

ANDRZEJ WIĘCKOWSKI



**ORFEUSZ
W PIEKLE
OBRAZU**

(Szkic
niedokończony)

Obraz jest w najmniejszym stopniu przedstawieniem, postawieniem przed. Jeśli nic nie wiemy o jego uprzednim zejściu, nic też nie wiemy o prawdziwej naturze obrazu, którą malarze ćwiczą od postaci do tkanki, od tkanki po wirusy i fotony, aż do całkowitego odejścia od zmysłowości i jego bytowania w próżni, która, brzemienista nieobecnością, znowu rodzi pierwszy promień...

W pieśni XI *Odysei* Ulisses zstępuje do piekieł, gdzie rozmawia z obrazem Herkulesa: [...] *ujrzałem moc Herkulesową. Była to mara, albowiem on sam wśród bogów nieśmiertelnych zażywa radości...* W czasach, kiedy właśnie bezpośrednia pierwotność herkulesowych zdarzeń przemieniała się w mityczną opowieść, nastąpiło rozszczepienie na ciało i obraz (czy to było nieuchronne? Czy można było pójść inną drogą?), które trwa do dzisiaj i jest coraz precyzyjniej opisywane matematycznie w piekle akceleratorów.

Ulisses w piekle z *epopei* Homera i wyposażony w cały spryt współczesnej nauki uczony w Genewie w Wielkim Zderzaczu Hadronów to ciągle ta sama osoba, która *ujrzała moc, marę Herkulesową, albowiem on sam wśród bogów nieśmiertelnych zażywa radości*. Dwudziestosiódmiokilometrowa matnia cyklotronu nic nie pomoże, Herkules w nią nie wpadnie, pozostaje nieśmiertelny, radosny.

W przekładzie Jana Parandowskiego występuje obraz w aspekcie mary i słusznie przypomina to nam, bezrefleksyjnym oglądaczom obrazów postawionych przed nami, podstawionych za Herkulesa, o tym, że to widziadła także, zawsze. Zawsze. Herkules natomiast, rzecz sama, *das Ding an sich, noumen*, czy jak tam byśmy go nie nazywali, nieśmiertelny zażywa boskiej radości, czyli jest nieobserwowalny, o czym później będziemy jeszcze nadmieniać.

Paradoksalne zstępowanie do obrazu w procesie zobaczenia tego, co widoczne; zstępowanie obrazu w procesie zdobywania bytu (jako – jedynie możliwego – cieni w platońskiej jaskini); zstępowanie obrazu jako warunku wszelkiego możliwego poznania (wszystkie transcendentalizmy); wielokrotnie występujące w mitach i religiach zstępowanie do piekieł jako opowieść o poczęciu i zmartwychwstaniu ziarna-kłosu, ofiary-zbawiciela – w orfickim ujęciu ma szczególnie dramatyczny, bo egzystencjalny wymiar. Nie wymyka się w bezmiarze boskich przeistoczeń, lecz jest mniej lub bardziej tragicznym udziałem każdego ludzkiego istnienia. Każdego poznania.

Najpełniej jest to ćwiczone, uwidaczniane, w misterium, w micie sztuki jako aktu całkowitego, jako zawsze trójjednej chorei, złączonych w pieśni słowa, muzyki i tańca (malowania siebie, sobą, rozświetlonym ruchem, stopami na ziemi, swoim ciałem w przestrzeni, na tle nieba, wobec kosmosu). Złączonych, bo jeszcze nie rozłączonych i nikomu jeszcze do głowy nie przychodziło nazywać je złączonymi, nikt jeszcze nie przewidywał nawet katastrofy rozłączenia!

2.

Przecież jeszcze król Dawid tak śpiewał-tańczył-grał-recytował-mo-dlił się przed Arką Przymierza, triumfalnie wchodząc do Jerozolimy. Całym sobą i wszechogarniająco.

Tutaj na marginesie zauważymy, że mogło być to jednak za mało (za dużo), bo Dawid spotkał się z ostrą krytyką swej poezji ze strony swej pierwszej żony, Mikal. Poszło o jeden z aspektów jego poezji, oczywiście i – a jakże – o strój, efod (rodzaj krótkiej spódniczki) w którym tańczył Dawid, a więc nie dość, że tańczył, co było zdaniem Mikal wyjątkowo skandaliczne, to na domiar złego tańczył obnażony przed poddanymi. Mamy to oczywiście na uwadze, że Mikal wzgardziła Dawidem – poetą niemodnie ubranym, a nie Dawidem – wojownikiem. Wojownikowi ratowała życie. Miejsy to

na uwadze. Pomyłka skądinąd dzielnej Mikal była tragiczna: potraktowanie aktu całkowitego oddania się Bogu w kategoriach pokazu mody skończyło się dla niej karą bezpłodności, wówczas karą bardzo okrutną. Wspominam o tym, bo akurat właśnie bliska żona może być na przeciwległym krańcu świata, najbardziej odległa, pomyłona w obrazie (zawsze?).

Wcześniejszy znacznie od Dawida Orfeusz, męczeński małżonek, powszechnie uważany za największego poetę wszechczasów – jak wszyscy pamiętamy – pieśnią (aktem całkowitym) potężnie ingerował w świat. Lwy baraniały słuchając jego poezji. Głosem (śpiewającym poezję) i dźwiękami swej lutni przemieniał nieokiełznane i krwiożercze zwierzęta w charakterologiczne jagnięta, łącznie z uśpionym smokiem kolchidzkim. Gdy śpiewał, drzewa – nie chcąc przeszkadzać – przestawały szumieć, bądź tańczyły w rytm pieśni (w trackiej Zone dotąd stoją jeszcze starożytne górskie dęby zastygłe w roztańczeniu, w którym zostawił je Orfeusz). Cichły rozpetane żywioły, burze i wichry (wszelako nie zawsze, co zależało od mocy boga, który je wywołał).

Kamienie szły za trackim poetą, wzbudziwszy w sobie „kamienną muzykę” (będziemy jeszcze o niej mówić), a zasłuchane wody stawały w rzece, do której Heraklit mógłby wchodzić wielokrotnie z zamartwym na ustach ze zdziwienia *panta rhei*. Syreny, które swym śpiewem zwabiały żeglarzy na skały, a rozbitków pożerały, tylko wobec dwóch herosów były bezradne. Drugim był Odyseusz, który obronił się sprytem: zatkał uszy swych towarzyszy woskiem, a sam – chcąc słuchać i nie wydać się na zgubę – kazał przywiązać się do masztu. Pierwszym był Orfeusz, ale ten nie musiał się wcale bronić: pokonał je śpiewem, który harmonią i pięknem obezwładnił śpiew syreni, wchłonał jego zabójcze dysonanse w swój porządek.

(To, co jest tutaj określane językiem mitu, jest przecież dokładnie tym samym, co zamieniające nas w słupy młodzieńcze uczucie wobec

ustającej właśnie pieśni na przykład w wykonaniu Ewy Demarczyk, czy na przykład spektakli teatru Grotowskiego. Są to często uczucia najbardziej istotne w całym życiu. W moim nie było głębszych, bardziej oszałamiających, przenikających do szpiku kości, niż te zaznane pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku wobec pieśni Zygmunta Koniecznego i w innej skali wobec *Apocalypsis cum Figuris*. Były to uczucia zmieniające życie, albo – jeśli chcecie – otwierające życie, jak misterium bywa(ło) inicjacją do uczestnictwa w wieczności.)

Ten największy śpiewak Grecji potrafił zmieniać – przynajmniej na czas trwania pieśni – rzeczywistość (na razie poprzestańmy na określeniu „zmieniania rzeczywistości”). O łagodnej potędze jego poezji wiemy podziwiając jej wpływ na otoczenie, o niej samej nie wiemy nic. Była z pewnością boska, skoro dokonywała cudów. Boskie było pochodzenie Orfeusza: nawet jeśli jego ojcem był Ojagros, król Tracji, bóg-rzeka, bóg podrzędny, to blisko był Apollon, bóg olimpijski, którego małżonką była ponoć Kaliope także.

To Apollon właśnie podarował Orfeuszowi lirę siedmiostrunną, do której ten dodał jeszcze dwie struny na pamiątkę dziewięciu Muz, matki i ośmiu swoich ciotek. Boskie pochodzenie, boska lira i boskie nauczycielki; boska poezja, która zawieszała – na chwilę przynajmniej – zwykły bieg rzeczy? prawa przyrody?: oto co wiemy pozytywnie o śpiewie Orfeusza. To bardzo niewiele. Właściwie nic.

Co możemy domniemywać? Jakie snuć wyjaśnienia, żeby nie popaść w wyjaśnianie mitycznego mitycznym?

Cuda, jakich dokonywał śpiew Orfeusza, mogłyby mieć charakter co najmniej magiczny, znany człowiekowi od jego zarania, gdy zauważył, że jego ciało oziębiało się i rozgrzewało – pod wpływem lęku czy gniewu, chudło ze zgryzoty, rozkwitało z radości, a samo tylko wyobrażenie sobie zepsutego pokarmu wywoływało rzeczywiste mdłości, mało tego – nawet choroba i śmierć mogły następować pod wpływem *duchowych przeżyć*.

Skoro zatem *wyobrażenia psyche* bądź *duszy* mogły zmienić stan przynależnego im ciała, to dalej już tylko jeden krok konsekwencji prowadzić musiał do przeświadczenia, też zresztą opartego na bogatych doświadczeniach, że psyche mogła wpływać na obce sobie ciała materialne, ale nie poprzez zwykłe, materialno-narzędziowe pośrednictwo, ale bezpośrednio. Jak się musiała zachowywać psyche, by dokonać bezpośredniego objęcia w posiadanie obcej materii, wchodziło w krąg wiedzy magicznej i tajemnych technik, które – jak prawa dźwiękowej harmonii – są i matematyczne, i magiczne razem, i nawet do dzisiaj.

Czy takie „mechanizmy” – magiczne rytuały i misteria – powstające wraz z próbami wydobywania obrazu w majaczącym świetle świadomości rozdziału duszy od ciała były już wtedy początkiem degeneracji procesu twórczego, kończącego się chwalebnym i pięknym wysiłkiem, ale jednak przede wszystkim tragicznym: nienarodzeniem dziewczyn z wielu orfickich „ballad bezludnych”? Czy też pierwszy śpiewak jeszcze się w nich nie degradował, stojąc na granicy powtarzalności misterium, „przepisu” magicznego... i jakiejś pierwotnej bezpośredniości? Trochę tym pytaniem wyprzedzamy wywód, ale przecież ani przez chwilę nie jesteśmy pewni jego zasadności!

Oto Orfeusz śpiewał i grał poezję na lirze w konkretnej przestrzeni i w konkretnym czasie, tu i teraz. W takim, a nie innym układzie znajdujących się w zasięgu głosu lasów, pagórków, łąk, promieni słońca, chmur, wiatru, wilgotności powietrza i wszystkiego innego, co do rzeczywistości da się śpiewem podnieść, z nicości ogólnego bytu powołać do istnienia, pokazać w do tej pory Nierozróżnialnym. Śpiew tak pojęty, poezja, to najbardziej pierwotna zasada ontologiczna, wedle której powstawały wszelkie okoliczności – tak je nazwijmy na razie – zewnętrzne.

(Nie potrafimy powiedzieć „zewnętrzne” inaczej niż w sensie Kartezjańskiego odróżnienia *res cogitans* od *res extensa* i wynikającej

zeń radykalnej dychotomii zobiektywizowanego przedmiotu zewnętrznego z jednej strony i autonomicznej świadomości z drugiej strony. W ramach tej dychotomii jakakolwiek wypowiedź ma charakter tylko i wyłącznie epistemologiczny: wszystkie rzeczy już są i mają swoje nazwy, a my – zewnątrzni wobec rzeczywistości z naszym jej jedynie postrzeganiem – możemy użyć tych nazw właściwie lub niewłaściwie, możemy orzekać o rzeczach zgodnie z prawdą lub fałszywie. Prawda i fałsz to cechy, które przysługują sądom, czyli po sprowadzeniu tej bogatej tematyki do wspólnego mianownika: sposobowi użycia nazw do rzeczy. Dorzeczność nazywania jest ściśle związana z metafizyką zdrowego rozsądku.)

Ale przede wszystkim okoliczności wewnętrzne wzbogacały system odniesienia, bo poeta śpiewał w głąb słuchaczy, w ich taką czy inną pojemność rezonansową, śpiewał w ich nastrój i temperament. Co innego zaśpiewać unisono baraniejącego w kadencji (tego tu i teraz) lwa, co innego roztańczyć (ten oto w tej chwili) dębowy las, co innego rozkochać (tę właśnie, a nie inną – i teraz, a nie kiedy indziej) dziewczynę. Ale to nie wszystko. Za każdym razem poeta nie tylko zmieniał, ale był przez śpiewanego partnera zmieniany. Nie tylko powoływał do życia, ale w tej samej chwili przez powołane był wołany. Wołany nieraz głośno i bezwzględnie. Ale zostawmy ten wątek.

Poezja powstawała i realizowała się w jednej chwili – zawsze teraz. Nie można było jej powtórzyć, bo wkomponowywała się w zawsze inną konfigurację świata, więc za każdym razem była inna. Była każdorazowo innym uzupełnieniem, dopełnieniem, określeniem za każdym razem innego układu. Inną koniecznością. Była każdorazowo koniecznym dopełnieniem i koniecznie innym.

Mówiąc to, wydostajemy się z trudem z koleiny pojmowania poezji jako pewnego rodzaju wypowiedzi dającej się powtórzyć w innych okolicznościach, czyli wypowiedzi zapamiętanej albo zapisanej. Pokazujemy, że poezja, zanim zaczęła być zapisywana na płaskiej

powierzchni, wpisywała się w każdorazowo inny krąg wielowymiarowych rzeczy. Razem ze światem była *in statu nascendi*. Dawała się powtórzyć w naturze, a nie w mowie. Jej kunszt był umiejętnością naturalną, a nie sposobem użycia języka.

Mówiąc to, mówimy jednak nadal wraz z nawarstwieniami tradycji nałożonej na sposób rozumienia poezji, który trzeba przez uświadomienie warstwa po warstwie odłożyć na bok. Nie jest to proste ani nie jest to też ot tak sobie możliwe, z całą pewnością wszelako lepiej by było, gdybyśmy znaleźli sposób na mówienie o takiej poezji nie jako o wypowiedzi wpisującej się w zmienne okoliczności zewnętrzne (co już jest spojrzeniem poza horyzont tradycji), lecz jako o jednolitej strukturze, w której wypowiedź i świat są jednym – poezją właśnie.

Wypowiedź nie była jeszcze na zewnątrz świata, lecz w nim samym jego niezbywalnym elementem. Wypowiedź, wypowiedź poetycka, nie tyle opisywała, co konstytuowała świat. Nie chodzi tutaj wcale o to, że wypowiedź stwarzała byt. On już był przedtem, ale – jakby powiedział Heidegger – dopiero głos dawał bytowi bycie. Ukazywał go, odsłaniał, odkrywał – i jakby jeszcze więcej, bo był jego sposobem istnienia i właśnie tym sposobem ukazywał się, odsłaniał, odkrywał.

Nie jest to przecież odległe od teorii współczesnej fizyki, które zakładają w mechanice kwantowej oddziaływanie obiektu z otoczeniem w sposób nieodwracalny. (Piękne.) Zgodnie z wynikami badań fizyków nie ma nigdzie żadnych cząstek elementarnych, póki nie nastąpi ich obserwacja. (Jeszcze piękniejsze.) Jakże fascynujące jest „poetyckie” przypuszczenie, że w makroświecie mogą istnieć (dlaczegoż by nie?) takie same zasady!

Supervielle powiada, że zanim pojawił się Orfeusz: [...] *wiatr nie potrafił wzniecać szmeru w liściach, morze wyglądało swe fale w najgłębszej ciszy, deszcz spadał bezszelestnie na dachy i wiele mówiono o milczeniu potoków i kaskad. Cała natura oczekiwała na swego pierwszego poe*tę.

Wypowiedź rzucona w świat nie upadła jeszcze do poziomu powtórzenia, gadaniny, nie miała jeszcze swojej gramatyki, była pierwszy raz i miała znacznie więcej niż gramatykę, miała wszystko – *logos*.

Była pochodnią w ciemnościach, której światło umożliwiło przejście od nienazywalnego do już nazwanego, ale jeszcze nie sprofanowanego petryfikacją. Śpiew powodował, że pewien fragment chaosu, niezróżnicowanej substancji, był przedstawiony jako poznawalny (śpiewany) obiekt i tym samym wchodził do rzeczywistości.

I także z tego choćby także trywialnego powodu, że nieprzejrzystość przedmiotu, rzeczy, polega na tym, że jeszcze nie została ona włączona w system. Dopiero odniesienia nadają rzeczy przejrzystość. Dopiero jeśli można zobaczyć, że jest ona czymś innym niż tylko sobą, zaczyna ona być sobą. Rzeczy mają tożsamość poza sobą, w systemie, który je *utrzymuje w znaczeniu*. (Jak tu się płaczą mit i logika, czyżby logika miała być w *gruncie rzeczy*, a właściwie w *gruncie aksjomatu*, mityczna?)

Słowikiem śpiewającym byłoby zatem każde stworzenie, śpiewem byłoby każde sprawcze pragnienie, by je zaspokoić. Każdy gest wobec chaosu, by wydobyć zeń to, co śpiewającemu pragnieniu brakuje, jest śpiewem. Konkretny śpiew słowika nie jest przecież jeszcze ornamentem, nadwyżką estetyczną, lecz niezbywalnym elementem świata-ze-słowikiem. Słowik wisi na śpiewie w tym swoim świecie, a świat – wisi na nim również, pięknie przymocowany śpiewem do słowika i jest w pełnym tego słowa rozumieniu od słowika zawisły.

Nagle świat i słowik związani śpiewem są sobie równoważni, nawzajem siebie warunkują. Nagle, ale przecież zawsze.

3.

„Bycie poetą” jest mitem i realizuje się w języku mitu. Jest to podporządkowanie się pewnemu wzorcowi usiłowań dochodzenia do

słowa-rzeczy, poszukiwania *tetragrammu*, bądź – co już jest inną sprawą – *tetragrammatonu*.

Dochodzimy do zapisywania. Do powtarzania.

Dramat pisania rozgrywa się między pragnieniem posiadania rzeczy i niemożnością jej zdobycia. Język ma charakter paradoksu jako instytucjonalizacja subiektywności. Również akt pisania przybiera postać paradoksu jako instytucjonalizacja indywidualności, jako powtarzanie niepowtarzalnego, jako niemożliwa konieczność albo konieczna niemożliwość, gdy zapośredniczona w piśmie niezawisłość rzeczy ma w nim pozostać dla innych, ma być zachowana dla innych jej odrębność, jednostkowość, niepowtarzalność.

Co pozostaje z rzeczy, gdy staje się ona przedmiotem do dyspozycji innych, przedmiotem, który może być powtórzony. Pisanie jest przecież zawłaszczaniem „rzeczy”, jako takiej suwerennej i samowystarczalnej. Pisząc, nastajemy na jej tożsamość, czynimy ją sobie poddaną, niewolimy ją, bierzemy gwałtem w posiadanie. W pisaniu inna rzecz staje się moim przedmiotem, „moją rzeczą”. Rzecz, której elementarną tożsamością jest niepowtarzalność, inność, jej sygnatura jest nie do podrobienia.

To stwierdzenia już banalne, dzisiaj nawet trywialne. Ale ze wstydem kontynuujemy.

Z drugiej strony to właśnie pisanie jest sposobem przechowywania rzeczy, pozwala ją zapieczętować. Czy istnieje zatem możliwość zachowania w nieprzerwanym zapisie, w formie pamięci, tego, co się zdarza (?), by nie zniweczyć jego niepowtarzalnej zdarzeniowości. Czy jest możliwy kompromis między niepowtarzalnym a powtórzeniem, między tym, co najgłębiej indywidualne, a tym, co powszechne? Czy da się pogodzić „sygnaturę” z „pieczęcią”?

Czy pozwalając rzeczy zniknąć w pisaniu, możemy jednocześnie tę rzecz ocalić? Jak zapieczętować, by jednocześnie opatrzyć własną sygnaturą, czyli jak utrwalić rzecz, a nie utracić zdarzeniowości albo

jeszcze inaczej: jak ocalić rzecz zarówno przed zapomnieniem, jak i przed unieruchomieniem?

Wszelkie ustalenie tego, co się dzieje, jest niszczącą ingerencją w środowisko procesu. Wszelkie uobecnienie zdarzenia, które się właśnie toczy, w formie na pozór niewinnej konstatacji, ma swoją wielką cenę – jest nią bezruch, śmierć zdarzenia.

Orfeusz wyrwał ukochaną Śmierci, ale nie przywrócił jeszcze Życiu. Przywrócił ją swoją miłością jej własnej podmiotowości. Uchwycił ją muzyką-poezją w tym jej formalnym aspekcie, który był w niej (który jest w każdym człowieku) ani żywy, ani umarły, lecz zasadniczy. I prowadził tak uchwyconą (w obrazie) ku górze, ku Życiu, ale w tym uchwyceniu duchowym, w tym uchwyceniu bezczasowej, formalnej zasady Eurydyki, musiał być oczywiście od niej „odwrócony”. Miał czekać z patrzeniem na nią, aż duchowa zasada się w nią na powrót „wcieli”.

A co to miałoby znaczyć, to „wcieli”? Ano to samo, co zawsze w przypadku obrazu, transcendentalizmów wszelakich, bytu pojmowanemu „tylko” w refleksji... itd.

Nie wolno mu było patrzeć na Zmartwychwstanie, bo wzrok jest na nie nie tylko ślepy, ale ślepotą anihilujący. Wzrok, nie widząc, unicestwia. Ono może zaistnieć tylko i tylko wtedy, gdy się je widzi w całkowicie spełnionym obrazie, od postaci po próżnię, gdy się je w ten jakiś boski sposób wspiera, współtworzy (duchowo). Gdy obraz spełniony i wywiedziony z piekła będzie tożsamy. A cóż widzi wzrok, widzi przestrzennie ledwie świat logiki dwuwartościowej.

Jakim fatalnym i karygodnym błędem było na tę tak ukochaną spojrzeć? Jakże taki błąd mógł popełnić największy Poeta? Co tu się stało?

On śpiewał i grał na lirze. Eurydyka szła za nim. Miał się nie odwracać, aż dojdą do Jeziora Pamięci.

Przypomnijmy sobie powiedzenie oznaczające koniec jakiegoś wydarzenia: „koniec pieśni”. W wyrażeniu tym zakodowana jest

wiedza, że jest specjalny rodzaj istnienia, który trwa tylko w pieśni i tylko tak długo, jak pieśń trwa. Orfeusz śpiewający o Eurydyce – wszystko jedno czy żywej, czy już umarłej – zawsze ją jakby unieczniewiał. Wcześniej, gdy uśmiechała się do niego, a on w zachwyceniu śpiewał o niej, też się od niej pieśnią odwracał, albo „przesypywał” ją – jak w klepsydrze – do pieśni, odejmował ją realnemu śpiewaniem. Schodził ze świata realnego na piętro tekstualności, gdzie domniemana mimesis języka z każdym krokiem w głąb organizacji tekstowo-muzycznej pozbawiana była stopniowo reprezentatywności, aż do osunięcia się w czyste odniesienia językowo-harmoniczne.

Z każdym kolejnym wersem, z każdą kolejną strofą o niej, a zwłaszcza w refrenie, rozmywała się Eurydyka w palimpsestowej strukturze tekstu skrywającej warstwę po warstwie tożsamość ukochanej. Kończąc wiersz o Eurydyce, Poeta stawał nad czeluścią tekstu, w której „odniesienia” do kochanki przeszczepiały się w odniesienia do języka i innych tekstów: z tej „jednej jedynej” niepodzielnej totalności przemieniała się Eurydyka dyskretnie w jedno imię klasy czy gatunku Eurydyk, wielu możliwych kochanek wielu możliwych kochanków i – dalej dyskretnie – w całkiem inne historie coraz to innych partnerów, coraz bardziej „tylko do pomyślenia”.

Ale nie tylko Eurydyka rozmieniała się w śpiewaniu na cienie możliwości, lecz także Orfeusz coraz mniej mówił, w miarę rozwoju pieśni stawał się coraz bardziej milczący, potem w milczeniu coraz mniej istniejący, aż – także dyskretnie – przemieniał się w konwencję kochanka, w jednego z wielu możliwych, wyposażonych w te same akcesoria zakochania, w identyczne niemal gesty i westchnienia.

Staczymy się, upadamy w marność powszechnego stereotypu o wielkiej miłości, opowiadanego do dzisiaj wśród gminu, ale niespełnionej, bo kochanek zginął w wypadku, względnie się utopił. Wcześniej był to status społeczny, który stanął na drodze itd. Zatem realna miłość z realną osobą nie jest właściwie możliwa, bo jest tylko cieniem,

nędznym obrazem tamtej. Tak. To ciągle ten sam obraz, choć teraz prymitywny jak monidło, poddany tym samym mechanizmom. Pod każdą strzechą, w każdym blokowisku jest jakiś Orfeusz, jakaś Eurydyka, dla których prawdziwa miłość jest nierealna, gdyż albo tragicznie nie spełniła się w przeszłości, albo jest niemożliwą przyszłością marzenia.

Wysiłek zaśpiewania, zapisania (tak, by to było można powtórzyć, co jest przeciwieństwem spontanicznego wyartykułowania, obwieszczenia) indywidualnych uczuć, osobnej miłości – zawsze kończy się petryfikacją najbardziej osobistych uniesień w powtarzalnym geście konwencji.

Obejrzał się i ją utracił. Unicestwił jej poczynające się zmartwychwstanie wzrokiem. Chciał zobaczyć coś, czego nie można zobaczyć. Chciał zobaczyć czasowym, zmysłowym wzrokiem, wyjście z bezczasowej pustki. To miejsce znacznie wcześniejsze, o ile tak się można wyrazić, *ad integritatem naturalis corporis restituendam*.

Ale to wcale niczego nie rozwiązuje. Dylemat Orfeusza nadal polega na niemożności stwierdzenia, czy sam ją „upuścił” nad przepaścią i bezpowrotnie wrzucił ją w niebyt, czy też jej po prostu nie było i został wprowadzony w błąd, i jest bez znaczenia czy przez siebie, czy przez bogów Podziemia. Zawsze przez siebie i swoją-naszą-wszystkich, ludzką podświadomość. Porządek: raj, wąż, raj utracony, piekło, powrót przez piekło... nadal obowiązuje, choć i tym razem, jak zawsze, nie doczekał się spełnienia.

4.

Za Orfeuszem w pewnym oddaleniu Hermes wiódł Eurydykę:

*Tę ukochaną tak, że z jednej liry
wyszło skarg więcej niż z lamentu wszystkich płaczek;
że powstał cały świat ze skargi, w której
wszystko raz jeszcze było: las, dolina,
droga i sioło, pole, rzeka, zwierzę;*

*że wokół tej elegijnej planety
jak wokół jakiejś innej Ziemi słońce
i ciche niebo gwiazdziste krążyło,
niebo elegii z odkształconymi gwiazdami: —
tę, tak umiłowaną.*

Nie można dać się uśpić arcypięknem tej pieśni, otrząsnąwszy się z podziwu musimy zobaczyć, że robak ją toczy: miłość Orfeusza była wprawdzie kosmogoniczna, była w stanie stworzyć nowy wszechświat, ale był to wszechświat znowu bez Eurydyki i w tej swojej najważniejszej z punktu widzenia poety właściwości (bez ukochanej), był tautologią tego pierwszego, rzeczywistego – tragicznego. Jest w tym stworzonym przez poetę wszystko, są wszystkie szczegóły bezpośredniego doświadczenia zmysłowego (las, dolina, droga, sioło, pola, rzeka, zwierzę), są oczywiście – jak w każdym fachowo stworzonym wszechświecie – najpotężniejsze emanacje Logosu, aż po krążące „niebo gwiazdziste” nad Śpiewakiem.

Ale mimo wszystkich pozorów jest to wszechświat wadliwy, ponieważ jest stworzony ze skargi. Nie jest „prawdziwy” w pełni, jest elegijny: elegijna jest w nim planeta, jakaś inna Ziemia, a nad nią „niebo elegii z odkształconymi gwiazdami”. Mocą stwórczą tego wszechświata jest nieskończone doznawanie nieobecności ukochanej. Ból – to jest jego pierwsza zasada. Skarga – aktem stwórczym. Lira, czyli połączenie ziemi z niebem, symbol harmonii kosmicznej, jest narzędziem tworzenia: *z jednej liry / wyszło skarg więcej niż z lamentu wszystkich płaczek*. Lira jest kojarzona z ołtarzem ofiarnym, z którego wznosi się ku Bogu dym i zapach płonącej ofiary. Koźle rogi liry przypominają rogi w narożnikach ołtarza całopaleń (Ex. 38,2); przez rogi liry jej dźwięki unoszą się w niebo.

Więc co się właściwie stało, gdy Orfeusz śpiewał po stracie Eurydyki? To zależy od punktu widzenia. Można bowiem powiedzieć,

jak Rilke, że powstał świat cały..., można jednak również niczego nie zauważyć i twierdzić, że nie tylko nie powstał (na nowo) świat cały, lecz że również i w starym, który istniał przed pieśnią, nic się nie zmieniło, z wyjątkiem tego, co się i tak w sposób naturalny zmienia: płynie woda, przepływają obłoki... itd.

Zajmijmy się twierdzeniem Rilkego, że powstał świat cały...

Eurydyka zrównoważyła się ze światem. Obecność Eurydyki zrównoważyła się z nieobecnością świata. Nieobecność Eurydyki zrównoważyła się z obecnością świata. Znakiem równania był ból Orfeja.

Skończona – w wielokrotnym sensie tego słowa – Eurydyka zrównała się poprzez ból z nieskończonym uniwersum.

Określenie czegoś jako skończonego zawiera już w sobie dowód rzeczywistej obecności tego, co nieskończone. Wiedzę o granicy można mieć tylko o tyle, o ile to, co nieskończone, istnieje w świadomości. Gdy żyła, zakochany Orfej – jak mówi obiegowy zwrot – nie widział bez niej świata. Nie widział świata.

Gdy umarła, Orfej zobaczył świat po raz pierwszy bez niej. Zobaczył świat po raz pierwszy. I jedyną treścią tego świata było to, że był bez Eurydyki. Był to świat-miejsce-po-niej, właściwie pustynia, z której nie wypływały żadne sygnały z wyjątkiem jednego, który świadczył o jej nieobecności, każdym swoim fragmentem dokumentował tylko jej brak.

Świat bezwzględnej, straszliwej redukcji ontologicznej, w którym horyzont wydarzeń zapadł się wraz ze śmiercią ukochanej. Dosłownie pod ziemię i w szerszym, metafizycznym sensie. Grawitacja pamięci zawinęła do tyłu teraźniejszość, która nie mogła oderwać się od przeszłości i zatem nie mogła zaistnieć. Strzałka czasu odwróciła się, czas zaczął posuwać się w przeszłość. Kosmos zaczął wykazywać inne stosunki w konstrukcji bytu, zaczęła w nim dominować antymateria tragicznej miłości, która anihiluje bogactwo form i substancji, pochłaniając je w czarnej dziurze rozpaczy. Wszystkie rzeczy

teraźniejsze przepadały w niej po daniu negatywnej odpowiedzi, że Eurydyki tu nie ma.

Wszechświat świadczący o braku jedynej.

Powołanie wszechświata na świadka nieobecności! Powołanie, czyli odwołanie się do jego istoty, do jego bytowej podstawy. Konstytucja tego „powołania świata na świadka” wraz z dotarciem do jego istnieniowych fundamentów byłaby w rozpacz i miłości rozpoznaniem istoty poprzez nieistnienie. Jest to odwieczna konstytucja każdego ludzkiego poznania rozumu logicznego: oto świat cały i oto jej tu nie ma! Powołanie, czyli stworzenie. Oczywiście, że nie na nowo.

Stworzenie jako rozpoznanie. Rozpoznanie zaś jest ingerencją duchową, pomiarem, którego penetrującej potęgi możemy się tylko domyślać. Więc choć „te same drzewa” itd., to jednak wśród „tych samych drzew” itd. grasował rozpaczający duch herosa w poszukiwaniu jedynej Eurydyki. A więc „te same drzewa” itd., ten świat, dla laika niezmieniony, musiał się jednak zmienić i dla widzącego poety była to zmiana tak ogromna.

Orfeusz dopiął jednak poznawczo świat, ogarnął go w poznawczym uścisku. Był to uścisk miłosny. Pojął, jaka wiedza istnienie do istnienia skłania...

SŁOWA KLUCZOWE: **MIT, ORFEUSZ, OBRAZ, NATURA POZNANIA, SZTUKA, LITERATURA**

Andrzej Więckowski

ORPHEUS IN THE UNDERWORLD IMAGE (Unfinished Sketch)

Orpheus in the Underworld image addresses the issue of knowledge in the arts, especially the rarely recognized difference between the directness of sensations that seem natural and spontaneous, and its construction, which manifests itself in formalized, anterior analysis, which preceded experience. Więckowski considers that ages-old problem in the context of the myth of Orpheus' descent into Hades and his (Orpheus'); the myth, which was often used in visual arts, music and literature. Więckowski analyzes painting as object and the way to learn through art. As the basis for his analysis, he uses a poem by Rainer Maria Rilke, in which Eurydice, called from hell by the means of poetry, reaches the limits of existence, but due to Orpheus' mistake, does not cross the threshold of reality. What error did Orpheus make? What lies beneath the mythical gesture: his looking back and looking at Euridice? The answers to these questions are the subject of the essay.

KEYWORDS: **MYTH, ORPHEUS, PAINTING, NATURE OF KNOWLEDGE, ART, LITERATURE**

