mijana, kiedy zdążamy Symotiukową amfiladą (to genialne porównanie do stada uczula, iż amfilada faktycznie potrafi rozbiegnąć się jak tabun koni na stepie, i że mamy do czynienia z żywym organizmem, z modelem ogromnie dynamicznym i nieprzewidywalnym). Głowę Orfeusza wniesiono uroczyście do świątyni, do sanktuarium Apollona, boga sztuki. Świątynia zatem jako kolejny krąg piekła. Tutaj właśnie narasta statyczność, wręcz wpisana w samą architekturę brył świątynnych, zamarłych i przygniatających ogromem.

W *Narodzinach tragedii* Nietzsche określił apollińskość jako *dążność do obrazowania świata, tworzenia jego pozoru, który przesłania prawdę o życiu i przez to pozwala je znosić. Z żywiołu apollińskiego wyrastają sztuki obrazowe – malarstwo, poezja i rzeźba. Muzyka jest inna, rządzi się formą odwróconą do wewnątrz. Apollińskie obrazy ku pokrzepieniu serc, apollińskie paliatywy, uśmierzacze bojaźni i drżenia, tworzą nie*

tylko to, co zobaczy w nich Platon: mianowicie falsyfikaty falsyfikatów, ale też utrwalenie i wmuszenie za pomocą sankcji kulturowych tego, co Nietzsche nazywa „szklanym okiem”: okiem niewidzącym, aczkolwiek częstokroć ładniejszym niż żywe. Nowożytna Europa (dowiadująca się o mitach w szkolnej ławce, a nie poprzez rytuały czy misteria) widzi więc Orfeusza powracającego bez Eurydyki z Hadesu, po czym spiera się już tylko o to, czy jego dumna samotność jest zwycięstwem męskości nad kobiecością, wiecznotrwałości nad efemerydą, czy też – może? – rodzajem tantry, mającej wysublimować sztukę *ad infinitum*.

W kulturach chorych istotnie następuje jakiś proces skłaniający do zastępowania rzeczywistości jej modelem, a następnie poznawania modelu tegoż – zamiast rzeczywistości. Włącznie z zakazami sięgania do źródeł. I faktycznie, jest to jakaś mrożąca krew w żyłach analogia do zamiany oka widzącego na sztuczne. Tyle, że tym jest właśnie powszechna, ujednolicona edukacja, szkolna, akademicka i medialna, wdrażająca nam tematy oraz formy, gotowe zestawy instrumentów analitycznych, gotowe języki komunikacji. Bez jednostkowego, dogłębnego doświadczenia, jakie dawały archaiczne rytmy przejścia, a co więcej – powstrzymująca przed doświadczeniem osobiście. Europejczyk nie doznał miłości – dla przykładu, ponieważ ma dwanaście lat i bałby się pójść na randkę: dowiaduje się o Maryli i Adamie. I bierze jako wyraz miłosnego zachwyty opis sukienki ukochanej zarazem przytakuje, że psychicznie jest puchem marnym... Wałkując mit o Heloizie i Abelardzie nie ma doświadczenia, co to znaczy być, jak Abelard, wykastrowanym.

Przestrzeń dionizyjska nie potrzebuje nauczania, gdyż odwołuje się do tego, co jest w pełni nieomal nieświadomością. Orfeusza głowa przeto wniesiona w świat szklanego oka Apolla (można też powiedzieć, że wlała się wodnym nurtem w owe oko), przez pewien czas, nie wiem, czy dłuży się, czy krótki jak mgnienie, jest w tym piekle do

zaakceptowania. Piekło mediów. Jednak, ponieważ ciągle śpiewa i sama jest dla siebie instrumentem, okazuje się antagonizmem. Jak ktoś, kto wszedł do telewizyjnego studio bez telewizyjnego makijażu i wydaje się niedomyty, niewyspany, albo jak postać z filmu bez charakteryzacji. Jak milioner bez karty płatniczej. Aczkolwiek przydarza się to nieustannie, każde najważniejsze, kluczowe wydarzenie historii kompletnie zaskakuje współczesnych jako „niemożliwe”. Jakby bloki pochodzące z innego wymiaru nagle zjawiały się w naszej najzwyczajniejszej codzienności. Przeczuwali to surrealiści. Mity wydają się logiczne, ponieważ operują fabułkami, ale to są prościutkie fabułki, swoiste całości, zaskakująco podobne do bloków materii przybyłych z innego wymiaru.

Otóż zaryzykuję, że, przynajmniej w jakimś sensie, jest takowym blokiem materii z innego wymiaru Eurydyka w Hadesie na ścieżce Orfeusza. Jest obcym ciałem w świecie cieni, mar posepnych, tak nieoswojonym z przestrzenią już „typową” dla Orfeusza jako osoby rozporządzającej dziedzictwem kultury, zatem wiedzą o sprawach ostatecznych, szacowną wiedzą swojego społeczeństwa, że sama w sobie konstatacja Eurydyki jako faktu powoduje gwałtowną, odruchową repulsję z okrzykiem „Przecież to niemożliwe”. I „dlatego” to spontaniczne przeżycie światłości, jakie Andrzej Saj kojarzy z notacją na fotograficznej kliszy, z, ja powiem, świetlistością hieroglifu, za Claudelem i wedle dosłownego znaczenia wyrazu „fotografia”, przerasta Orfeusza jako *homo socius*, chcącego sprowadzić ekstazę ujrzenia światłości w jakieś tryby społecznych, trwałych więzi. Piekło bowiem to nie tylko same zjawy, ale i nasze do nich nastawienia, nasze imputowania im ról, jakie mają pełnić, nasze aprioryczne oczekiwania, aby pojawiała się celowość wszelkich przedsięwzięć. Dla mistyków zawsze był to symptom nieudanej inicjacji. Wiedzieli z zawstydzającej autopcji, że w Piekło nie wolno pozostawać antropocentrycznym, nie wolno myśleć w kategorii „mieć”. Trzeba „być”. Bo inaczej ugrzęźniemy w obrazach, skazani na narcyzm.

Urojony świat to dzisiaj istotnie łatwy do rozpoznania piekielny krąg, krąg lawiny fotografowania, filmowania, nagrywania na taśmy, notacji zupełnie nonsensownych, który skutecznie wmówił człowiekowi, że nie być odbitym w Facebooku, na Youtube, nie mieć swojej strony, nie mieć numeru telefonu i numeru bankowego konta, i dowodu osobistego ze zdjęciem, to tak, jak nie było się bohaterem opozycji bez zapisków poczynionych przez sb. Przeciwnieństwem owego nie-być jest totalitarnie zobrazowane życie pod okiem służb w Roku 1984.

Głowę Orfeusza w końcu rozeżłony bóg obrazowości czynionej ze strachu przed prawdą, powiedziałyby Nietzsche, ciska świątynnym wieprzkom Tak więc wyobraźmy sobie tę scenę z największym, jak się da, realizmem. Miękkie usta trackiego grajka drgają przy wydawanym wciąż śpiewie, a świniaki trącają je, zaciekawione. Śmierdzi łajno, nadlatuje jedna mucha, druga. Jakaś sroka uparcie wpatruje się w półprzyknięte oko Orfeusza. I w końcu napotyka wzrok tego oka, i raptem stoszy pióra. Doskakuje, ale liczy się z wieprzkiem. Ktoś jednak musi zacząć, a Orfeusz nie ma rąk, żeby chociaż trochę się osłonić. I skoro tak zalecam maksymalny realizm, to czy śpiew Orfeusza zamieni się na koniec we wrzask? W histeryczny śmiech? Czy śpiewak poprzestanie na melodyjności cenniejszej od klejnotów, czy też zapadnie cisza? Jeśli cisza, to przesycona chrumkaniami, bzczeniem, skrzekiem. Chyba, że coś wgryzie się w ucho grajka. Oszczędzi mu tej smrodliwej kakofonii.

Wszak jest to scena ostatniego śpiewu Orfeusza. „Łabędzie śpiewy” – ostatnie w życiu – wydają się najważniejsze, wydają się puentą. W wypadku Apollona zazdrość o sztucznym pasuje do wielu innych sytuacji, kiedy „pan obrazów” brutalnie niszczy konkurencję, nawet tę bez szans zdetronizowania go. Lecz Dionizos jest artystycznie bezinteresowny, bardziej wielkoduszny. Tu trudniej powód furii odgadnąć. Możliwe, że Dionizos wcześniej nie nadażył za komicznością Orfeusza? Orfeusz wykroczył poza kanoniczną dychotomię Meluzyny i Talii, rozpoznał jakąś obrzydliwość sformalizowanej sztuki, obrzydliwość formy

samej w sobie; być może jego głowa została nie tyle odkopnięta, co wysliznęła się spod nogi boga. Jak wąż Orfeusz śmiga przez piekielne sale i dziedzińce, i kiedy jego głowa jest ćpana, w tym samym czasie inne jakieś zwierzę na łące menad przełyka jego serce, jego genitalia rozkoszne wlecze do swojej nory inna bestia. Dramat głowy i aparatu mowy to zaledwie fragmencik cudu entropii i stawania się ruchliwymi na ziemi i na niebie mieszkańcami kosmosu w jego pokarmowym łańcuchu. Inne jeszcze zatem piekielne zakątki, bo piekło okazuje się być w ruchu, być w nieprzeliczalnych pozach tańca, być powiększoną *ad absurdum* Lalką Hansa Bellmera. Lalka owa daje się na wiele sposobów składać i rozkładać. Możemy jej głowę umocować u dołu, pod tułowiem. Zakładać jej męskie spodnie i czarne lakierki, a goły tors zamienić w goły brzuch odwróconej jak na karcie do gry, okręcić ją pasmami czarnych włosów, czarnego wdowiego szyfonu, uskutecznić osławione Bellmerowskie „gry Lalki”, czemu niemało uwagi poświęcono przy okazji pierwszej w Polsce wystawy Bellmera w Katowicach.

Lecz współczesny odbiorca doskonale wie o uhonorowanej Noblem kosmologicznej teorii bricolage'u. Na marginesie: nieoswojeni jesteście chyba tylko z jej stosowaniem w humanistyce. Humanistyką kultury Zachodu ma zakonotowane, że piekło jest „gdzie indziej”. Powtórzę sa Sajem: *Być może całe życie schodzimy do podziemi własnej jaźni, by odnaleźć tam [...] oczywistości, a niejawnie zrazu i nie dla wszystkich dostępne, ścieżki prowadzące w głąb inferno mogą znajdować się wszędzie, niekiedy we własnym pokoju, tuż przy regale z książkami*”, gdzie posadzona jest lalka z czasów dzieciństwa.

Jeśli nie zobaczymy, że kosmos to lalka, że piekło to lalka, będziemy obłudnie ronić łezki nad biednym Orfeuszem. On zaś dał w misteriach poznanie spraw, bez których życie jest *abiotos* – nie do życia.

SŁOWA KLUCZOWE: **PIEKŁO PSYCHIKI, KOBIETA JAKO DUSZA
MĘŻCZYNY, ROZŁĄKA Z WŁASNĄ PSYCHIKĄ, UNIERUCHOMIENIE,
ROZSZCZEPIENIE, AUTOAGRESJA**

- 1 T. Merton, *Drogowskazy*, Imprimatur Kraków 1985, Wrocław 1988, s. 7.
- 2 W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, przeł. K. Bielawski, Kraków 2007, s. 195.
- 3 W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, s. 104–105.
- 4 O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 222.
- 5 Cyt, za: K. Kuczyńska-Koschany, *Rycerz i śmierć. O „Elegiach diuinejskich” Rainera Marii Rilkego*.
- 6 Pisze o tym w fascynującym szkicu *Cień światła* Michał Fostowicz. Por. M. Fostowicz, *Świat bez prawdy*, Biblioteka Rity Baum, Wrocław 2009, s. 174.
- 7 Jung ma na uwadze raczej religie i ideologie społeczno-polityczne (K.G. Jung, *Dzieła*, 1998, s. 201). Aczkolwiek religie oraz ideologie tego rodzaju przedstawiają się jako nauka, na domiar, zwłaszcza w wypadku religii – nauka prawdziwa.

Urszula M. Benka

Orpheus in Never (Lecture in the Museum of the Theater in Wrocław)

Art does not exist without myth. It is what gives meaning to an artwork. It is thinking in its own, and art, always impressing something on someone, avoids strict, rational, but also prone to pressure norms path when we reach sacrum; art is the only language to speak about sacrum. The character of Orpheus has inspired artists of different genres for centuries, but it seems to be seen from only one side. The mythical hero does not break a formal order, but an authentic norm, because he personifies a fact that norms do not exhaust human nature, only regulate life of societies. Thereby an “innocent” hero cannot be mythical. I searched for Orpheus’ guilt and Euridice’s counterparts in other myths, or even different mythologies. One of them is, then, Lot’s wife. I admit, I was inspired by Wisława Szymborska’s poem about her.

KEYWORDS: PSYCHE HELL, WOMAN AS MAN’S SOUL, SEPARATION FROM ONE’S PSYCHE, IMMOBILIZATION, SPLIT, SELF-DESTRUCTIVE BEHAVIOR