

Orpheus pro quolibet sapiente et eloquente: stranpota v srednjeveških interpretacijah mita o humanizaciji človeštva

Sonja Weiss

Filozofska fakulteta, Oddelek za klasično filologijo, SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2
sonja.weiss@ff.uni-lj.si

Prispevek se osredotoča na vlogo Orfejevega lika pri srednjeveških avtorjih, ki so dva najbolj znana motiva tega mita (Orfejevo in Evridikino ljubezensko zgodbo ter pevčev vpliv na živo in neživo naravo) razlagali v okviru človekove kulturne zgodovine in njegovega duhovnega razvoja, pri čemer so se opirali na interpretacijsko tradicijo, ki sega že v zgodnjo antiko. Razmah moralistične interpretacije Ovidija v srednjem veku je dodatno poudaril etično komponento Orfejevega lika. V vseh teh interpretacijah je pesnik/pevec nedvomno nosilec kulturno-civilizacijskega napredka in pod vplivom krščanskih vzporednic celo odrešitelj človeštva. A povezanost orfiškega gibanja tako z dionizičnimi obredi kot z Apolonovim kultom je liku mitičnega pevca že od antike dalje dajala ambivalenten značaj; dvoumje glede njegove vloge civilizatorja človeštva pa ostaja nerazrešeno tudi pri poznejših avtorjih, še posebej v razlagah, ki se dotikajo Orfejevega odnosa do Evridike, pomena obeh likov in vprašljivega uspeha oziroma neuspeha Orfejevega spusta v podzemlje.

Ključne besede: srednjeveška književnost / antična mitologija / interpretacija / Ovidij / Orfej / Evridika / alegorija / humanizacija

Dvojnost Orfejevega lika

Antični pisci so Orfeja pogosto prikazovali kot začetnika filozofije in religije.¹ A že v antiki so mu pripisovali tudi bolj praktično vlogo učenjaka: poznavalca mineralogije, botanike, astrologije in drugih ved,

¹ Npr. v 1. stoletju pr. Kr. Diodor Sicilski (5.64.4) in v 2. stoletju Pavzani (9.30.4); a podobno prepričanje najdemo že več stoletij prej pri Evripidu in Aristofanu, ki pravi, da »misterijev skrivnostnih je sprevode s plamenicami Orfej razkril« in »pokazal nam je posvetitve in kako se vzdržati umorov« (DK 1 A 10 in 11; prev. J. Ciglenečki).

kot so glasba, matematika, retorika, gramatika, celo iznajdba abecede (Alkidamant, 1027 T Bernabé = T 123–125 Kern). Tako ga na primer Horacij, Kvintilijan in Maksim iz Tira omenjajo kot prinašalca civilizacije in učenosti med ljudi.² Nastopal je celo kot moralna avtoriteta s politično sposobnostjo združevanja različnih ljudi v harmonično skupnost (Fronton, *Ad M. Caes.* 4.1);³ na to podobo je močno vplival pomen, ki ga je imela glasba v antični kulturi, vzgoji in očiščevalnih praksah (Vieillefon 117–123). Pri tem so imeli nekateri pisci težave to vlogo povezati z njegovim traškim, torej barbarskim izvorom,⁴ zlasti ker so nekateri viri njegovo rojstvo postavljali v bližino Olimpa, torej blizu domovanja bogov in Muz, od katerih je bila ena po izročilu tudi Orfejeva mati (Bernabé 424). Drugih ta dvojnost očitno ni motila, saj je Orfejev traški izvor pogosto omenjen v isti sapi kot njegovo življenje in delovanje v Tesaliji (Strabon, *Geogr.* 7a.1.18 = 554 T Bernabé = T 40 in T 84 Kern),⁵ kar je razložljivo z arheološko podprtimi ugotovitvami, da so nekoč na tem območju živeli Tračani (Graf 87; Brown 304). Tudi upodobitve Orfeja si niso enotne: medtem ko ga zgodnejše prikazujejo v grški opravi, je na večini poznejših odet v traška ali kakšna druga negrška oblačila (Graf 106, op. 79).⁶

Dvojnost Orfejevega domnevno barbarskega izvora in njegove vloge prinašalca civilizacije ostaja v senci prepleta različnih kulturnih korenin mita, ki kaže jasne povezave tako z dionizičnimi obredi (predvsem smrt Orfeja kot žrtve bakhantk)⁷ kot tudi s kultom boga Apolona, ki je po nekaterih variantah celo Orfejev oče, vsekakor pa zavetnik znanosti in umetnosti in morda tudi iznajditelj lire. Po Ajshilovi izgubljeni trage-

² Horacij, *De arte poet.* 391–401. Že v antiki so Orfejeve živali postale nekakšna prisposoda za različne človeške čudi (Ziegler 1308). Kvintilijan (1.10.9) omenja samo *rudes et agrestes animos*, ki jih je premamil Orfej, Maksim pa izrecno pravi, da so zveri in kamni zgolj prisposoda za nekultivirano ljudstvo Odrisijcev, ki so se pustili vladati Orfeju (*Diss.* 37.6).

³ Tu sta imeli poezija in glasba pomembno vlogo; Plutarh je na primer po Platonovem vzoru vzgojni ideal povezoval s političnim, le da je imela v njegovem izobraževalnem programu svoje mesto tudi poezija (Cedilnik 31–35).

⁴ Androtin pri Ajlijanu: kot Tračan morda ni bil učenjak in mu mit to lažno pripisuje (T 32 Kern). Tudi Diogen Laertski občuti to dvojnost, ko govori o iznajdbi filozofije. To pripisuje Grkom, vendar omenja tudi nasprotno teorijo, da so jo iznašli barbari, in pri tem omenja Orfeja (887 T Bernabé = T 14 Kern).

⁵ Za pregled virov o Orfejevem kraju rojstva, življenja in smrti gl. Bernabé 416–426.

⁶ Orfej se sicer pojavlja v treh različicah opravah, »grški, frigijski in mešani« (Vieillefon 160).

⁷ Po drugih virih (zlasti na vaznih upodobitvah, kjer Orfejev *sparagmos* ni izpričan), so ga ubile traške ženske (Bernabé 480).

diji *Bassarides* naj bi bakhantke ubile Orfeja zato, ker je iz Dionizovega kulta prestopil v Apolonovega (Eratosten, *Catast.* 24 = Ajshil, *Bassar.* TrGF 3 p. 138 Radt = B36 T Bernabé = T 113 Kern). Takšna razlaga bi podprla njegovo vlogo pri prehodu iz barbarstva v civilizacijo, iz kaosa v kozmos. V Orfejevem liku je še veliko nasprotujočih si potez (heroj, ki ne uporablja orožja, zaljubljenec, ki zasovraži ženske ipd.), ki poudarjajo prelomni značaj mita (Vieillefon 131–137). Pri tem ostaja v ospredju njegova moč nad naravo, ki se kaže tudi v nad-naravni – čeprav zgolj začasni – zmagi nad smrtjo.

Orfejeva moč nad naravo

Ta motiv je vsaj tako star kot zgodba o sestopu v podzemlje. Sprva je bil morda povezan z likom svečenika-šamana, na katerega kaže Orfejeva vloga v *Argonavtiki* Apolonija Rodoškega (Robbins 8).⁸ Pevčeva povezava z Argonavti je izpričana ne le v upodobitvah,⁹ temveč tudi v najstarejših besedilih z omembo Orfejevega imena.¹⁰ Moč Orfejevega petja izstopa sicer predvsem zaradi njegovega učinka na podzemne bogove, z drugimi besedami zaradi moči, ki premaga smrt samo; to je tudi motiv, ki je najbolj pritegnil stare avtorje, na primer Evripida (*Alcestis* 357–362) in Platona (*Symp.* 179c). Motiv pevca, ki s svojim petjem vpliva na živali in rastline, je stopil v ospredje šele z interpretacijo, ki je v Orfejevi moči videla dokaz za njegovo vlogo prinašalca kulture in civilizacije. S to interpretacijo je njegova *téchnelars* začela nastopati kot naravi nasprotna sila, ne vedno v pozitivnem smislu. V tej luči ga najdemo pozneje pri Vergiliju in Seneki, kjer so nesreče, ki pestijo Orfeja, posledica nekakšnega nasilja nad naravo. To se kaže zlasti v Senekovih tragedijah, kjer gre predvsem za tehnični napredek (*Hercules Oetaeus* 1031–1099; *Hercules furens* 569–589). Manj očitno je upor proti naravi izražen pri Vergiliju, kjer si stojita nasproti pastir in čebelar, delavni Aristej in nedejavni umetnik/muzik Orfej (Segal 36–50). In čeprav je na začetku zgodbe Aristej prikazan kot krivec,

⁸ Nasprotno pa Graf meni, da morebitno šamanistično jedro zgodbe ni relevantno za razumevanje grškega mita (84s.). Tudi Vieillefon vidi v Orfeju predvsem religiozno osebnost, ki so ji dodali nekaj lastnosti šamana (148).

⁹ Delfska metopa iz 6. stoletja pr. Kr. (*LIMC* VII (2), Orpheus 6).

¹⁰ Pesnik Simonid opisuje ribe, ki skačejo ob njegovi glasbi (fr. 567 Page = 943 T Bernabé = T 47 Kern), kar je verjetno povezano s potovanjem Argonavtov. Med Argonavte ga jasno prišteva Pindar (P. 4, 176ss. = 1006 T Bernabé = T 58 Kern). Možno pa je, da je motiv še starejši in da sega celo v mikensko dobo (Bernabé 387).

Orfej pa kot njegova žrtev, slednji še drugič izgubi Evridiko, medtem ko Aristej dobi nazaj svoje čebele, ki so poklicane v življenje iz mrtvega vola, s čimer se Aristeeva, bolj naravna zmaga nad smrtjo izkaže za nasprotno Orfejevi (Lee 16).

Z Vergilijevo in Ovidijevo verzijo postaneta motiv Orfeja, ki s pesmijo obvladuje naravo, in zgodba o Evridiki tesneje povezana. V starejših virih se namreč praviloma pojavljata ločeno,¹¹ predvsem pa literatura Evridikinega imena ne omenja do 2. stol pr. Kr.,¹² čeprav je bila pod tem imenom gotovo znana v starejšem izročilu.¹³ Nobeden od starejših virov ne trdi, da bi bil ta Orfejev dar povezan z žalostjo zaradi neuspeha z Evridiko, zato je zanimivo zapažanje, da opis dogodkov pri Vergiliju in Ovidiju – pesnika to moč opisujeta šele po epizodi v podzemlju – implicira prav to (Vieillefon 13s.). Pri Ovidiju gre predvsem za narativni prijem, ki uvaja opis ostalih zgodb, pri Vergiliju pa je ta dar omenjen bolj mimogrede, a še vedno v opisu njegove žalosti. Očitno je tudi, da rastline in živali gane prav njegova nesreča. Motiva sta še bolj prepletena pri Seneki: čeprav je iz obeh odlomkov razvidno, da je Orfej to moč imel, še preden je šel v podzemlje,¹⁴ pa je opis te moči neločljivo prepleten z epizodo v podzemlju.

Dvojnost Orfejevega in Evridikinega lika na prehodu iz antike v srednji vek

S tem ko se motiv moči nad naravo tesneje poveže z Orfejevo osebno tragedijo, zbledi njegov lik prinašalca kulture in civilizacije, predvsem pa svečenika, ki obvladuje naravo in človeške strasti. Pevec, ki ga je helenistična tradicija prikazovala kot prinašalca miru in simbol zmernosti,¹⁵ se pusti premagati ljubezenski bolečini s sporočilom, da se ljubezen ne podreja nobeni zapovedi. Že pri Vergiliju in Ovidiju se Orfejeva moč nad naravo kaže v izraziti nezmernosti čustev žalosti, ta motiv pa so za njima povzeli mnogi interpreti. Po drugi strani pa poznoantična inter-

¹¹ Npr. pri Evripidu, Platonu, Pindarju (Bernabé 443s.).

¹² Evridikeja v ps.-Moshovi *Žalostinki za Biona* (986 T Bernabé = T 62 Kern). Za arhaično in klasično dobo ta molk ni presenetljiv (Bremmer 13–16).

¹³ Kot kaže rimska kopija grškega reliefa iz 5. stoletja pr. Kr., kjer je njeno ime izpisano nad eno od treh figur (drugi dve sta Orfej in Hermes (LIMC IV (2), Euridyike I 5a).

¹⁴ V *HF* 572–574 na to kaže raba pluskvamperfekta (quae siluas et aues saxaque traxerat ars, quae praeberat ..., cuius constiterant).

¹⁵ Te lastnosti so večkrat poudarjene pri Apoloniju Rodoškem (1.492–514, 569–574 in 915–918; 2.159–163, 684–713 in 927–930; 4.904–909 in 1155–1160).

pretacija teži h kompleksnejšemu pristopu, zaradi katerega so osrednji motivi in liki v poznejših razlagah razvili nekakšno dvojnost. Zato je prav, da na kratko obnovimo dve oziroma tri najvplivnejše poznoantične interpretacije Orfejevega mita, ki je od tedaj naprej vedno vključeval tudi Evridiko.

Boetij (5./6. stoletje) je Orfejev muzični dar tesno povezal z njegovim žalovanjem za Evridiko (Atkinson 62): pevec z otožnimi spevi obrne naravni red na glavo, še preden se sploh spusti v podzemlje (*Cons.* 3.M12). Boetijev Orfej si naravo podreja bolj v duhu zlate dobe kot kakšnega tehnološkega nasilja. Zato tem bolj izstopa nasprotujoča si narava gospodarja (*dominus*) pesmi, ki si sicer vse podredi, po drugi strani pa je nezmožen utolažiti samega sebe (*nec qui cuncta subegerent, mulcerent dominum modi*). Ganljivi poetični opis je v nasprotju z brezosebnostjo moralne alegoreze; ta govori o neuspehu duše, ki ji je dana možnost, da se ozre navzgor, potem pa zaradi skušnjave odvrne pogled in tako izgubi vso odličnost, ki jo je kdaj imela. Nobenega dvoma ni, da *dominus* zlate dobe tu predstavlja padlo dušo, ki ni vzdržala preizkusa.

Orfeja povsem razosebi Fulgencijeva interpretacija (*Myth.* 3.10), po kateri pevec predstavlja glasbeno umetnost, natančneje njen praktični vidik. Fulgencij (5./6. stoletje) celoten mit interpretira kot alegorijo glasbene umetnosti, v kateri Orfej predstavlja *orea phone*, lep glas,¹⁶ Evridika pa globoko presojo. Njen lik je večplasten, saj poleg »globoke presoje« predstavlja tudi teoretične globine glasbene umetnosti, ki je Orfeju nedosegljiva. Aristej je v tej razlagi prototip plemenitega človeka, ki pa se mu najgloblja načela večšine izmikajo, ne glede na to, kako si prizadeva zanje. Lik Orfeja kot civilizatorja človeškega rodu se tu popolnoma umakne podobi praktika, čigar prepovedani in brezplodni poskus, da bi prodril v skrivnosti muzične vede, je kaznovan z izgubo *bona iudicatio* in še tistega vedenja, ki ga ima. Orfejeva moč nad naravo sploh ni omenjena, s svojim petjem omeči (*mulcet*) kvečjemu Evridiko, da se poroči z njim.

Fulgencijeva interpretacija ima najverjetneje korenine v prikazu sedmerih svobodnih umetnosti pri Marcijanu Kapeli (5. stoletje). Ta v svojem delu *De nuptiis Mercurii et Philologiae* nastop zadnje izmed nevestinih družic, Harmonije, opiše z opisom spreveda, v katerem nastopi tudi Orfej, ki pokaže vso svojo moč ne le nad naravo, ampak tudi nad smrtjo (9.907). Temu sledi govor gospe Harmonije, ki izrecno

¹⁶ Morda tudi zlati glas, če upoštevamo fonetični zapis besede *aureus*, v kateri je diftong au prešel v ō (Delgado 11s.).

ločuje med praktično in povsem historično vlogo Orfeja (poudari tudi, da ne gre za mit), ki je prvi odkril učinke glasbe na živali (primeri s sloni in kačami; 9.927). Orfej torej predstavlja praktični vidik glasbene umetnosti, *orea phone*, ki jo pozneje razvije Fulgencij. Pri Marcijanovi distinkciji razkrivajo Harmonijine besede *nunc ad artis praecepta desiliam*, ko zaključí z naštevanjem (praktičnih) učinkov glasbe (9.929).

Pregledi srednjeveške recepcije Orfeja med drugim opozarjajo na živahno tradicijo komentiranja teh treh avtorjev (Heitmann 253–294; Friedman 86–145; Boynton 47–74; Atkinson 61–72). Komentatorji so se osredotočali bodisi na moralni vidik zgodbe, pri čemer so sledili Boetiju, bodisi na glasbeno-teoretičnega oziroma epistemološkega po zgledu Fulgencija. Tisti, ki so skušali poudariti pomen Orfejevega mita v Marcijanovi alegoriji učenosti, so se osredotočili na moralno in kulturno-civilizacijsko moč poezije ter umetnosti nasploh, kot je razvidno iz nekaterih primerov srednjeveške poezije: iz istoimenske adaptacije Marcijanove pesnitve (*De nuptiis Mercurii et Philologie*), iz moralistične pesmi *Quid suum virtutis* in iz 3. pesmi zbirke *Carmina Leodiensia* iz 11. stol (Jaeger 144–155). Srednjeveški pisci so radi uporabljali več interpretacij hkrati: tako je bila na primer Fulgencijeva etimologija Orfejevega in Evridikinega imena priljubljena tudi pri Boetijevih komentatorjih. V nadaljevanju se bomo osredotočili na tista besedila, v katerih je lik Orfeja kot civilizatorja človeštva potisnjen ob stran, pri tem pa po zaslugi klasičnih piscev ostaja nepogrešljiv del mita. Posledica tega je, da v teh komentarjih, nastalih na tako rekoč okameneli podlagi te interpretacije, učinkuje dvoumno. Ta dvojnost postane izrazitejša z vsakim poskusom nadaljnje nadgradnje Boetijeve oziroma Fulgencijeve interpretacije, zaradi česar prihaja do »presenetljivih razhajanj« ne le med komentarji iste dobe, temveč celo pri posameznih avtorjih teh komentarjev (Heitmann 264).

Vplivi Marcijanove in Fulgencijeve glasbeno-teoretične razlage ter moralistične variacije na Boetija

Marcijanova, predvsem pa Fulgencijeva interpretacija (slednja je vplivala tudi na Marcijanove komentatorje, npr. na Eriugeno) sta v karo-linški dobi navdihnili številne glasbene teoretike, ki so v mitu videli alegorijo ločitve glasbene teorije (*musica*) od prakse (*cantus*). V 9. in 10. stoletju je bilo poznavanje kvadrivija, torej tudi principov glasbene vede, bolj redkost kot pravilo, zato je bil lik Orfeja, neukega praktika, ki se mu izmikajo finese teorije, zelo prepoznaven v samostanih, kjer je

bila glasbena izobrazba pogosto omejena na prakso, na petje liturgije (Boynton 72). Za Regina iz Prüma (9. stoletje) mit ponazarja nemoč spretnega pevca, da bi prodril v globine glasbene teorije. Evridika je *profunditas armonice subtilitatis*, ki zbeži pred *humanum ingenium* in se skriva v mraku nevednosti (*Epistola de harmonica institutione* 18.10–13; citirano po Boynton 69). Pozneje tudi tretji izmed vatikanskih mitografov (12. stoletje) vidi Evridikino »smrt« v luči Fulgencijeve razlage kot posledico dejstva, da so skrivnosti najgloblje modrosti nedosegljive navadnim ljudem (Pepin 281). Zanimiva je tudi vloga kače, ki ni vedno negativna. Fulgencij jo razlaga kot *astutia*, medtem ko jo anonimni avtor dela *Musica Enchiriadis* očitno razume kot Božjo modrost, *divina prudentia*; gl. 19. poglavje (Schmid). Toda ali je *astutia* res modrost? Pri Fulgenciju je očitno, da je *astutia* (kača) strup za globoko presojo (*profunda diiudicatio*, ki je Evridika). Podobno dvoumje zaznamo pri simboliki podzemlja: medtem ko pri Reginu predstavlja *tenebras ignorantiae*, ga Remigij iz Auxerra in Eriugena (9. stoletje) v komentarjih k Marcijanu razumeta kot »podzemlje globokega nauka« ali kar *profunditas disciplinae*, kamor glasbena teorija, tj. Evridika, prostovoljno zbeži pred svojim telesnim izrazom, ki je Orfej (Lutz, *Remigii Autissiodorensis Commentum* 310 (480.19); *Iohannis Scotti Annotationes* 192–93). A prav v tem kontekstu postane smiselna razlaga kačjega ugriza kot posega Božje Modrosti, o kateri govori *Musica Enchiriadis*, saj ta dogodek omogoči umik glasbene teorije v območje, ki ji je lastno. Dvoumna razlaga teh izrazov je pravzaprav posledica dveh različnih vidikov epistemološke razlage. Podzemlje je pribežališče pobegle glasbene teorije in je v tem smislu kraj globoke vednosti, medtem ko za pevca, ki ji sledi tja, nedvomno predstavlja temo nevednosti. Prav tako je kačji ugriz – kot Božja modrost – za pobeglo modrost odrešilen, za tistega pa, ki jo išče, je škodljiv kot simbol zvijačne spretnosti, ki ne premore prave modrosti.

Po drugi strani pa z Boetijevo razlago stopi v ospredje pevčeva moralna drža, ki prej ni bila pomembna. Predvsem dobimo vtis, da vsa moč Orfejeve pesmi izhaja iz njegove ljubezni do Evridike. Evridika je v moralistični razlagi del Orfeja in predstavlja višji del človeka (*praecipuum*), ki ga izgubimo, če se na poti k svetlobi obrnemo v temo. Naj je bila v preteklosti njena vloga še tako nepomembna, Evridika tako pri Boetiju kot pri Fulgenciju predstavlja nekaj, kar presega človeško šibkost, ki jo uteleša Orfej. Njen lik tako stopi v ospredje in začne pridobivati isto dvojnost, ki jo opažamo pri Orfeju.

Eden prvih komentatorjev Boetija, ki poudarjajo Orfejevo dvojnost, je že omenjeni Remigij: Orfej, prinašalec vedenja in civilizacije

med ljudi, je hkrati tisti, ki pomirja, vnaša red, zmernost, vednost itd., po drugi strani pa je v osebni tragediji popolnoma nemočen, blazen od žalosti in zablodel. Viljem iz Conchesa (12. stoletje), čigar komentar je pozneje nadomestil Remigijevega, v Boetijevo moralno alegorijo na iznajdljiv način vplete Fulgencijevo terminologijo (Orfej kot *orea phone*; *In Cons.* III m.12, *CCCM* 158, 198–216). Evridiko razume kot človeku prirojeno željo (*naturalis concupiscentia*), ki človeka zapusti šele ob smrti. Hkrati njeno ime razlaga kot *boni iudicatio*, saj se *concupiscentia* poteguje za to, kar meni, da je dobro, čeprav lahko tudi ni. Viljemova interpretacija Evridike tako združuje dve duševni komponenti, poželenje in sposobnost presoje, ki si v antični etiki pogosto nasprotujeta. A novoplatonski eros je prav tako dvojen: kar se rodi kot sublimna ljubezen do Dobrega, se rado izrodi v željo oziroma poželenje po tem, kar se samo zdi dobro.¹⁷ Takšno poželenje se očitno upira kreposti (Aristeju), ki ga skuša voditi k Dobremu. Če to razlago primerjamo z Boetijevo, lahko zapazimo precejšen odmik: pri Boetiju je Evridika tisti višji del človeka, ki ga človek (Orfej) zapravi, ko se ozre stran od dobrega. Pri Viljemu pa je Evridika že padli del človeka. Viljem tudi ni neobčutljiv za Orfejevo moralno »pomanjkljivost«, ki jo je izpostavil Boetij: pevec, ki s svojo pesmijo obvladuje naravo, je nezmožen obrzdati lastno žalost. A zanj je Orfejeva bolečina povsem utemeljena, saj pomeni žalost modreca, ki je bil sposoben nekultivirano človeštvo podrediti etičnim in civilizacijskim zakonom, nato pa je svoj lastni naravni eros izgubil med časnimi zadevami, pred katerimi je svaril druge. Tudi zdravnik kdaj zboli, a prenaša bolezen teže kot njegovi pacienti. Takšna razlaga utemelji tako njegovo žalost kakor pot v podzemlje, ki jo motivira *virtus*, ne *vitium*. Poleg tega Orfej ves čas ohranja družbeno-kulturno in moralno avtoriteto, ki mu jo dajeta njegova *sapientia* in *eloquentia*.

Po njegovih stopinjah gre tudi avtor drugega komentarja k Boetiju, Nicholas Trivet (13./14. stoletje). Orfej predstavlja umski del človeka, medtem ko je Evridika njegova *pars affectiva*, ki se preda norosti trenutnega življenja in njegovi čutnosti (MS Burney 131, fol. 48–49). Orfejev poskus, da bi dobil Evridiko iz podzemlja, je dejanje modrosti, ki z govorniško spretnostjo (*eloquentia*) oplemeniti nižji del duše in pomaga človeku, da se dvigne v nebo. Tu imajo pomembno vlogo *artes*, ki samoumevno pritičejo Orfeju v njegovi vlogi prinašalca civilizacije. Friedman vidi v tem interes humanista (256s.), a tega lahko navsezad-

¹⁷ O vplivu novoplatonskih idej, ki jih je avtor uporabil pri svoji alegorezi notranjega boja v duši, glej tudi Hatinguais 286s.

nje pripišemo vplivu načel chártrrske šole, ki ji je pripadal tudi Viljem (Nauta xix). Trivetov pogled na epizodo v podzemlju je dvoumen, saj se reševalna odprava uma v nekem trenutku zazdi podobna padcu, ko se um preda »zemeljskim skrbem«. Odmik od Viljema (in predvsem od Boetija) pa predstavlja njegovo razumevanje Evridike, ki še pred smrtjo oziroma odhodom v podzemlje predstavlja nižji, afektivni del človeške duše: v tem lahko vidimo vzporednice s krščanskimi teološko-moralističnimi interpretacijami, v katerih Evridika prevzema vlogo padle Eve.¹⁸ Evridika stopi na kačo, a je ne zmečka, temveč podleže ugrizu čutnosti.

Krščansko obarvani komentarji k Ovidiju

V 12. stoletju je Arnulf iz Orleansa s svojim delom *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* zaznamoval začetek obdobja, v katerem sta porast zanimanja za Ovidija in veliko število komentarjev k *Metamorfozam* postopoma utrdila povezavo Orfejevega mita s krščanskim izročilom. Pri anonimnem avtorju dela *Ovide moralisé* (13./14. stoletje) lahko opazujemo, kako se je moralistična razlaga nadgradila s poistovetenjem Orfeja s Kristusom (Friedman 124–126).¹⁹ Ta povezava je izpričana že od začetkov krščanstva,²⁰ čeprav je sprva primerjava med Orfejevo glasbo in močjo Božje Besede metala slabo luč na Orfeja. Klemen Aleksandrijski se tako ne obotavlja očrniti Orfeja kot začetnika poganške idolatrije, s katero vodi ljudi v pogubo in jih celo zasušnjuje;²¹ po drugi strani pa motiv pevca, ki premika skale in gane zveri, uporabi za oblikovanje lastne podobe Besede, ki kroti človeške strasti.²² O tem pričajo tudi upodobitve »dobrega pastirja«, obdanega z živalmi, v krščanskih grobnicah,²³ ki kažejo očitne podobnosti z Orfejevim mitom, navezujejo pa se tudi na judovsko tradicijo.²⁴ Lik Orfeja-

¹⁸ Včasih tudi Lotove žene (Heitmann 266).

¹⁹ Najdemo jo že v anonimni glosi h komentarju Arnulfa iz Orleansa iz 12. stoletja, ki Orfeja razume kot *tipum Christi* (citirano po Ghisalberty, »Arnolfo d'Orleans« 222). Heitmann (286) je sicer mnenja, da je glosa poznejša (14. stoletje).

²⁰ O tem veliko povedo upodobitve Orfeja v nesporno krščanskem kontekstu, zlasti zidne poslikave v krščanskih grobnicah v Rimu (LIMC VII (2), Orpheus 164a–f).

²¹ Te kritike so s porastom alegorične interpretacije mita zamrle, čeprav se izjemoma pojavljajo tudi pri srednjeveških avtorjih (Heitmann 261).

²² *Protr.* 1.3–4.

²³ V Domicilini grobnici ter grobnici sv. Petra in Marcelina iz 4. stoletja (LIMC VII (2), Orpheus 164 e in c).

²⁴ Na Adama in kralja Davida (Vieillefon 89–94).

Kristusa, ki rešuje duše iz podzemlja, je poznejši (Irvin 55–57) in v vlogi psihopompa ga najdemo zlasti pri Pierru Bersuiru. Po eni izmed njegovih razlag je Orfej Kristus, ki vodi človeško dušo (Evridiko) k Bogu. Kača je satan, ki jo pogubi, a jo Kristus odreši, ko gre ponjo v podzemlje (*Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, fol. LXXXv, povzeto po Friedman 127s.; Reynolds 346s.). Tovrstne razlage, ki imajo pogosto moralistično podlago, ponovno povzdignejo Orfeja nad Evridiko, ki v moralističnih interpretacijah navadno predstavlja čutnost in telesnost ter je že zaradi svojega spola šibkejša polovica para. To je očitno že pri Arnulfu, ki Evridiko razume kot zablodelo presojo in njen padec postavi v kontekst ženske moralne šibkosti (povzeto po Friedman 119–121 in Ghisalberti, »Arnolfo d'Orleans« 207 in 222). Janez Garlandski v svojem verzificiranem komentarju k *Metamorfozam* razloži, da je *vir* (Orfej) *ratio, coniunx* (Evridika) pa *caro* (Ghisalberti, *Integumenta Ovidii* 67). Heitmann opozarja celo na težnjo, da se odgovornost za padec pripiše zgrešeni presoji, torej Evridiki (272). Tako je na primer tretji vatikanski mitograf kot alternativo Fulgencijevi razlagi navajal Remigija, po katerem naj bi bila Evridika tista, ki se ozre nazaj (Pepin 281). Ker pa se krščansko-moralistične razlage niso nehale opirati na Boetija, Fulgencija in njune komentatorje (Vicari 68s.), ostaja Evridikin pomen dvoumen. Primer, ki si ga bomo natančneje ogledali, je Giovanni del Virgilio, ki se močno približa Fulgencijevi razlagi s tem, ko Evridiko pojmuje kot »globoko presojo«, katere izguba za Orfeja pomeni hkrati izgubo globoke resnice (*veritas profunda*). Evridikin lik sicer ni edini del mita, v katerega je mešanica krščansko-moralistične in poznoantične glasbeno-teoretične razlage vnesla nekoliko nasprotujoče si poteze. Izziv predstavlja tudi razlog Orfejevega sestopa v podzemlje. Tu krščanska in moralistična razlaga ne najdeti vedno skupnega jezika, kajti po prvi je pot v podzemlje (= pekel) potrebna za odrešenje človeške duše, medtem ko po drugi ta spust, še zlasti pa Orfejev prepovedani pogled nazaj, pogosto ponazarja človekovo nemoč pred skušnjava, ki ga vleče navzdol. Arnulf je na primer Orfejevo pot v podzemlje razlagal kot spust k pregrehi, za katerega se pevec pozneje odkupi z umikom v gore, s čimer je mišljen človekov vzpon k vrlinam. Po drugi strani pa Evridikina simbolika zablodele človeške presoje, ki jo skuša višji del duše rešiti iz sveta skušnjav, dopušča tudi drugačno razumevanje sestopa, kakršen je *descensus virtuosus* pri Viljemu iz Conchesa. Giovanni del Virgilio s kombinacijo teh pristopov ustvari zanimivo, čeprav spet nekoliko dvoumno zgodbo, v kateri je Orfejeva pot v podzemlje zvedena na ponižni slavošpev Bogu (*cepit laudare deum humiliter*). Njegov podvig se začne kot iskanje globoke presoje

in celo modrosti, a se zaradi pomanjkanja slepe pokorščine bogovom, ki nosi pridih starozaveznega izvirnega greha (Orfej prelomi nepojasnjeno zapoved bogov, da se ne sme ozreti k njej, podobno kot Adam in Eva prelomita nepojasnjeno Božjo zapoved, da ne smeta jesti od drevesa spoznanja), sprevrže v polom, ki ga skuša pevec v krščanskem duhu popraviti tako, da se iz sveta skušnjav, ki ga predstavljajo ženske, umakne v asketski (in moški) svet spravljenosti z Bogom. Evridika se izkaže za izgubljeno modrost, ki jo človek ponovno pridobi šele, ko se odreče skušnjavam tega sveta; hkrati pa ostaja zablodeli del človeka, ki se pusti zapeljati hudiču/kači in podleže tem skušnjavam. Njena vloga globoke resnice je tu v nasprotju z moralističnim konceptom »poženščenega« sveta (*muliebria mundi*):

Ko pa je Orfej videl, da je izgubil globoko resnico, je začel ponižno slaviti Boga. Ženo je dobil nazaj pod pogojem, da se ne ozre k njej, dokler ne pride do izhoda iz pekla (torej da ne podleže skušnjavi). Ker pa je prelomil to zapoved, jo je izgubil. Zaradi tega se je odrekel peklu, tj. skušnjavi, se spravil z Bogom in začel zaničevati ženske, saj je namesto tega svojo dušo daroval Njemu. Začel je ljubiti moške, tj. ravnati možato, in tako umrl za ta svet (Ghisalberti, »Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*« 89).

Gre torej za nenavadno kombinacijo dveh razhajajočih se interpretacij, izmed katerih prva prikazuje Orfeja kot zmagovalca nad smrtjo in psihopompa, druga pa kot žrtev moralne tragedije in izvirnega greha. Težave z enotno razlago imajo tudi tisti avtorji, ki ne vedo, kako uskladiti Orfejev poraz z njegovo vlogo Kristusa Odrešenika, na primer avtor dela *Ovid moralisé*, ki nejasno razlikuje med Orfejem-Kristusom in Orfejem-grešnikom (Vicari 70). To je botrovalo nastanku interpretacij, v katerih je Orfej (podobno kot pri Platonu) predstavljen kot slabič, čigar glasba zgolj pomehkuži ljudi in je v nasprotju z viteškim idealom.²⁵

Orfej tudi v moralistično najbolj tendencioznih komentarjih ohranja značaj prinašalca kulture in civilizacije, nedvomno tem lažje, kolikor šibkejša je plat človeške narave, ki jo predstavlja Evridika. Opazimo lahko, da motiv pevca, ki si podreja živo in neživo naravo, ni izrecno omenjen: na Orfejevo moč namiguje zgolj njegova vloga prinašalca civilizacije, ki je vedno *sapiens et eloquens*. Pevčeva lira, simbol teh lastnosti, ni le inštrument, ki z glasbenimi harmonijami daje ubranost surovim človeškim dušam, temveč postane tudi znamenje govorniškega daru. Tako jo razumeta Janez Garlandski (*lira-loquella*; Ghisalberti, *Integumenta Ovidii* 67) in Nicholas Trivet, ki liro imenuje simbol elo-

²⁵ Npr. pri Janezu iz Salisburyja in Colucciu Salutatiju (Heitmann 269s.).

kvence, to pa orodje človeške humanizacije oziroma civilizacije, zgovornosti in modrosti (MS Burney 131, fol. 48–49). *Eloquentia* pa ni samo veščina, ampak tudi moralna drža: pri Arnulfu Orfejevo petje v podzemlju simbolizira sposobnost moralnega človeka, da razpravlja o pregrehah in krepostih tudi v nemoralnem okolju (*etiam inter vicia*). Tako se v Orfeju človeški um poveže z *artes*, ki jih uporablja kot orodje za odrešenje nižjega (in padlega) dela človeka.

LITERATURA

- Atkinson, J. Keith. »Medieval French and Latin Interpretations of Boetius' *Consolatio Philosophiae*, Book III, Metre xii, vv. 49–51«. *L'offrande du coeur: Medieval and Early Modern Studies in honor of Glynnis Cropp*. Ur. Margaret Burrell in Judith Grant. Christchurch: Canterbury University Press, 2004: 61–72.
- Bernabé, Alberto, ur. *PEG II: Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta*. München: K.G. Saur, 2005.
- Boynton, Susan. »The Sources and Significance of the Orpheus Myth in 'Musica Enchiriadis' and Regino of Prüm's 'Epistola de harmonica institutione'«. *Early Music History* 18 (1999): 47–74.
- Bremmer, Jan. »Orpheus: From Guru to Gay.« *Orphisme et Orphée: en l'honneur de Jean Rudhardt*. Ur. Philippe Borgeaud. Ženeva: Librairie Droz S.A., 1991: 13–30.
- Brown, Malcolm Kenneth, prev. *The Narratives of Konon*. München: K.G. Saur, 2002.
- Cedilnik, Alenka. »Izobrazba kot pot do najvišjih moralnih vrednot: Plutarhov pogled na vzgojo in izobraževanje.« *Keria: Studia Latina et Graeca* 19.2 (2017): 19–38.
- Delgado, Ramito Gonzáles: »Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la Patrologia Latina«. *Faventia* 25.2 (2003): 7–35.
- Friedman, John Block. *Orpheus in the Middle Ages*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1970.
- Ghisalberti, Fausto. »Arnolfo d'Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII«. *Memorie dell' Istituto lombardo di scienze e lettere* 24 (1932): 157–234.
- — —. *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo XIII*. Milano: Principato, 1933.
- — —. »Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*«. *Giornale dantesco* 34 (1933): 1–110.
- Graf, Fritz. »Orpheus: A Poet Among Men«. *Interpretations of Greek Mythology*. Ur. Jan Bremmer. London: Routledge, 1990: 80–106.
- Hatinguais, Jacqueline. »En Marge d'un poème de Boèce: L'interprétation allégorique du mythe d'Orphée par Guillaume de Conches«. *Association Guillaume Bude: Congrès de Tours et de Poitiers, actes du Congrès*. Pariz: Société d'édition Les Belle Lettres, 1954: 285–289.
- Irvin, Eleanor. »The Song of Orpheus and the New Song of Christ«. *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*. Ur. John Warden. Toronto: University of Toronto Press, 1982: 51–62.
- Jaeger, C. Stephen. »Orpheus in the Eleventh Century«. *Mittellateinisches Jahrbuch* 27 (1992): 141–168.
- Lee, M. Owen. *Virgil as Orpheus: A Study of the Georgics*. SUNY: New York, 1996.
- LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich: Artemis, 1981–1997.

- Lutz, Cora Elisabeth, ur. *Iohannis Scotti Annotationes in Marcianum*. Cambridge, MA: Medieval Academy of America, 1939.
- . *Remigii Autissiodorensis Commentum in Martianum Capellam Libri III–IX*. Leiden: Brill, 1965.
- Nauta, Lodi, ur. *Gvilelmi de Conchis Glossae super Boetium*. Corpus Christianorum, Continuatio medievalis 158. Turnhout: Brepols, 1999.
- Reynolds, William Donald. *The Ovidius Moralizatus of Petrus Berchorius: An Introduction and Translation*. Urbana: Illinois, 1971 (doktorska disertacija).
- Robbins, Emmet. »Famous Orpheus«. *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*. Ur. John Warden. Toronto: University of Toronto Press, 1982: 3–23.
- Schmid, Hans, ur. *Musica et scolica enchiridiadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3. München: C. H. Beck, 1981.
- Segal, Charles. *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Pepin, Ronald E., ur. *The Vatican Mythographers*. Fordham University Press, 2008.
- Vieillefon, Laurence. *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive*. Pariz: De Boccard, 2003.
- Vicari, Patricia. »Orpheus among the Christians«. *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*. Ur. John Warden. Toronto: University of Toronto Press, 1982: 63–83.
- Ziegler, Konrat. »Orpheus.« *RE* 18 (1939): 1200–1316.

Orpheus pro quolibet sapiente et eloquente: Side Paths in Medieval Interpretations of the Myth of the Humanization of Mankind

Keywords: Medieval literature / ancient mythology / interpretation / Ovid / Orpheus / Eurydice / allegory / humanization

The figure of Orpheus in sample medieval texts, in which the interpreters of the myth focused on two of its most widespread themes (Orpheus' and Eurydice's love story and the singer's influence over Nature), is presented in the context of human cultural history and spiritual development. In all these interpretations, the singer-poet is undoubtedly regarded as bearer or even founder of culture and civilization. Moreover, his association with Christ had given him distinct messianic characteristics. However, the relations of the Orpheus Myth to Dionysian rites, as well as to the cult of Apollo, have given an ambivalent character to the mythical hero, which had already puzzled ancient mythographers and interpreters. The conflict concerning his role of the bearer of civilization continues to reappear with later authors, particularly in the interpretations regarding the Orpheus-Eurydice relationship, the alle-

gorical meaning of both figures and the dubious success of the poet's descent into the underworld.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.124'02.091-10vidius:130.2"4/14"