

Ewa Łukaszyk

## **„Przymierze z rzeczami” Sophii de Mello Breyner Andresen – między nowatorstwem a tradycją**

Sylwetka laureatki Prémio Camões<sup>1</sup> z 1999, Sophii de Mello Breyner Andresen, jest w Polsce prawie zupełnie nieznaną, choć autorka ta ma za sobą ponad pół wieku twórczych poszukiwań. Wpisała się do historii literatury portugalskiej już na początku lat czterdziestych jako członkini grupy skupionej wokół „Cadernos de Poesia”. Pomysłodawcy tego niewielkiego pisemka w żółtej okładce, Tomaz Kim, José Blanc de Portugal i Ruy Cinatti, pragnęli stworzyć trybunę jednoczącą poetów reprezentujących różne nurty i tendencje. Tak więc, zgodnie z hasłem „*A Poesia é só uma*” („Poezja jest tylko jedna”) w owych pięciu numerach „Cadernos de Poesia”, jakie ukazały się w latach 1940–1942 pojawia-

---

<sup>1</sup> Prémio Camões jest nagrodą uznawaną za najwyższe wyróżnienie zarezerwowane dla autorów piszących po portugalsku. Jest przyznawane od roku 1989 przez jury zbierające się w Salvador da Bahia. Zasiadają w nim przedstawiciele Brazylii i Portugalii, a także, od niedawna, krajów afrykańskich posługujących się językiem portugalskim. Na liście laureatów tej nagrody znajdują się takie nazwiska, jak Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Jorge Amado czy José Saramago.

ją się utwory bardzo różnorodne. Wśród autorów znajdziemy tych, którzy wywodzą się z kręgu czasopism „Orpheu” (Luís de Montalvor) i „Presença” (Carlos Queirós i Adolfo Casais Monteiro); nie zabrakło przedstawicieli neorealizmu, ani poetów nie należących dotąd do żadnej grupy, jak João Cabral do Nascimento czy João de Castro Osório; pojawiły się też nazwiska innych piszących kobiet, jak Merícia de Lemos czy Natércia Freire.

Główna linia graniczna, jaka przebiegała wówczas w portugalskich środowiskach intelektualnych oddzielała zwolenników literatury wolnej od zaangażowania w kwestie polityczne i społeczne, broniących niezawisłości intelektualisty, od rodzącej się tendencji neorealistycznej, żądającej od pisarza i artysty udziału w sprawach zbiorowości, opuszczenia wieży z kości słoniowej. Sophia de Mello Breyner od początku usiłowała znaleźć swą własną drogę twórczą ponad takimi dylematami. Tworzy poezję erudycyjną, nieustannie nawiązującą do szeroko pojętej tradycji kultury wysokiej. Nie jest to jednak w jej przypadku równoznaczne z ucieczką od konkretności, przyziemności, prostoty.

W obliczu wielkiego kryzysu kultury europejskiej, jaki przyniosła ze sobą II wojna światowa, i którego duchowe konsekwencje nie ominęły przecież Portugalii, kraju niezaangażowanego bezpośrednio w konflikt, trudno było jednakże trwać w wieży z kości słoniowej. Trzeba było wypracować jakiś nowy model bycia człowieka w świecie, jakąś formę pogodzenia z rzeczywistością nazajutrz po katastrofie.

Wypracowaną przez siebie na wpół magiczną formułę Sophia de Mello Breyner nazywa „przymierzem z rzeczami” („*aliança com as coisas*”). Polega ona na stworzeniu klimatu zadomowienia w świecie poprzez nawiązanie emocjonalnego kontaktu z przedmiotami nieożywionymi, i z wypełnioną nimi przestrzenią – jednym słowem, z fizyczną rzeczywistością, która daje człowiekowi oparcie przez swoją materialną solidność.

Począwszy od pierwszego tomiku, *Poesia* („Poezja”, 1944), liryka Sophii de Mello Breyner ma posmak rytuału, magicznego zaklęcia mogącego zapewnić poprawę sytuacji człowieka zagubionego w przestrzeni i czasie świata. To samo można powiedzieć o całej twórczości, jaka zrodziła się w ciągu ponad półwiecza i została zebrana między innymi w tomikach *Dia do Mar* („Dzień morza”, 1947), *Coral* („Koral”, 1950), *No Tempo Dividido* („W podzielonym czasie”, 1954), *Mar Novo* („Nowe morze”, 1958), *Cristo Cigano* („Cygański Chrystus”, 1961), *Livro Sexto* („Księga szósta”, 1961), *Geografia* (1967), czy też w *A Pedra Nua* („Nagi kamień”) i *Dual* („Dwoistość”) z 1972, aż po najnowsze dokonania, jak m.in. zbiorek *Musa* („Muza”, 1994). Podobne przesłanie odnaleźć można także w dorobku prozatorskim Sophii de Mello. Składają się nań niemal wyłącznie zwarte formy, nowele i opowiadania. Widoczne jest w nich dążenie do dziecięcej prostoty, przez którą pisarka próbuje sięgnąć głębi znaczeń cechującej baśń czy przypowieść. Dlatego też utwory te są zazwyczaj odbierane jako teksty adresowane do młodego czytelnika, i takie tytuły, jak *A Menina do Mar* („Morska dziewczynka”) i *A Fada Oriana* („Wróżka Oriana”) z 1958, czy *Noite de Natal* („Noc Bożego Narodzenia”, 1960) i *Cavaleiro da Dinamarca* („Rycerz z Danii”, 1964) należą do klasyki współczesnej literatury dziecięcej w języku portugalskim. Ale już treści moralne zawarte w opowiadaniach ze zbioru *Contos Exemplares* („Opowieści przykładowe”, 1962) mogą równie dobrze wzbogacić umysł dojrzały. Pięknym przykładem jest też opowiadanie *A Casa do Mar* („Dom morza”) z tomiku *Histórias da Terra e do Mar* („Opowieści lądu i morza”, 1984). Mamy w nim do czynienia z domostwem szczególnym, położonym na granicy dwóch żywiołów, a jednocześnie jakby wyłączonym z otaczającego świata. We wnętrzu „morskiego domu” uwidacznia się ścisły związek mieszkańca, czy może raczej mieszkanki, z rzeczami, które wraz z nią „współzamieszkują” owo tajemnicze miejsce.

Sophia de Mello Breyner ujmuje w pewnego rodzaju ramy teoretyczne ową ideę „przymierza z rzeczami” („*aliança com as coisas*”) w swej *Arte Poética I* („Sztuka poetycka I”)<sup>2</sup>. Rozpadający się na poszczególne byty, fragmentaryczny i pozbawiony spójnego sensu świat może być dla człowieka „siedliskiem, ale nie jest królestwem” („*pode ser um habitat, mas não é um reino*”). Poetka daje receptę na przekształcenie tego wegetacyjnego środowiska w osobiste królestwo, właśnie poprzez nawiązanie więzi z rzeczami: „Królestwo jest przymierzem, którym każdy z nas się wiąże” („*O reino é [...] a aliança que cada um tece*”) – powiada. Pełnia człowieczeństwa, osiągnięcie wymiaru postaci królewskiej jest dostępne dla każdego, kto zdecyduje się na ściśle wewnętrzne powiązanie z przejawami rzeczywistości, poniecha zaś oderwania czy opozycji wobec świata. Ważne, że pojawia się idea przymierza, wykluczająca despotyczne opanowywanie rzeczy. Poetka proponuje swoiste porozumienie ze światem, oparte na własnym poczuciu niezawisłości i na uznaniu niezawisłości rzeczy i zjawisk.

Nie są to pomysły całkiem nowe. Wręcz przeciwnie, wywodzą się z zasobów tematycznych literatury portugalskiej XIX i XX wieku. Nowatorstwo w poezji Sophii de Mello Breyner jest wartością paradoksalną, gdyż nie wyklucza nawiązania do tradycji – i to do wielu tradycji naraz. W naszym artykule proponujemy przyjrzenie się pewnej wiązce tematycznej, wybranej spośród wielu kierunków poszukiwań poetki, gdyż pobieżne choćby przedstawienie całości podejmowanej przez nią problematyki w tak szczyptych ramach jest niemożliwe. Przedstawmy zatem drogi poetce motyw „przymierza z rzeczami” w podwójnym kontekście rodzinnych i uniwersalnych tradycji. Na te pierwsze składa się twórczość poetów portugalskich: źródłem inspiracji są pis-

---

<sup>2</sup> S. de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, Lizbona 1978, wyd. 4, s. 229–230.

ma takich autorów jak Antero de Quental, Teixeira de Pascoais, Roberto de Mesquita, a także Fernando Pessoa. Natomiast podjętym przez poetkę wątkiem ze skarbnicy kultury antycznej jest mit Orfeusza i tradycja misteriów orfickich.

Sophia de Mello Breyner sięga do twórczości Antero de Quental z ostatniej, dojrzałej fazy, przypadającej na lata osiemnastego XIX wieku. Niegdysiejszy autor „Ód nowoczesnych” (*Odes Modernas*, 1865) głosi wówczas wizję „*pampsiquismo evolutivo*” – powszechnej ewolucji w kierunku ducha. Taką właśnie samorodną tendencję wykazują, w wizji poety, wszystkie przejawy wszechświata, począwszy od tych czysto materialnych. Człowiek jest więc, wedle poglądów Antero de Quental, wpisany w ogólny nurt dążeń, które są wspólne jemu i otaczającym go przedmiotom. Powszechność tego zasadniczego parcia ku spirytualizacji stanowi podstawę swoistej solidarności czy braterstwa człowieka nie tylko wobec wszystkich istot ożywionych, ale i wobec świata materii nieożywionej. Z tym właśnie światem najbliżej przecież człowiek obcuje. Materia jest jego towarzyszką i przedmiotem jego twórczych działań.

Ta solidarność ze wszystkim, co istnieje, prowadzi do rozwikłania agonicznego, opartego na walce rozumienia świata i pozwala poecie na wysnucie, jak sam to nazywa, „idealistycznej filozofii śmierci”. Kres indywidualnej egzystencji jawi mu się jako dobrowolnie przyjęte roztopienie w harmonii otaczających człowieka bytów.

Z Antero de Quentalem łączy Sophię de Mello ogląd świata oparty o pogłębione doznanie religijne. Obydwoje w swej poezji dają wyraz przeczuciu immanencji tkwiącej w najskromniejszych przejawach rzeczywistości doczesnej i rozwijają swoistą formę franciszkanizmu zwróconego ku wszystkim przejawom istnienia.

Kilkanaście lat po śmierci Antero de Quental wizję wszechświata dążącego do harmonii opartej na współistnieniu przeciwieństw podejmuje Teixeira de Pascoais. Wyrzucił ją w zbiorach

wierszy *Sempre* („Zawsze”, 1898), *Jesus e Pã* („Jezus i Pan”, 1903), *Vida Etérea* („Życie ulotne”, 1906) czy *Regresso ao Paraíso* („Powrót do raju”, 1912). Za podstawę swej wizji Teixeira de Pascoais przyjmuje pojęcie *saudade*. Oznacza ono dla niego tęsknotę za metafizyczną jednią, pragnienie osiągnięcia harmonii z całością wszechświata. Jest to tęsknota za światem ubóstwionym, wola przeniesienia kategorii duchowych w głąb rzeczywistości doczesnej, materialnej. Także dla Teixeira de Pascoais, podobnie jak dla Antera de Quental, zmysłowo postrzegalna rzeczywistość jest przejawem twórczej zasady o charakterze duchowym, „kryształacją Nadziei” („*cristalização da Esperança*”). Teixeira de Pascoais przedstawia swą wrażliwość poetycką jako „wrażliwość na tajemnicę Rzeczy”, jako „postawę niepokoju i wypytywania Duszy” („*sensibilidade ao enigma das Cousas, a atitude inquieta, interrogadora da Alma*”)<sup>3</sup>. Jest to właśnie postawa cechująca autorkę tomiku *Dual*.

Sophia de Mello Breyner jest również spadkobierczynią twórczości mniej znanego poety luźno związanego z kręgiem symbolistów skupionych wokół eklektycznego pisma „Ave-Azul”, Roberta de Mesquita. Spędził on całe życie na Azorach, z dala od środowisk literackich Lizbony i Porto. Twórczość jego została zebrana dopiero po śmierci i wydana w 1931 pod tytułem *Almas Captivas* („Uwięzione dusze”). Tomik składa się z kilku części, z których interesują nas szczególnie pierwsze trzy: *A Alma das Coisas* („Dusza rzeczy”), *Alma* („Dusza”) i *Evocação* („Przywołanie”). Owe uwięzione dusze są wygnańcami ze świata wyższego, zakłętymi w świat materialny. Także człowiek jest takim metafizycznym banitą, rzuconym w świat, który jest mu zasadniczo obcy. Żyje w nieustannej tęsknocie ze swą prawdziwą ojczyzną. Wobec dręczącego człowieka poczucia wyobcowania i wygnania, zwraca się on w kierunku rzeczy nieożywionych,

<sup>3</sup> Przedmowa do zbioru *Sempre*, Lizbona [b.r.w.], wyd. 3, s. 12.

które są świadectwem czasu, trwania, pochodzą z nieokreślonej przeszłości, poprzez którą dusza ludzka może zbliżyć się choć o krok do utraconej praojczyzny. Pozwalają zatem ulżyć tęsknocie duszy za jakimś przeszłym wcieleniem, za życiem i miłością „*noutra idade e noutro lar*” („w innym wieku i w innym domostwie”).

Do tej nieokreślonej przeszłości Wieku Złotego powrócić można u Roberta de Mesquita kontemplując dolmen, który poeta uznaje za prehistoryczną siedzibę. Wystarcza nawet widok opuszczonej chaty, by przywołać uczucie intymnej więzi z codziennymi przedmiotami. Stanowią one pewnego rodzaju antidotum na upływ czasu, gdyż tworzą przestrzenie jakby wyjęte z wielkiej strugi czasowości, przychylnie i ochraniające człowieka przed przemijaniem, przestrzenie miłośniczo otaczające mieszkańca, przestrzenie, dokąd zawsze może on powrócić:

A velha casa onde eu morei outrora  
e que há muito está desabitada,  
silenciosa envolveu-me ao ver-me agora,  
num triste olhar de amante abandonada<sup>4</sup>.

Jest to wizja pokrewna tej, którą zawarła Sophia de Mello Breyner we wspomnianym opowiadaniu *A Casa do Mar*. Tam także domostwo pełniło funkcję ochrony przed upływem czasu, zamykając swoiste zarodzie przeszłości w starych fotografiach, stanowiących wrota dróg prowadzących do innych obszarów czasoprzestrzennych.

Szczególne jednak znaczenie dla Sophii de Mello Breyner ma twórczość Fernanda Pessoa. Twórca heteronimów wielokrotnie podejmował motywy domostwa stanowiącego niemal przedłu-

---

<sup>4</sup> „Stary dom, gdzie mieszkałem niegdyś, / domostwo porzucone od dawna, / objęło mnie w ciszy, ledwie mnie ujrzawszy, / smutnym spojrzeniem porzuconej kochanki”, cyt. za J. G. Simões, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, Porto 1976, s. 74.

żenie duszy ludzkiej lub jej ochronny pancerz. Może to być domostwo upragnione, o jakim marzył jeden z heteronimów, Ricardo Reis. Bywa nim także opuszczony dom dzieciństwa, jak wspomniany z nostalgią „stary, spokojny dom nad rzeką” („*Era na velha casa sossegada ao pé do rio...*”) z *Ode Marítima* („Oda morska”) przypisanej przez poetę heteronimowi Álvaro de Campos. W *Ode Marítima* pojawia się niepokojące pytanie:

Ah, quem sabe, quem sabe,  
 Se não parti outrora, antes de mim,  
 Dum cais; se não deixei (...)  
 Uma outra espécie de porto?  
 Quem sabe se não deixei, antes de a hora  
 Do mundo exterior como eu o vejo  
 Raiar-se para mim,  
 Um grande cais (...)  
 (...) fora do Espaço e do Tempo?<sup>5</sup>

Także dla Fernanda Pessoa, podobnie jak dla Roberta de Mesquita, człowiek jest metafizycznym banitą, przybyszem z jakiejś innej rzeczywistości, rzuconym w świat materialny. Odczuwa niejasne i niepokojące pragnienie powrotu do owej preegzystencji stanowiącej jego właściwą, duchową ojczyznę. W takim właśnie kontekście można interpretować wiersz Sophii de Mello Breyner *Os Amigos*. Odzywa się w nim pragnienie powrotu do stanu powszechnej solidarności cechującej młody, wyłaniający się z chaosu świat pierwszych dni stworzenia:

Volta ali onde  
 A verde rebentação da vaga

<sup>5</sup> *Poesias de Álvaro de Campos*, org. António Quadros, Lizbona [b.r.w.], wyd. 3, s. 160: „Ach, któż wie, któż wie, / Czy nie odbitem dawniej, przed mną, / Od jakiegoś nabrzeża; czy nie opuściłem (...) / Jakiegoś portu innego rodzaju? / Któż wie, czy nie pozostawiłem, nim jeszcze światło / zewnętrznego świata, jaki teraz widzę / zabyłszy dla mnie, / jakiegoś wielkiego nabrzeża (...) / poza Przestrzenią i Czasem?”.



A espuma o nevoeiro o horizonte a praia  
Guardam intacta a impetuosa  
Juventude antiga -<sup>6</sup>

Figurami pozwalającymi poetce na ożywienie owych pejzaży prapoczątków są postaci Orfeusza i Eurydyki. Nie jest to wyłącznie mitologiczny sztafaż, bowiem Sophia de Mello w istocie pojmuje poezję na sposób orficki: jako misterium. Mit powraca nieustannie w ciągu długiej drogi twórczej poetki, począwszy od jej właściwego debiutu z 1947, *Dia do Mar*<sup>7</sup>, poprzez tomiki *No Tempo Dividido* (1954), *Geografia* (1961), *Dual* (1972), aż po *Musa* (1994). Sophia de Mello Breyner nie ogranicza się jednak do prostego przywołania najbardziej znanej wersji mitu o poecie zstępującym do piekieł w poszukiwaniu ukochanej kobiety. W jej wierszach pobrzmiewa całe bogactwo wątków i treści powiązanych z figurą Orfeusza. Mimo że bywał uważany za syna Apollina lub muzy Kaliope, Orfeusz tryumfuje jako człowiek, biorąc we władanie wszystkie rodzaje stworzenia: dzikie zwierzęta, rośliny, a nawet kamienie, jedynie mocą swej poezji. Nic ze wszechświata nie pozostaje nieczułe na urok jego śpiewu. Eurydyka, nimfa, czy może tylko umiłowana kobieta, towarzyszy wieszczowi niczym ucieleśnienie twórczej wyobraźni, która czyni z Orfeusza konstruktora instrumentów muzycznych i dawcę wieszczych rytuałów. Miłość skłania Orfeusza do przeniknięcia tajemnic ukrytych przed ludzkim wzrokiem: gdy Eurydyka umiera wskutek ukąszenia węża, zstępuje do piekieł, aby ją stamtąd wyprowadzić.

<sup>6</sup> S. de Mello Breyner Andresen, *Musa*, Lizbona 1994, s. 28: „Powróć tam gdzie / Zielone rozbryzgi fali / Piana mgła horyzont plaża / Zachowują nie-  
tkniętą gwałtowną / Dawną młodość – ”.

<sup>7</sup> Druk 300 egzemplarzy pierwszego tomiku, *Poesia*, został opłacony przez ojca autorki, tak więc można poniekąd uznać *O Dia do Mar*, zbiorek wydany trzy lata później nakładem lizbońskiej oficyny Ática, za prawdziwy, pełny debiut Sophii de Mello Breyner.

Aby odzyskać to, co utracone wystarczy wyjść z podziemi nie oglądając się za siebie. To jednak okazuje się zbyt trudne i Orfeusz musi opuścić piekło sam. Pozbawiony tego, co stanowiło dotąd sens jego egzystencji, wędruje po ziemiach Grecji, aż zostaje rozszarpany przez menady, czy też przez kobiety trackie, które odtrącił. Oderwana od ciała głowa, niesiona przez morskie prądy, trafia na wyspę Lesbos, gdzie objawia swą cudowną moc przepowiadania przyszłości.

Interpretacja podana przez Platona w *Uczcie*, a także wersje mitu zawarte przez Wergiliusza w *Georgikach* i przez Owidiusza w pieśniach X i XI *Przemian* to momenty wyznaczające etapy procesu wzbogacania tradycji orfickiej. Otóż orfizm w swej postaci dojrzałej wzbogaca kulturę śródziemnomorską o swoistą doktrynę soteriologiczną, proponując własne praktyki i rytuały ekspiacyjne. Pojmuje człowieka jako istotę o złożonej, dwoistej naturze. Dusza jest czymś z gruntu obcym ciału, w którym została uwięziona. Pragnie wyzwolenia od ciała, a zarazem od tego, co jednostkowe, i rozplynięcia się w ponadindywidualnej boskości jawiącej się jako źródło i kres życia.

Mit orficki jest przede wszystkim mitem o harmonii. Orficka eschatologia poszukuje zbawienia poprzez zjednoczenie, poprzez reintegrację człowieka we wszechświecie. Tak więc orficka jest idea „przymierza z rzeczami”.

Idea powrotu duszy do nieodróżnicowanej wszechrzeczy otwiera możliwość eufemizacji śmierci. Skorzystał z niej Antero de Quental w pisanych pod koniec życia sonetach, zaś Sophia de Mello Breyner już w swym młodzieńczym tomiku z 1944. Znajdziemy tam wyzuta z tragizmu wizję własnego kresu:

E sei que trago em mim a minha morte.

Mas perdi o meu ser em tantos seres,

[...]

Que a morte será simples como ir  
Do interior da casa para a rua<sup>8</sup>.

Podobny ton napotyamy jeszcze w wierszu *As fontes*, pochodzącym z tego samego zbioru, czy też w późniejszym utworze *Se todo o ser ao vento abandonamos*:

Se todo o ser ao vento abandonamos  
E sem medo nem dó nos destruimos  
[...] a alma beberá esse esplendor  
Prometido nas formas que perdemos<sup>9</sup>.

Sophia de Mello Breyner sięga do starożytności, by zapożyczyć koncepcję bytowania ludzkiego w harmonii ze wszystkimi innymi rodzajami istnienia. Ta antyindywidualistyczna koncepcja jest zarazem mądrością życiową, pozwalającą na wypracowanie eufemistycznego obrazu śmierci, i wartościowym poglądem na zagadnienia twórczości artystycznej. Sophia de Mello Breyner wybrała figurę Orfeusza także po to, by mówić o tajemnicy bycia artystą. Tajemnica ta polega na swoiście pojętej rezygnacji z bytowania indywidualnego i na nawiązaniu specjalnego związku z tradycją, z przeszłością kulturową. Indywidualny talent ma być bytem wpisującym się w łańcuch podobnych mu bytów, poruszanych tą samą duchową aspiracją, tą samą saudade. Tradycja powinna być niewidzialną obecnością, odczuwaną „bez oglądania się za siebie” („*sem se virar para trás*”). Taki właśnie był warunek wyprowadzenia Eurydyki z piekieł, choć Orfeusz nie umiał go spełnić.

<sup>8</sup> S. de Mello Breyner Andresen, *Antologia...*, s. 33: „I wiem, że własną śmierć niosę w sobie. / Lecz zatraciłam mój byt w tylu bytach, / (...) / Że śmierć będzie zwykła jak wyjście / Z wnętrza domu na ulicę”.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 28: „Jeśli cały nasz byt z wiatrem puścimy / I bez strachu ni żalu samych siebie zniszczymy, / (...) Dusza przejmie cały splendor / Przyrzeczony w formach, które stracimy”.

Poetyka Sophii de Mello Breyner polega na tworzeniu napięcia między tradycją i współczesnością, między tym, co aktualne, doraźne, a tym, co ponadczasowe i klasyczne. W ten sposób próbuje ona nawiązać bezpośredni, osobisty dialog z kulturą przeszłością. Ten dialog jest dla niej głównym sensem pisania, racją bytu poezji, poprzez którą można nawiązać kontakt z innymi, przełamując ograniczenia przestrzeni i czasu.

To poszukiwanie bezpośredniego zbliżenia, ta próba związania się z tradycją polega także, paradoksalnie, na oderwaniu się, na odrzuceniu balastu tradycji. To swoje docieranie do źródeł, to wstuchiwanie się w najgłębsze treści kultury przedstawia poetka w wierszu *Euridice em Roma*:

Por entre clamor e vozes oiço atenta  
A voz da flauta na penumbra fina

E ao longe sob a copa dos pinheiros  
Com leves pés que nem as ervas dobram  
Intensa absorta – sem se virar pra trás –  
E já separada – Euridice caminha<sup>10</sup>.

To spotkanie z Eurydyką nie na ziemi greckiej, lecz w Rzymie; ucieleśnienie poetyckiego natchnienia z mitów helleńskich stąpa już po obcym sobie terenie. Dlatego niezbędne jest uważne wstuchiwanie się, aby wśród hałasu tłuszczy wyłowić głos pierwotnej fletni.

Pokaz autorskiej erudycji czy mnożenie intertekstualnych odniesień może być celem samym w sobie, może służyć swoistemu rodzajowi przyjemności lektury – przyjemności rozpoznawania, odczytywania aluzji, odgadywania i podążania szlakiem wytyczonym przez autora – bliskiej radości, jaką wielu ludziom daje

<sup>10</sup> S. de Mello Breyner Andresen, *Musa...*, s. 31: „Wśród zgiełku i głosów uważnie słucham / Głosu fletni w półcieniu // A w dali pod koronami drzew / Lekką stopą, która nawet źdźbeł nie trąca / Idzie, skupiona – nie patrząc za siebie – / I już oddzielona – Eurydyka”.

---

rozwiązywanie krzyżówek. Nie to jednak proponuje czytelnikowi Sophia de Mello Breyner. Dla niej erudycja ma sens tylko wtedy, gdy jest poszukiwaniem intymnego związku z cudzym słowem i cudzym dziełem.