

Biblija in antični mit v pesmih Czesława Miłosza

Jana Unuk

Štišova 23, SI-1000 Ljubljana
janaunuk@gmail.com

Članek se ukvarja z motivi antičnega mita in najpogostejšimi bibličnimi motivi v pesmih Czesława Miłosza. Slednje z uporabo »slovnice literarnih arhetipov« Northropa Frya razvrsti na tiste, ki so povezani s podobjem iz Geneze, in tiste, ki izhajajo iz dveh polov apokaliptičnih podob.

Ključne besede: poljska poezija / modernizem / Miłosz, Czesław / antična mitologija / biblijski motivi / literarni arhetipi

Poljski pesnik in esejist Czesław Miłosz (1911–2004) je bil na svojih pesniških začetkih povezan z avantgardistično skupino Żagary,¹ ki so ji pripadali še: J. Zagórski, A. Rymkiewicz, T. Bujnicki, J. Putrament in J. Maśliński. Kritika je skupino v opoziciji do dveh že etabliranih pesniških avantgard, Skamandra Lechonia, Iwaszkiewicza in Tuwima ter krakovske ali prve avantgarde z glavnima predstavnikoma Julianom Przybošem in Adamom Ważykom, uvrščala v »drugo avantgardo«. Ko se je pesnik pod eksistencialnim in moralnim bremenom izkušnje druge svetovne vojne odločil za komunikativnejšo poezijo, vendarle ni izstopil iz kroga modernizma, tiste njegove inačice, ki jo v evropskem merilu predstavlja T. S. Eliot.²

T. S. Eliot je svoje razumevanje razmerja med modernistično literaturo in mitom formuliral leta 1923 v literarnokritičnem esejju *Ulikses, red in mit*: t. i. mitična metoda moderni svet približuje umetnosti ter vnaša red, obliko in pomen v »ogromno panoramo nesmiselnosti in anarhičnosti, kakršna je sodobna zgodovina« (177–178).

V nadaljevanju bom z nekaj primeri ilustrirala rabo motivov antičnega mita in bibličnih motivov v delih Czesława Miłosza, potem pa skušala premisliti, ali bi bilo tudi pri njem mogoče detektirati postopek, ki bi bil primerljiv z eliotsko mitično metodo. Pri opazovanju tovrstnih motivov v Miłoszevih pesmih se bom opirala na kanadskega mitokritika Northropa Frya, zlasti pri tipizaciji bibličnih motivov. Northrop Frye se je edini med poglavitnimi mitologi 20. stoletja ukvarjal izključno z mitom v literaturi. Njegovo področje je bilo literarno kritištvo in prizadeval si je tako za jasno razločitev svoje vede od drugih humanističnih ved (etnografije, psiholo-

gije itd.) kot za status, ki ne bi bil zgolj odvisnost od literature. Frye mita ni obravnaval samo kot vpliv na literaturo ali kot literarno sestavino, pač pa ga je postavljaj v samo jedro literarnega: po njem naj bi vsa literatura nastala iz mita, pojem *mythosa* pa je, sledeč Aristotelu, enačil z zgodbo. Strukturne principe literature je Frye izpeljeval iz arhetipskega kritištva, ki po njegovem mnenju edino predstavi širši kontekst literature kot celote, motiviko *Biblije* in antičnega mita pa je rabil kot slovnico literarnih arhetipov.³

Za potrebe tega članka bom privzela Fryevo rabo poimenovanja bibličnega mit. Frye s stališča literarnega kritištva namreč ne razlikuje med bibličnim in drugimi miti, razliko med obojimi vidi v glavnem v kanoničnosti (v Evropi po njegovem mnenju za *Biblijo* med literarnimi ustvarjalci splošno sprejeti vsaj do 18. stoletja). Jeleazar Meletinski Fryevo mitokritiško šolo povezuje z umetniško prakso modernizma, Frya pa tudi z nadaljevanjem ameriškega novega kritištva (80–85).

Primeri uporabe antičnega mita

Czesław Miłosz je zakoreninjen v evropski tradiciji in kulturi, vključno z njenimi grško-rimskimi začetki, vendar antični mit v svoja dela priteguje najpogosteje v obliki stranskih motivov ali aluzij, zato ta le izjemoma določa semantiko celotne pesmi. Tako je v četrti pesmi cikla *Začarani Gusti* (*Wiersze III* 10), ki govori o protejski naravi pesniškega lirskega subjekta, o njegovi veliki možnosti vživljanja in menjavanja perspektiv, omenjena legenda o Filemonu in Bavkidi, ki jo je zapisal Ovid v *Metamorfozah* (8, 611–724). Motiv je načrtan le bežno, v glavnih potezah, zato mita ne obnavlja, ampak mu nujno odvzema: zgodba zakoncev je zvedena na »zvezde Filemona, zvezde Bavkide« in omembo hiše; obisk bogov (v mitu Zeusa in Hermesa) na podobo spečega, neimenovanega »popotnega boga«. Dodani pa so nekateri konkretni detajli: korenine hrasta okrog hiše, postelja iz jermenov, pest »za vzglavje«, sandala, hrošček rilčkar. Čeprav je mit orisan subjektivno, gre pesniku prej za sugestivno približanje njegovega prvotnega pomena kot za njegovo modifikacijo. V pesnitev, katere glavna tema so umetniška zavest in načini njenega funkcioniranja, namreč vpelje prizor epifanije, prvotno pojavitve boga, Miłosz pa epifanijo v svojih pesmih uporablja pogosto in na tipično modernistični način (Nycz 167–171; Błoński 50–78).

V pesmi *Antigona* (1949; *Wiersze II* 150–153) je antični mit osrednji motiv pesmi. Tema pesmi, zastavljena kot dialog med Antigono in Ismeno, ni toliko pokop brata Polinejka, kolikor dileme o spominu in pozabi, po-

trebi po glasnem govorjenju resnice in težavnem molku, izdaji in junaštvu, torej pretežno o političnih temah. Porazdelitev vlog in prepričanj ne odstopa od klasične (Sofoklejeve) Antigone. Vseeno je Miłoszeva pesem očitna aktualizacija, prilagojena času po vojni in tedanjim poljskim razmeram, med katere sodijo travma neuspešne varšavske vstaje in porušene Varšave, povojna prosovjetska komunistična oblast ter zapostavljanje in preganjanje pripadnikov Armie Krajowe. V opisu Polinejka, preden je šel v boj, je mogoče prepoznati mlade varšavske vstajnike, ki so, sledeč poljski romantični paradigmi, slepo sledili idealu junaškega boja za domovino v gotovo smrt. Kljub Miłoszevem večkrat izraženemu dvomu o smiselnosti njihove odločitve za vstajo so besede njegove Antigone tožba za padlo generacijo mladih varšavskih borcev, ki jih je povojna oblast zamolčevala na račun njihovih komunističnih vrstnikov, redke preživele pa preganjala. Antigona ne pristaja na nov začetek, na ciklično prerajanje, ki posnema naravo, ampak je na strani spomina, četudi ta ne pusti živeti naprej ali celo vodi v nove ruševine. Ismena, nasprotno, govori o tem, da je še težje molčati, vendar molk daje upanje na nov začetek, tak, kot ga s svojim cikličnim ritmom narekuje narava (*»novo vrnitev Persefone na svet«*). J. Lanowski *Antigono* imenuje pesem z »mitološko šifro« (Skubalanka 98).

Leta 2002 je Miłosz napisal daljšo pesem *Orfej in Evridika*, v kateri je v aktualizacijo orfejskega mita strnil svoje poglede na pesniško poklicanost in osebnost. Pesem navezuje tudi na avtobiografsko tematiko, saj je posvečena pesnikovi pokojni ženi. V njej je ohranjeno ogrodje izvirnega mita, z vsemi njegovimi udeleženci in njihovimi funkcijami v zgodbi, vendar sinkretistično, saj Miłoszeva pesnitev črpa iz več virov. Teresa Skubalanka Miłoszevo obdelavo mita zaporedoma primerja z Apolodorjevim proznim fragmentom, Vergilovimi *Georgikami* in Ovidovimi *Metamorfozami*: od Apolodorja se Miłoszev Orfej loči po instrumentu (lira namesto kitare), po tem, da v podzemlju ne govori s Hadom, ampak z njegovo ženo Perzefono, po tem, da Evridiko za njim vodi Hermes, in po tem, da je pri Apolodorju, ko se je ozrl, za seboj še videl ženo, preden se je morala vrniti v Had. Perzefona, in ne Had, nastopa tudi pri Vergilu. Po isti avtorici je Miłosz črpal tudi iz poljudne *Grške mitologije* Jana Parandowskega (odtod Perzefonin »tron iz žalnega ametista« in prisotnost Hermesa) (103–111).

Ob elementih klasičnega mita najdemo številne posodobitve: namesto vhoda v Had na rtu Tajnaron vidimo pločnik, avtomobilske luči in zastekljena vrata vhoda v moderno bolnišnico, namesto Cerberja robote (»elektronske pse«) na podzemnih hodnikih; v Had, poimenovan Nikjer, se Orfej spušča z dvigalom. Če na Miłoszevo pesnitev apliciramo klasifikacijo štirih možnih načinov pojavljanja mita po poljskem literarnem teoretiku Henryku Markiewicz (renaracija, transformacija, reinterpretacija,

transpozicija; Markiewicz 176–202), v njej najdemo značilnosti reinterpretacije (spremembe smisla v perspektivi modernega sveta) in transpozicije (prenosa mita v drug kulturno-družbeni čas in prostor).

Miloszev orfejski mit je strnitev njegovih že predtem izraženih, med dva pola razpetih predstav o pesništvu in pesniku: medtem ko je poeziji pripisoval izjemno visoko mesto in celo reaktualiziral poljski romantični mit preroškega pesnika, pri njem utemeljen na historiozofski intuiciji (Kwiatkowski 9–27), je pesnika pogosto opisoval skoraj kot čustvenega pohabljenca, hladnega, nečutečega, nezmožnega živeti v »tukaj in zdaj« (Psiček 21). Ta polarizacija se v *Orfeju in Evridiki* ohrani in celo izostri: »hladno srce« je pogoj za popolnost umetnosti. Vendar je bila eksplicitna že v pesmi *Mojster* iz leta 1959: »Kar se je rodilo iz mojega zla, samo to je resnično« (*Wiersze II* 288).

Popolnost umetnosti, v imenu katere je (bil) storjen greh brezbriznosti do bližnjih, paradokсно, pesnika, ki je samo instrument glasbe, opravičuje. Gre za popolnost, ki ni zgolj estetska, ampak tudi etična kategorija: Orfej je pel hvalnice obstoju in »ni z nobeno svojo rimo slavil nič« , tj. neobstoja, niti na zemlji niti po spustu v Had. Če lahko Orfej najde odkupljenje za greh egoizma v popolnosti umetnosti, pa ga po drugi strani tega greha odvezuje žena Evridika. Zato je poimenovana »tolažnica« in zato se Orfeju zdi življenje brez nje nemogoče, dokler ga egoizem in dovzetnost za čudežnost sveta, ki je drugi pogoj za njegovo slavno pesem, naravnost iz krika in simbolične geste obupa ne zapeljeta v skoraj otroško zaupljivo in nedolžno spravo z naravo.

Orfejev usodni »pogled nazaj« je pri Miloszu zdvojnjenje nad posmrtnim življenjem. Na vprašanje, ki muči Orfeja, pesem ne poskuša odgovoriti – vrata Hada so meja človekovega spoznanja. V Miloszevi interpretaciji je poseben poudarek na dejstvu, da ko se Orfej obrne, na stezi za njim ni nikogar. Evridikina odsotnost je prej potrditev Orfejevega dvoma kot kazni zanj.

Primeri uporabe bibličnih motivov in podob

Biblični motivi se v Miloszevem delu redko pojavljajo kot neposredna obdelava neke biblijske teme, pogostejše so teme, ki jih je mogoče povezati z določenimi biblijskimi arhetipi. Osredotočila se bom predvsem na nekatere pogoste, ponavljajoče se podobe, ki v interpretaciji omogočajo navezavo na podobe, pripoved oziroma vsebino *Geneze* in *Apokalipse*. V vseh obdobjih Miloszevega ustvarjanja je namreč mogoče za prikazom človekove usode na svetu, v naravi in družbi, uzreti biblijske arhetipe raj-

skega vrta, človekovega padca in izгона iz raja ter njegovega tavanja in odtujenosti v padli naravi. Tudi kadar ne gre za neposredno citatne slike, je mogoče v njih uzreti ustreznice biblijskih podob v smislu ugotovitve Northropa Frya, da je *Biblija* (poleg antičnega mita) pravzaprav slovnica literarnih arhetipov zahodne literature (in *Apokalipsa* slovnica apokaliptičnih literarnih podob, ki slikajo resničnost kot rezultat človekove želje in dela oziroma civilizacijskega prizadevanja). Poleg navezav na edenski vrt iz *Geneze* v Miłoszevih pesmih najdemo tudi podobe sodbe in konca sveta ali človeške civilizacije ter obljube novega, rajskemu podobnega življenja, ki navezujejo na *Apokalipso*, in sicer prve na njen demonski pol, ki je bližje pogovorni rabi besede, druge pa na obljubo Kristusovega ponovnega prihoda, zmage dobrega nad zlom ter »novega neba in nove zemlje« (Raz 21,1).

Razmejitev med tistimi podobami, ki izhajajo iz edenskega vrta iz *Knjige stvarjenja*, in apokaliptičnimi podobami novega življenja je pogosto dokaj nejasna, kar si lahko pojasnimo s korespondenco med obojimi v *Bibliji* sami: Novi Jeruzalem je v mreži biblijskih korespondenc med *Staro* in *Novo zavezo*, ki jo razvija Northrop Frye v obeh študijah *Biblije*, antitip edenskega vrta.⁴ Še najprimernejši se zdi naslednji kriterij razločevanja: z *Genezo* so povezane tiste podobe, model katerih je mogoče najti v preteklosti in izvirajo iz doživetja neokrnjene narave ob reki njegovega otroštva, medtem ko so podobe, povezane z apokaliptično obljubo, usmerjene v prihodnost in v opis bolj abstraktne, pogosto povezane z izvirom čiste vode, ki je lahko tako »živa voda« iz *Apokalipse* kot voda krsta.

Podoba raja: pred padcem in po njem

Korenine podobe rajskega vrta v Miłoszevi poeziji segajo v pokrajino v dolini reke Niewiaze v Litvi, v kateri je pesnik preživel nekaj let srečnega in brezskrbnega otroštva (med sedmim in desetim letom starosti). Upodobil jo je tudi kot dolino Isse v istoimenskem romanu. Glavni junak *Doline Isse* (1955), deček Tomasz, živi potopljen v zavetje bujne narave do meje zrelosti, ko je izgnan iz njenega varnega objema in odide v šolo v mesto. Dolina Isse je raj na zemlji, toda samo za Tomasza, dokler ne razume strasti in skrbi odraslih, sicer pa je polna trpljenja, zlih duhov, hudičev, vdorov erotike in časa – kot edenski vrt, v katerem je že prisotna napoved padca. Ta rajski vrt svoje otroške izkušnje, oživljeno naravo, v kateri je okusil popolno srečo, h kateri se je vračal in iz nje črpal gotovost vse življenje in v kateri »je rojilo od hudičev, pa tudi Gospodovih svetnikov«, Miłosz opiše na primer v pesmi *Prisotnost* (*Wiersze ostatnie* 8).

Stalnica Miloszeve poezije je razpetost med pesimizem ter ekstatično slavljenje in sprejemanje življenja in sveta. Podobe z drugega pola te antinomije pri Miloszu črpajo iz te otroške izkušnje popolne sreče, ki pogosto vodi v skoraj mistična doživetja, v porazgubitev subjekta v objektu, oziroma so v nekem smislu njen posnetek, tako kot v pesmi *Travniki* iz cikla *Litva po dvainpetdesetih letih* (1994):

To je bila loka ob reki, bujna, pred košnjo,
v brezmadežnem dnevu junijskega sonca.
Vse življenje sem jo iskal, jo našel in prepoznal:
tu so rasle trave in rože, ki sem jih poznal nekoč kot otrok.
Skozi napol priprte veke sem vsrkaval svetljenje.
In zalil me je vonj, izginila je vsakršna vednost.
Na lepem sem začutil, da izginjam in jočem od sreče. (*Na brzegu* 20)

V *Naukib* (1957) pokrajina otroštva ni več neskažena narava rajskega vrta, pač pa narava po padcu. Na to opozarja slika Adama in Eve, kako stojita pod rajsko jablano in teptata oso. Lirski subjekt je že rojen v pokrajino, ki je ukročena narava, ki jo je spremenilo človekovo civilizacijsko prizadevanje; »ptičev in plodov« zanj ni poimenoval Bog, pač pa ljudje. Tema pesmi so muke odraščanja, med prilagajanjem človeškim zakonom in neukrotljivostjo lastne volje, in prekletstvo dednosti. Dednost se povezuje s konceptom izvirnega greha, ta pa s podobo Adama in Eve pod drevesom spoznanja v raju, kot je običajno v evropski tradiciji, poistovetenim z jablano. Popoldanska narava v pokrajini otroštva se naravno prelija v predstavo pokrajine raja, krivda pa je, kot pri Miloszu pogosto, nesmiselno trpljenje še tako neznatnega bitja v naravi (*Wiersze II* 273). Opise narave po padcu najdemo še v pesmi *Raj* iz cikla *Vrt naslad* (1984), ki upesnjuje tisti prizor istoimenskega Boschevega triptiha, v katerem Kristus Evo privede k Adamu. To je izhodišče za nizanje teoloških predstav, po katerih je Eva poistovetena z nevesto iz *Visoke pesmi*, z modrostjo-Sofijo iz gnostičnih predstav o začetkih sveta, z Evo-zapeljivko, Marijo in Cerkvijo. Vendar nazadnje v lirskem subjektu prevlada občutenje poistovetenja s prvimi starši, z njuno skupno usodo izgnanosti iz raja (*Wiersze IV* 10).

Podobno v pesmi *Alkoholik stopa skozi nebeška vrata* (2000) pesnik ponovno opiše stanje otroške nedolžnosti in sreče, ki je stanje nevednosti, podobno tistemu izpred zaužitja sadu z drevesa spoznanja, nadaljuje pa s spoznanjem, ki vodi v izgubo raja, analogno arhetipskemu biblijskemu izgonu, to pa je ponovno schopenhauerjansko spoznanje o neusmiljenosti narave in trpljenju živih bitij. Občutenje strašnosti življenja je tako porazno, da lirski subjekt obdolži Boga, da ga preizkuša z ničem, z ob-

čutkom, da svetu vlada naključje, in se celo primerja z Jobom – v *Jobovi knjigi* pa so vse junakove preizkušnje sad stave Boga in hudiča v vlogi tožilca (to 84).

Apokalipsa kot obljuba raja

Slike, povezane z apokaliptično obljubo novega življenja, so naravnane v prihodnost in bolj abstraktne od podob raja. V njih se pojavlja izvir ali kakšna druga voda – kot bosta po *Apokalipsi* po koncu časa in nastopu novega življenja človeku povrnjena živa voda in drevo življenja, ki ju je nekoč že izgubil, ko je moral zapustiti edenski vrt. Northrop Frye v svoji mreži bibličnih tipov in antitipov ter skupin podob izmed rajskih podob posebej izpostavi drevo in vodo življenja, ki sta tip žive vode in drevesa življenja iz *Apokalipse* pa tudi novozavezne »žive vode«, tj. evangelija. V isti sklop biblijskega vstajenja sodijo podobe (zemeljskih ali nebeških) pašnikov.

Pesem *Na poti* (1967) se začne z vprašanjem po bivanjskem smislu. Sodobni človek je na poti skozi življenje prikrajšan za orientacijo, je »brez jabolka spoznanja« in na poti »v zasušeno kri lončarjeve njive« »ogoljufan za prerokbe«. V njegovem življenju sta oprijemljiva samo narava in delo, povezano s skrbjo za preživetje (»[zauživa] svoj opoldanski kruh pod visokoraslim borom, trdnjšim od upanja«). Pozna pa cilj svoje poti, ki izhaja iz njegove želje: »V nedosežno kotlino, za vedno zasenčeno z besedami, kjer klečeče gole ljudi obliva neresnični izvir« (*Wiersze* III 67). V tej dokaj abstraktni podobi človekove namerjenosti dominira podoba vode, ki asociira živo vodo iz *Apokalipse* pa tudi vodo krsta. Poudarjena golota morda opozarja na to, da so ljudje, preden so se znašli v tej hipotetični in idilični pokrajini, za seboj pustili vse maske in vloge iz tostranskega življenja.

Kadar ima tovrstna slika erotično vsebino, napoveduje idealno obliko druženja s »sestrami izpred našega izgnanstva« (*Neprilagojenost*, 2002; *Śełesteči tafti*, 1984), kajti v resničnem svetu je za Miłosza eros bodisi sila, ki oživlja ves svet in je pogoj slehernega, tudi literarnega ustvarjanja, ali pa spolnost, ki je pristajanje na krog novih rojstev in na smrt.

V moraliteti *Pogovor na veliko noč leta 1620* (1962) se pogovarjata podeželski plemič, kalvinec, in hudič. Hudič umirajočega grešnika skuša z ničnostjo, grešni kalvinec pa zaupa v Boga in v nesmrtno dušo. Njegove besede razodevajo vero v apokaliptično paruzijo, vsebujejo pa tudi podobo očiščujočega ognja (vic): »Kaj bom jaz tuhtal, v kakšnih plamenih, / v kakšnih kovačnicah mi bo srce prežaril, / kaj bom ugibal, koliko je do tedaj še ur in let, / da bo v drugo prišel, ko bo izginil ta svet.« Ta podoba se po Fryu navezuje na enega izmed štirih načinov biblijske upodobitve *axis mundi*, osi sveta, demonske parodije edenskega drevesa življenja, in sicer na podobo peči,

poleg votline drugo od dveh podob spusta v podzemlje, tj. gibanja po osi sveta navzdol. Kalvinčeva vera se ne omaja niti, če mu Bog pripravlja usodo vse narave: »*Če pa je žame že pripravljena usoda / vrabca in krokarja, gosenice in vervice, / in če, vešča, ne bom dočakal vzhoda, / pač pa ves izgorel v plamenih sveče, / čeprav me ni ustvaril, da bi me zveličal, / se ga do konca hvaliti ne bom naveličal.*« Hudič ne skuša z obljubami bogastva, lepote, slave, pač pa z dvomom, in preti z ničnostjo. Njegovim grožnjam je protipostavljena podoba obljubljenega raja v predstavi kalvinskega grešnika:

Čez vzhodne kraje in kraje zahoda,
 čez severne dežele in dežele juga
 otrok bom stekel v svetli vrt
 zgodaj zjutraj po viharji noči.
 Vse drugi bodo vid, okus, dotik,
 lepšo kot tukaj glasbo bom poslušal.
 [...]
 Genezo bom prebral na novo,
 zavedajoč se prepletenih votka in osnove.
 In sleherni skrivni vzrok bom spoznal,
 preden bom v Njegovo blaženost izginil.

Napovedano novo branje *Geneze* napotuje na *Apokalipso*, po Fryu novozavezni antitip *Geneze*. Če je v *Genezi* popisano stvarjenje sveta (neba in zemlje), sta v *Apokalipsi* človeku obljubljena »novo nebo in nova zemlja«.

Blizu tovrstni obljubi ponovitve zemeljskih doživetij, vendar na novi, privzdignjeni in prečiščeni ravni, je pojem apokatastaze,⁵ kot ga Miłosz vključi npr. v VII. spev polifonično komponirane pesnitve *Od sončnega vzhoda do njegovega zahoda*, ki nosi naslov *Zvonovi požimi* (Wiersze III 174–179): »*Vsaka stvar ima torej žame dvojno trajanje. / In v času in takrat, ko časa ne bo več*« (prev. K. Šalamun Biedrzycka). Pesnik v pesmi navede »očete« koncepta: Gregor iz Nise, Johannes Scotus Erigena, Ruysbroeck in William Blake.

Če so podobe raja, spominjajoče na edenskega, odmaknjene v pretekli čas otroške nedolžnosti, in tiste, ki izhajajo iz apokaliptične obljube, v nedoločno prihodnost, pa pri Miłoszu najdemo še tretjo vrsto takšnih podob, kjer idealiteto raja vzpostavlja pripadnost svetu umetnosti, torej nekakšna pogojnost ali hipotetičnost. Takšne so podobe zemlje in (pri Miłoszu sicer vse prej kot nedolžne) narave v *Vrtu naslad*, ki se navdihuje pri slikarski upodobitvi sveta pri Hyeronimusu Boschu.

Apokalipsa kot konec sveta

Že v Miłoszevih zgodnjih pesmih je mogoče najti veliko apokaliptičnih podob konca sveta. V *Časih sojenja* (1936) »svet gori«, ostale sestavine prizora pa so: mrtvi oblaki, reke iz pepela, zastrupljeno sonce, zora prekletstva. Pojavi se enigmatična figura tega, »ki je imel najbolj vročo kri«, ki jo je zaradi njenega rekvizita, »ostrega meča«, mogoče povezati z apokaliptičnim jezdecem na belem konju, ki mu »iz ust [...] sega oster meč, da z njim udari po narodih« (Raž 19, 11–15). V *Počasni reki* iz istega leta naletimo na podobo »krematorijev« – »gnezd mrtvih os«, iz katerih se kadi dim. V njej lahko za nazaj prepoznamo slutnjo krematorijskih peči druge svetovne vojne.

Drug način upodobitve konca sveta je pri Miłoszu apokalipsa, ki se že odvija pod površino pojavnosti, vsakdanjega življenja, tako npr. že v *Pesmi o koncu sveta* (1945). V *Zvonovih požimi* pesnik opozori na enega od virov predstave o že potekajoči apokalipsi, ko letnico začetka sodbe ponovi za Swedenborgom: 1757. Pesnik pa je poznal tudi apokaliptično napoved svojega sorodnika, francoskega simbolista Oscarja Miłosza, ki je vesoljni požar umeščal v bližino 1944. leta (*Pričevanje* 32).

Apokaliptično dogajanje je interpretirano kot odtekanje smisla iz sveta (*Tako je bilo*, 1968). Lirski subjekt zavzame držo starozaveznih prerokov, podkrepljeno z biblijsko povzdignjenim dolgim verzom, videnje, ki preróško držo omogoča, pa je pogled z višine, z gore, ki je po Fryu povezana z epifanijo nasploh. Videno je nasprotje apokaliptične obljube: »nenavzočnost«, »kraljestvo protiizpolnitve«, »kazen za večno izgubljene obljube«. Vzrok je v izgubi ali mlačnosti vere: v zraku ni »orla-strarnika«, »Bog Oče se ni sprehajal in pregledoval mladih cedrovih poganikov«, »Njegov sin ni poznal sinovstva«. Pesimistični sklep je, da gre za »konec stare in nove zaveze«. Amerika hipijevske osvoboditve človeka iz spon družbe in vere prisega na »iz črnega lesa stesano kolo večnega vračanja« – torej na slepo fizično trajanje, podrejeno naravnim ciklom, brez vertikalne osmiselitve vere. Lirski subjekt je identificiran kot eden izmed redkih, ki so »hrepenele po kraljestvu«. Primer podobnega prikaza odtekanja smisla je *Oeconomia divina* (1973).

Pekel in nebesa

Pri Miłoszu srečujemo tudi podobe, ki izvirajo iz preprostejših, ljudsko krščanskih predstav o peklu in nebesih, kot so znane iz pridigarke tradicije ali ljudskih pripovedk – toda prav tako močno in različno modificirane. Podobno kot apokalipsa se tudi pekel pri Miłoszu »dogaja« v vsakdanjosti,

pred očmi nič hudega slutečih mimoidočih, tukaj in zdaj, in je prej proces kot stanje (*Dokaz*, 1975): »[...] *Šel si po ulici / in potekalo je kaznovanje, preli-vanje krvi, bičanje.*» Pod površino občudovanja in opevanja vredne narave divjajo »hudiči materije« (*Po naši zemlji* 7, 1961).

Skušnjavec, ki je Jezusa v puščavi skušal z vsemi kraljestvi sveta, oblastjo in slavo (Lk 4,1–13), je pri Miłoszu »duh praznine«, ki lirski subjekt straši in ga peha v malodušje, ko trdi, »*da nisem nujen, ker če ne jaz, kdo drug bi hodil tu.*« (*Skušnja*, 1975, prev. Katarina Šalamun Biedrzycka). Sodobni človek, prepuščen samemu sebi in svoji mlačni veri ali neveri, se boji odsotnosti smisla, in ne tradicionalnega peklenskega brezna. Pekel se po modernih predstavah odvíja med ljudmi in je pisan na kožo vsakemu posamezniku, kot že pri Swedenborgu: »*Mučilno orodje v peklu je človekovo delo.*« (*Vrt naslad, Pekel*, 1984).

Iz občutka nezadoščenosti v svetu in nezadostnosti sveta vstaja hrepenenje po prvotni nebeški domovini. Verjetno bi bilo ta koncept mogoče povezovati tudi z gnostičnim naukom, po katerem je duša ujeta v snov, ki ga je Miłosz zagotovo poznal, mdr. tudi kot prevajalec *Himne o bisernu*, teksta iz t. i. iranskega tipa gnoze (Jonas 128), ohranjenega v apokrifnih *Tomaževih delih*. O pomanjkanju »navzočnosti« v civilizaciji, naravi in človeški družbi govori pesem *Pismo* (1969). Podobno odtujenost iz sveta in prepričanje, da je ta svet samo bled odsev človekove prave domovine, najdemo tudi v poznejših pesmih (*Kjerkoli*, 2000). *Nepriklagenost* (2002) govori o človekovi tujosti v svetu padle narave, ki je zgolj odsev prve narave v izgubljenem rajskem vrtu, in o človekovem življenju kot izgnanosti na svet. Naloga umetnosti je epifanična – približati se skozi to, kar je človeku dano in vidno, skozi »*nedosežno zaveso*« navideznega, za katero »*je skrit smisel zemskih reči*« (*Žarki svetle luči*, 2002), pravi resničnosti. V *Nebesih* iz Miłoszeve pesniške zapuščine je življenje »tu« občuteno kot začasno in lirski subjekt »ve«, tj. trdno verjame, da se bo smel vrniti v »nebeško domovino« – čeprav ga muči isti dvom, ki ga drugod polaga na jezik skušnjavcu, tj. hudiču. Vendar se Miłosz še enkrat programsko odreče nihilizmu.

Možna je tudi zaobrnitev tega pogleda: pesem *Na nebu* iz Miłoszeve zapuščine slika nebesa po meri človekovega zemeljskega življenja in prizadevanj, deželo, kjer bo lahko nadaljeval s svojim delom in poslanstvom umetnika, z občudovanjem sveta. V tej posmrtni deželi se bodo strnili vsi človeški časi in davno pozabljene civilizacije, resnično ne bo nič izginilo in se bo »oblika posamičnega zrna povrnila v slavi«, kot pesnik ponavlja za Blakom (*Wiersze III* 179). Če onstranski, tj. nebeški, svet ne bi ohranil vse čutne otipljivosti in ne bi zmozel ponoviti slehernega detajla naše zemeljske domovine, potem bi se perspektiva zaobrnila in stanje izgnanosti ne bi bilo več naše življenje v tem, ampak bi bil izgon naš odhod na drugi svet,

kot v pesmi *Meja iz Teološkega traktata* (2002): »Na tej strani mehka zelena preproga, / to so vrhovi dreves tropskega gozda, / nad njimi švigamo mi, ptiči. // Na oni strani ni ničesar, kar bi lahko / videli, otipali, slišali, poskusili. // Odpravljamo se tja, zavračujemo, kakor emigranti, / ki ne pričakujejo sreče v daljnih krajih izgnanstva.«

Najrazličnejše podobe raja, ki so človekova globoka, primarna potreba, so v Miłoszevi poeziji trajno navzoče v številnih variacijah. Izguba »vere v drugo razsežnost« se mu zdi vredna obžalovanja in naslovna pesem zbirke *Druga razsežnost*, ki o njej govori, pričara nebesa, ki mamijo s pravljico podobo Semiramidinih vrtov:

Kakšne prostrane nebeške sobane!
Vanje vstopaš po stopnicah iz zraka.
Nad oblaki so rajski viseči vrtovi.

Zaključek

V pesniškem opusu Czesława Miłosza so biblične podobe in motivi veliko pogostejši in konsistentnejši od podob in motivov antičnega mita. To je prejkone povezano z Miłoszevo pesniško domišljijo, ki raste iz krščanskih verskih predstav o svetu, in njegovim videnjem literature kot zasledovanja resničnosti, tj. iskanja globljega smisla za zunanjo pojavnostjo, in kot hipnih epifaničnih vpogledov v skrito bistvo življenja in sveta, nič manj pa tudi z nekaterimi okoliščinami njegovega življenja, kot so verska vzgoja, izkušnja druge svetovne vojne v Varšavi in zgodnja občutljivost za zlo v naravi, zaradi katere je zanj eden poglavitnih verskih problemov vprašanje teodiceje.

Pojavljanje motivov antičnega mita je sporadično, biblični mit pa v nekem smislu tvori jedro Miłoszevega univerzuma – pesnik ga uporablja za ponazarjanje temeljnih doživetij človeka v naravi in družbi in določanje njegovega odnosa do resničnosti. Zato bi postopek, soroden Eliotovi »mitični metodi«, prej pričakovali pri Miłoszevi rabi bibličnih motivov. Vendar po premisleku Miłoszevega odnosa do resničnosti, tj. obdajajočega ga naravnega in družbenega sveta, ugotovimo, da pri njem ne gre toliko za vnašanje reda v kaotično, nerazumljivo moderno resničnost, ampak prej za odkrivanje skritega reda, vpisanega v vidno, čeprav ne do konca spoznavno resničnost.

Na misel, da Miłosz resničnost zares doživlja kot, če že ne kaotično, pa vsaj težko dojemljivo in ubesedljivo, sicer med drugim navaja njegova značilna sintagma »nepremerni svet« (*»nieobjęta ziemia«*). Predvsem njen prvi sestavni del, *»nieobjęta«*, zaobsega vsaj dva pomenska pola in posle-

dično več možnih interpretacij (in prevodov).⁶ Ryszard Nycz (160–161) ugotavlja, da je resničnost, označena s tem pridevnikom, takšna, ki je ni mogoče: 1) zaobjeti s čuti; 2) dojeti z razumom; 3) obvladati, si je prilastiti in je potem predstaviti. Vendar ima Miłoszew »nepremierljivi svet« (tudi v zbirki z istim naslovom iz leta 1984) še drugo, bolj poudarjeno konotacijo, iz katere izhaja tudi navajani slovenski prevod, namreč neizmerljivosti in neizmernosti sveta ter bogastva in nepreštevности njegovih pojavov. S tem sta pogosto povezana afirmacija celotnega obstoja in občutek občudovanja, celo skoraj pobožen odnos do resničnosti, kot v pesmi *Na svoj 88. rojstni dan* (1999; to 25).

Kar se upira ubeseditvi, je pogosto bogastvo in raznovrstnost resničnosti na eni strani in nedosežni, skriti smisel (ali tudi ureditev), ki že tiči za zunanjo pojavnostjo (*Smisel, Wiersze IV* 285), na drugi. Pesnik sam v eseju *Resničnost* pravi: »Resničnost za to, da bi jo bilo mogoče zaobjeti, zahteva junaka, toda zahteva tudi urejevalno idejo« (*Ogród* 31). Pri Miłoszewem urejanju upovedovane resničnosti imajo svoj delež tudi biblični motivi, vendar ne izključnega. V Miłoszewo pesniško predstavitev resničnosti namreč vstopajo kot del širše teme predstavitve človeške civilizacije z njeno zgodovinsko komponento vred pa tudi kot del verske oziroma krščanske izkušnje – ki po Miłoszewem mnenju v doživljanje sveta ne vnaša le reda, temveč tudi smisel. Apokaliptično odtekanje smisla pri njem izhaja prav iz odsotnosti verskih predstav v modernem času, tj. odsotnosti »absolutne oporne točke« (*Teološki traktat, Druga* 63).

OPOMBE

¹ Po Miłoszu beseda pomeni (napol ožgano) dračje, ime skupine pa ni imelo simboličnih konotacij (Fiut 12). Skupina je znana tudi pod nazivom »vilinskih katastrofistov«, ker so njeni pripadniki že v zgodnjih 30. letih z naraščajočo tesnobo razbirali znamenja nad svet zgrinjajoče se nesreče in apokaliptično slutnjo bližajoče se vojne.

² Miłoszeve zveze z evropskim modernizmom obravnava Jolanta Dudek v analizi njegove najobsežnejše pesnitve *Od sončnega vzhoda do njegovega zahoda* (*Europejskie* 5–7, 199), posebej s T. S. Eliotom pa v svoji študiji o poljski recepciji tega pesnika (*Granice* 256–262). Med drugim opozarja na Miłoszew ustreznik Eliotovega termina »objective correlate«, tj. »wielonarstwowi konkrety« (»večslojni predmeti«) in na njegovo aplikacijo eliotovskega razumevanja metafizičnega pesnika na razvojni lok poljske poezije (metafizičnega pesnika je Miłosz videl v A. Mickiewiczu). Ryszard Nycz z Eliotovo formulacijo »the greatest capacity« povezuje tudi Miłoszeve »formy bardziej pojemne«, tj. »bolj prostorne oblike« (164).

³ Po Fryevi definiciji je arhetip simbol kot sporočljiva enota v kontekstu mita – tj. tipična ali pogosta podoba, ki povezuje literarna dela med sabo ter pomaga integrirati našo literarno izkušnjo. (*Anatomija* 95).

⁴ *Biblija* je po Fryu »popoln mit, ena sama arhetipska struktura, segajoča od stvarjenja do apokalipse«, in *Stara zaveza* se zrcali v novi in obratno kot v dvojnem zrcalu, pri čemer sta metaforični poistovetenji druga druge (Frye opozarja na zvezo te misli s aksiomom sv. Av-

guština; *Anatomija* 283). Vez med njima vzpostavlja tipologija, govorna figura, ki se giblje v času in kot način mišljenja, drugačen od vzročno-posledičnega, predpostavlja smiselnost in ireverzibilnost zgodovine. Vse v *Stari Zavezi* je tip dogajanja v *Novi zavezi* in vse v *Novi* antitip dogajanja v *Stari zavezi*. Tako je, recimo, Adam tip Kristusa in ta antitip Adama ali pa ves Izrael iz *Stare zaveze* tip Kristusa in Kristus antitip Izraela, Kristusovo Božje kraljestvo pa je metaforično identično z edenskim vrtom in Izraelovo obljubljenno deželo ter novim nebom in novo zemljo *Apokalipse*.

⁵ Teološki pojem apokatastaze (iz gr. *apokatástasis*, tj. »obnova«, »povratak v prejšnje stanje«) pomeni končno in dokončno obnovev vsega stvarstva, tako da mu bo povrnjena prvotna popolnost izpred greha. (Janežič 24).

⁶ Možni slovenski pomeni in pomenski odtenki (poleg »nepremerljiv«) segajo od brezmejen ali neizmeren, nezaobsežen, neulovljiv, nepojmljiv, nedoumljiv ali nerazumljiv do nedosegljiv (kot v angleškem prevodu, »*unattainable earth*«).

VIRI

- Miłosz, Czesław. Dolina Issy. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1981.
 ——. *Druga przestrzeń*. Krakov: Znak, 2002.
 ——. *Na brzegu rzeki*. Krakov: Znak, 1994.
 ——. *Orfeusz i Eurydyka*. Krakov: Znak, 2003.
 ——. *to*. Krakov: Znak, 2000.
 ——. *Wiersze I–IV*. Krakov: Znak, 2001–2004. (Dziela zebrane Czesława Miłosza).
 ——. *Wiersze ostatnie*. Krakov: Znak, 2006.

LITERATURA

- Błoński, Jan. »Patos, romantyzm, prorocstwo.« »Epifanie Miłosza.« *Miłosz jak świat*. Krakov: Znak, 1998.
 Dudek, Jolanta. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Krakov: Księgarnia Akademicka, 1995.
 ——. »Główne wątki polskiej recepcji T. S. Eliota: od W. Borowego i Cz. Miłosza do Z. Herberta i T. Różewicza.« Dudek, Jolanta. *Granice wyobraźni granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*. Krakov: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
 Eliot, T. S., »Ulysses, Order and Myth.« *Selected prose of T. S. Eliot*. Ur. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
 Fiut, Aleksander. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1994.
 Fraj, Nortrop, *Veliki kod(eks)*. Beograd: Prosveta, 1985.
 Frye, Northrop. *Anatomija kritičtva*. Ljubljana: LUD Literatura, 2004.
 ——. *Words with Power*. San Diego – New York, London Harcourt: Brace Jovanovich, 1990.
 Janežič, Stanko. *Ekumenski leksikon*. Celje: Mohorjeva družba, 1986.
 Jonas, Hans. *Religia gnozy*. Przetłóżył Marek Klimowicz. Varšava: Platan, 1994.
 Kopaliński, Władysław. *Słownik mýtów i tradycji kultury*, Varšava: PIW, 1993.
 Kwiatkowski, Jerzy. »Miejsce Miłosza w poezji polskiej.« Kwiatkowski, Jerzy. *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1995.
Leksikon Antika. Ljubljana: CZ, 1998.
 Markiewicz, Henryk. »Literatura i mity.« Markiewicz, Henryk, *Z teorii literatury i badań literackich*. Krakov: Universitas, 1997. (Prace wybrane, tom V).

- Meletinski, Jelezar. »Novejše teorije mita in ritualno-mitološki pristopi k literaturi.«
Meletinski, Jelezar. *Poetika mita*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Milosz, Czesław. *Ogród nauk*. Lublin: Norbertinum, 1991.
- — —. *Pričevanje poezije*. Prevedla Jana Unuk. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2006.
- — —. »Przedmowa tłumacza.« *Księga psalmów*. Tłumaczył z hebrajskiego Czesław Miłosz. Paryż: Éditions du dialogue, 1982.
- — —. *Psićek ob cesti*. Prevedla Jana Unuk. Maribor: Založba Obzorja, 2001.
- Nycz, Ryszard. »Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia? Czesława Miłosza tropienie realności.«
Nycz, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2001.
- Ovidij, Publij Naso. *Metamorfoze*. Izbor. Izbral in poslovenil, spremno besedo in opombe napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Skubalanka, Teresa. *Sztuka poetycka Czesława Miłosza*. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze*: Slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996.

The Bible and Ancient Myth in the Poems of Czesław Miłosz

Keywords: Polish poetry / modernism / Miłosz, Czesław / ancient mythology / biblical motifs / literary archetypes

Whenever the Polish modernist Czesław Miłosz places ancient mythical motifs at the center of his poems, he subjects them to reinterpretation and transposition. However, these motifs and themes are not sufficiently central in his oeuvre in order to serve as a constant tool for arranging and hierarchizing the reality he describes. More systematic is the poet's use of biblical motifs, which enables readers to discern certain constant and repeatable patterns behind individual motifs and symbols. According to Northrop Frye's "grammar of literary archetypes," the most frequent biblical motifs in Miłosz's poems are connected with both poles of apocalyptic metaphors, the future idyll and the threatening or already ongoing Armageddon, and their type – that is, scenes from Genesis, which Miłosz centers around three axes: memories of childhood in idyllic surroundings (i.e., the Garden of Eden before the Fall of Man); nature alienated because of awareness of suffering (i.e., the Garden of Eden after the Fall of Man); and banishment from the Garden of Eden (i.e., alienation in the world). The last echo of these issues is the modified images of hell and heaven originating in folk Christianity.

Comparing the use of biblical motifs in Miłosz's poems with the mythic method as defined by T. S. Eliot for Joyce's *Ulysses* reveals some basic differences: Miłosz also feels the necessity to organize or, even more strongly, to assign meaning to the experience of the modern world; however, with Miłosz, this primarily involves deciphering an already recorded meaning, inaccessible to human experience and hidden behind its external manifestation. In addition, the poet's attitude towards the "unattainable earth" is more often related to his astonishment at the innumerable quantity and inexhaustibility of its manifestations than a negative experience of an inconceivable and unrepresentable chaotic reality. Moreover, in Miłosz's poems, the use of biblical motifs is connected with wider religious issues, which are part of the discussion on the civilization experience of the human race.

Maj 2008