

**"SACRUM, PRZEMOC, RYTUAŁ – "POETYKA DIONIZYJSKA" W "JASKINI FILOZOFÓW"
ZBIGNIEWA HERBERTA**

Artykuł jest hermeneutyczną próbą eksplikacji dramatu "Jaskinia filozofów", w którym obecne są rozliczne paralele intertekstualnie wiążące go z grecką kulturą, filozofią, religią i tragedią (na przykład "Bachantkami" Eurypidesa). "Jaskinia filozofów" to pierwszy dramat Herberta, który doczekał się już bardzo wielu komentarzy. Tytułem nawiązuje do alegorii jaskini z siódmej księgi Politei Platona. "Jaskini filozofów" (podobnie jak całe twórczości Herberta) patronuje dwóch "myślicieli dramatycznych". Wymieniony w liście Herberta do Jerzego Zawieyskiego Søren Kierkegaard i pojawiający się w korespondencji z Henrykiem Elzenbergiem Friedrich Nietzsche. W swojej sztuce Herbert dokonuje reinterpretacji postaci Sokratesa, która nabiera prawdziwie tragicznego charakteru, wpisując się tym samym w szereg Sokratejskich konterfektów nowożytnej europejskiej tradycji filozoficznej. Głównym przeciwnikiem Sokratesa jest Dionizos, w konfrontacji z którym Sokrates zdobywa prawdziwą wiedzę o sobie samym. Dokonująca się w mrokach celi metaforyczna katabasis, nekya to rytuał przejścia (rites de passage), który umożliwia Sokratesowi reintegrację na głębszym poziomie oraz pozwala mu dotknąć prawdy o życiu, osiągnąć samopoznanie, powrócić do ojczyzny swojskości i dojrzeć najgłębsze konsekwencje swoich czynów. Dionizyjski logos tym się różni od logosu Sokratejskiego, że nie stara się harmonizować bądź rozwiązywać sprzeczności, ale odsłonić w jednostce i świecie koegzystencję podstawowych przeciwieństw. Dopuszcza do głosu to, co było stłumione, i zdeprecjonowane jako niegodne, bezwartościowe, nielogiczne. Filozof jest zmuszony do stopniowej, weryfikacji swojego oglądu rzeczywistości oraz otworzenia się na wypieraną, czy raczej niedocenioną dotąd przez niego, dziedzinę sacrum, czyli tego, co Rudolf Otto nazwie mianem misterium tremendum et fascinansum.

Słowa kluczowe: Herbert, antyk, Jaskinia filozofów, Sokrates, Bachantki, Eurypides, Dionizos, Apollo.

Filozof powinien oswajać konieczność. A teraz sam termin ("śmierć" – przyp. J.J.) nie wydaje mi się właściwy. Jest to abstrakcja, i to abstrakcja zbudowana niepoprawnie. Zawiera ona w sobie długi odcinek czasu zwany umieraniem. Te wszystkie wytrzeszczania oczu, duszności, podnoszenie się na łokciu i walenie serca, dalej jęk zmieszany z ostatnim oddechem, a w końcu ta sztywna obcość i zacięte milczenie ciała. Te różne stany ochrzczone jednym terminem. Takie krótkie słowo, jakby nożem ciął. Otóż chcę wam zwrócić uwagę na ciągłość i wielofazowość tego zjawiska. Jest również rzeczą zastanawiającą niemożność znalezienia punktu, od którego zaczyna się ten proces, oraz punktu, w którym można go uznać za definitywnie skończony. To prowadzi do wniosku, że życie jest pełne śmierci, a śmierć pełna skurczów życia. Inaczej mówiąc, od urodzenia umieramy i wy w kwiecie wieku jesteście do kolan martwi.

Sokrates, Jaskinia Filozofów¹

1.1 Wstępne ustalenia

Jaskinia filozofów to pierwszy dramat Herberta². Tytułem nawiązuje do alegorii jaskini z siódmej księgi Politei Platona. Sztuka doczekała się już bardzo wielu komentarzy, spośród których najważniejsze należą do Marty Piwińskiej, Jerzego Kopani, Mateusza Antoniuka i Jacka Kopcińskiego. Jerzy Kopania doskonale uchwycił problematyczność protagonisty sztuki, a mianowicie wewnętrzną sprzeczność i brak koherencji osoby Sokratesa w świetle dostępnych nam źródeł. Współczesny filozof, by ten fakt zobrazować, dokonał rekonstrukcji postaci swojego antycznego starszego brata w następujący sposób: "Podobno żył kiedyś w Atenach człowiek imieniem Sokrates. Był postacią nie tylko znaną i głośną, ale nadto o tak wielkiej sile oddziaływania, że późniejszy rozwój cywilizacji europejskiej poszedł drogą przez niego wytyczoną. Miał szczególny dar przyciągania do siebie ludzi urokiem swej osobowości, choć powierzchowność miał brzydką i prostacką; i miał osobliwą łatwość zadziwiania bystrością swojego intelektu przy wnikliwym i trafnym stawianiu pytań, choć jednocześnie miał zwyczaj nader przykrego i podstępnie złośliwego ich formułowania. Wychował liczne grono uczniów, z których każdy do końca życia wielił swego nauczyciela i każdy do końca życia podkreślał, że

¹ Wszystkie cytaty z *Jaskini filozofów* przytaczamy za wydaniem: Z. Herbert, *Dramaty*, pod red. J. Kopcińskiego i G. Wroniewicza, Warszawa 2008. W tekście pracy po zacytowanym fragmencie podany jest w nawiasie numer strony.

² W 1957 roku została wyemitowana jako dramat radiowy. Premiera sceniczna (wraz z *Rekonstrukcją poety*) miała miejsce podczas warsztatów na warszawskiej PWST w 1961. Teatralną peregrynację rozpoczęła od spektaklu w reżyserii Ireny i Tadeusza Byrskich w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim w 1965 roku, gdy poeta został tam kierownikiem literackim.

wszystko mu zawdzięcza. Pod koniec własnego życia, mając już siedemdziesiąt lat, został przez Ateńczyków oskarżony o bezbożność, deprawowanie młodzieży i w ogóle o szkodnictwo społeczne, po czym osądzony skazany na śmierć, i z mocy wyroku zgładzony³.

Posługując się metodologią opisową w oparciu o tak niejednoznaczne źródła, mając z jednej strony Sokratesa z pierwszej księgi *Metafizyki* Arystotelesa oraz apologetycznych, deifikujących go dialogów Platona i pism sokratycznych Ksenofonta, z drugiej zaś sofistę i próżniaka z *Chmur* Arystofanesa⁴, faktycznie dochodzi się do aporii domagającej się w diapiretycznym rozumowaniu dojście do euporii, czyli trafnego sądu na temat tak problematycznej rzeczywistości, jaką jest postać Sokratesa. Sprzeczności nie da się bowiem zrealizować. A jeśli poprzestać tylko na szeregu zdań oznajmujących, pretendujących do tego, żeby stać się obiektywnym opisem można zgubić to, co najważniejsze i dojść do wniosku, że Sokrates jako taki w ogóle nie istniał! "Odpowiednie rozumowanie będzie miało postać sylogizmu: (1) >>żaden byt sprzeczny nie jest bytem realnym<<, (2) >>Sokrates jest bytem sprzecznym<<, zatem (3) >>Sokrates nie jest bytem realnym<<. Jest to – wedle średniowiecznego nazewnictwa – tryb *Celarent* z pierwszej figury sylogistycznej"⁵.

Ergo, żeby oddać sprawiedliwość Sokratesowi na powrót musi stać się on postacią literacką. Na taki bowiem status został nieuchronnie skazany (zauważyć trzeba, że nie dochowała się do naszych czasów żadna praca *stricte* historyczna, ale właśnie literacka bądź filozoficzna: dialogi Platona, komedia Arystofanesa oraz memorabilia i pareneza Ksenofonta). W zamierzeniu Herberta Sokrates nie może być jednakże doskonałym, nieskazitelnym nauczycielem cnoty czy karykaturą na wzór z "myślarni" Arystofanesa – musi przybrać rysy tragiczne i charakter dramatyczny.

Sam Herbert wskazuje na to w liście do Jerzego Zawieyskiego: "W moim dramacie, którego jeszcze nie napisałem, chciałbym wyrazić ten swój niepokój o losie człowieka skazanego na śmierć, w tragicznym losie zbuntowanego przeciwko narzuconej mu kreacji męczennika. Nie będzie to dramat optymistyczny i (co mnie szczerze martwi) nie będzie to dramat chrześcijański. Nie będzie on także z pewnością artystycznie znośny. Chodzi mi raczej o uchwycenie problemu, który wymyka się kategoriom filozoficznym, ale w dramacie, jak sądzę, nabierze sił i wagi. Wierzę bowiem, że jest jakieś odrębne – myślenie dramatyczne. I są dramatyczni myśliciele, tacy jak na przykład Søren Kierkegaard"⁶.

O swojej niechęci do filozofii usystematyzowanej Herbert dawał zresztą niejednokrotnie wyraz w swojej korespondencji z Henrykiem Elzenbergiem: "Szukam wzruszeń. Mocnych wzruszeń intelektualnych, bolesnego napięcia rzeczywistości i abstrakcji, jeszcze jednego rozdarcia, jeszcze jednej, głębszej niż osobista, przyczyny dla smutku. I w tym subiektywnym mętliku zagubiły się szacowna prawda i wzniosła norma, zatem nie będę przyzwoitym uniwersyteckim filozofem. Wolę przeżywać filozofię, niż ją wysiadywać jak kwoka. Wolę, aby była bezpłodnym szarpaniem, jakąś osobistą sprawą, czymś co idzie wbrew porządkowi życia, niż profesją"⁷. Lub innym razem: "Namawiano mnie do studiowania tomizmu. Zacząłem chodzić na czytanie *Summy*. Rzeczywiście wiele rzeczy się układało i wyjaśniało. Poczulem się szczęśliwy i wolny. I to był pierwszy sygnał, że trzeba uciekać, że coś w substancji człowieczej się przekręca. Czulem przyjemność sądzenia i klasyfikacji. A przecież człowieka bardziej określają słowa zaczynające się na: niepokój, niepewność, niezgoda. I czy ma się prawo porzucać ten stan"⁸.

Jaskini filozofów (podobnie jak całej twórczości Herberta) patronuje przeto dwóch myślicieli dramatycznych. Wymieniony w liście do Zawieyskiego Søren Kierkegaard i pojawiający się w korespondencji z Elzenbergiem Friedrich Nietzsche. Kierkegaard w swojej rozprawie doktorskiej *O pojęciu ironii* wykazywał, że Sokrates po to się za nią maskował w dialektycznym roztrząsaniu podstawowych pojęć, których powszechne i niepodważalne znaczenie starał się ustalić, aby zabezpieczyć innych przed własną mądrością i nie oślepić ich jej blaskiem. Jak pisała Emily Dickinson:

Tell all the truth but tell it slant,
Success in circuit lies,
Too bright for our infirm delight

³ J. Kopania, *Herbertowski Sokrates, czyli filozofia podejrzeń*, [w:] *Herbert i znaki czasu*, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, t. 1, Białystok 2001, s. 31.

⁴ Zachowało się z czasów antycznych jeszcze wiele innych świadectw o Sokratesie, ale z racji na ich wtórność są tutaj pominięte (np. Polikratesa, Izokratesa, Cycerona, Epikteta, Plutarcha Apulejusza z Madaury, Justyna Męczennika, Klemensa Aleksandryjskiego, Tertuliana, Diogenesa Laertiosa, Augustyna z Hippony)

⁵ J. Kopania, *op.cit.*, s. 32.

⁶ List Z. Herberta do J. Zawieyskiego z 10 maja 1949 r., Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949-1967*, red. P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 21-22.

⁷ List Z. Herberta do H. Elzenberga z 2 listopada 1951 r., Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 12.

⁸ List Z. Herberta do H. Elzenberga z 30 maja 1952 r., Z. Herbert, H. Elzenberg, *op. cit.*, s. 33.

The truth's superb surprise;

As lightning to the children eased
With explanation kind,
The truth must dazzle gradually
Or every man be blind.⁹

Możliwe, że gdyby Sokrates nie posługiwał się orężem ironii zostałby skazany na śmierć znacznie wcześniej. Ironia pod przykrywką autodeprecjacji i dyskredytacji swojej osoby oraz pozornego przyznania racji swojemu adwersarzowi i godzeniu się na jego punkt widzenia pozwalała Sokratesowi na odkrywanie tylko odblasku swojej mądrości, która emanowała spoza niego, a której obecność była wyrażana głosem daimoniona. Sokrates rozdwa się, żeby >>przeciąć<< przeciwnika na dwoje. Rozdwa się i z jednej strony mamy Sokratesa, który z góry wie, jak się skończy dyskusja, z drugiej Sokratesa, który przemierzy całą drogę wraz ze swoim rozmówcą. Ten zaś nie wie, dokąd go Sokrates prowadzi. Poprzez zabiegi elenktyczne Sokrates prowadzi do refutacji sądów swojego rozmówcy, na które ten chcąc nie chcąc musi się zgodzić, by następnie podważywszy i rozbawiwszy dotychczasowy system myślowy nieszczęśnika wbić go w totalną konfuzję i pozbawić punktu oparcia. "Jest więc rozcięty na dwoje: jest taki jaki był przed dyskusją z Sokratesem i jednocześnie w wyniku wzajemnej z Sokratesem zgodności, utożsamia się z nim (...), czyli z wątpliwością, z aporią. Bo Sokrates nie wie nic, wie tylko, że nic nie wie. Toteż w całej dyskusji jego rozmówca niczego się nie nauczył; więcej – sam już nic nie wie. Lecz w jej toku cały czas doświadczał, czym jest aktywność ducha. Albo lepiej: był Sokratesem samym. Był zapytaniem, podaniem w wątpliwość, dystansem wobec samego siebie. Czyli świadomością"¹⁰. To jest właśnie istota Sokratesowego położnictwa, czyli majeutyki.

Jak zauważa Alina Dżakowska w posłowie do polskiego tłumaczenia rozprawy duńskiego myśliciela: "Nie dysponując bezpośrednim świadectwem ani wiarygodną interpretacją, magister Kierkegaard usiłuje wyłowić fenomen Sokratesa z wzajemnie "koślawej" relacji między trzema antycznymi ujęciami. Rekonstruuje zatem przyziemnego rzecznika przeciętności z Ksenofonta, który >>niczym dobry kupiec korzenny wytargował sobie swojego Sokratesa<<. Rekonstruuje wzniosłego myśliciela z Platona, który jak artysta >>stworzył swojego Sokratesa w nadnaturalnej postaci<< i podarował mu ideę. Rekonstruuje także pocieszającą postać z komedii Arystofanesa, który wcale nie próbował Sokratesa udoskonalić, lecz w porównaniu z Platonem coś ujął, a w porównaniu z Ksenofontem coś dodał i >>był najbliższy prawdy<<. Jakkolwiek "nic" nie było dla niego wolnością, jaką radował się Sokrates, było zaledwie pustką. Nic dziwnego, że Sokrates przypomina raczej lustro, w którym widzi się siebie. Ale pomiędzy nimi jest pewien punkt, niewidzialny i boleśnie trudny do uchwycenia – to jest ironia. Z jednej strony żywiołem ironisty jest właśnie wielorakość rzeczywistości, z drugiej strony stąpa on po rzeczywistości krokiem chwiejnym i eterycznym, ledwie muskając ziemię. A skoro właściwe królestwo idealności jest mu jeszcze nieznane, to jeszcze nie wywedrował, lecz w każdej chwili niejako szykuje się do odejścia. Ironia oscyluje pomiędzy ja idealnym a ja empirycznym, pierwsze zrobiło z Sokratesa filozofa, drugie sofistę, lecz tym, co sprawia, że jest czymś więcej niż sofistą, jest to, że jego empiryczne ja ma uniwersalną wagność"¹¹.

Jeśli chodzi o drugiego patrona *Jaskini filozofów*, Nietzschego, powszechnie znane są jego ostre sądy na temat Sokratesa, którego uważał za pierwszego brzydkiego Greka. Autor *Woli mocy* oskarżał go o dekadentyzm i intelektualizm, którymi dokonał destrukcji tragicznego charakteru greckiej kultury. Był w oczach Nietzschego teoretykiem-optimistą, nauczycielem pogody greckiej i błogości istnienia rojącym sobie, że "myślenie sięga, po przewodniej nici przyczynowości, aż w najgłębsze przepaści istnienia i że myślenie zdolne jest nie tylko poznać istnienie, lecz nawet je poprawić"¹². Stosunek Nietzschego do Sokratesa nie był jednak tak jednostronny jak by się mogło wydawać. Podlegał on znamiennej ewolucji. W *Pismach pozostałych 1862-1875* pisał co prawda, że Sokrates: "1. zniszczył naturalność osądu etycznego; 2. unicestwił naukę; 3. nie miał zrozumienia dla sztuki; 4. wyrwał jednostkę z historycznego kontekstu; 5. popierał dialektyczne krasomówstwo i gadulstwo"¹³, ale jak zauważył Tadeusz Gadacz w *Ludzkim, arcyłudzkiem* dokonał jego rehabilitacji ukazując wolność ducha, ironię, zamiłowanie do żartów, apologię wielkości i nędzę człowieka¹⁴.

⁹A. Bielik-Robson, *"Na pustyni". Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 267. Mów całą Prawdę, lecz z ukosa – / Bo sukces w Obejściu leży / Zbyt jasne dla słabych Rozkoszy / Prawdy ogromne rażenie / Wyjawić trzeba jak dzieciom / Piorunu lśnienie i grzmot / Prawda ma jaśnieć stopniowo / Aby nie ośleplł wzrok (tłum. Agata Bielik-Robson)

¹⁰Pierre Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, Warszawa 2003, s. 110–111.

¹¹S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, Warszawa 1999, s. 324–325.

¹²F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli Hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 166.

¹³Idem, *Pisma pozostałe 1862-1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 282.

¹⁴Zob. T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku*. Nurty., t. 1, Kraków 2009, s. 73.

Głównym przeciwnikiem Sokratesa jest w *Jaskini filozofów* Dionizos oraz jego rozliczne emanacje i "miazmaty", które docierają do świadomości racjonalnego, niezłomnie przekonanego co do możliwości precyzyjnego wyrażenia istoty pojęć Sokratesa, z lubością oddającego się układaniu równań takich jak: rozum = dobro = szczęście. Filozof jest jednak zmuszony do stopniowej, weryfikacji swojego oglądu rzeczywistości oraz otworzenia się na wypieraną, czy raczej niedocenioną dotąd przez niego, dziedzinę *sacrum*, czyli tego, co Rudolf Otto nazwie mianem *mysterium tremendum et fascinatum*. Dochowała się do naszych czasów starożytna tragedia, która opowiada o podobnym pojedynku z bogiem i kończy tragicznym rozwiązaniem potwornej inicjacji. Mowa o *Bachantkach* Eurypidesa. Eurypides to obok Sokratesa drugi z przedstawicieli ateńskiego oświecenia, który naraził się na największe ciężki Nietzschego. Przyjrzyjmy się Eurypidesowej tragedii z bliska, ażeby rzucić snop światła na boga, który odegra tak ważną rolę w dramacie Herberta.

1.2 Bachantki, czyli przerażające epifanie Dionizosa

Bachantki to jedna z ostatnich sztuk Eurypidesa. Została wystawiona w 406 r. już po śmierci autora i należy do najbardziej złożonych tragedii antycznych. Do dziś wzbudza kontrowersje wśród badaczy, gdyż jak pisał Versnel: "nie ma dwóch uczonych, którzy zgadzaliby się co do znaczenia sztuki, nie wspominając już o intencji jej autora"¹⁵. Tak jak problematyczna jest sama postać Eurypidesa, który jawi się nam jako postać nie mniej zagadkowa niż Bóg szalejący (*mainomenos*), "szał wzbudzający" (Hymny Homeryckie 19,46), "Darzący Winną Latorośl Gęstym Listowiem" (Pauz. 1,43,5), tak ambiwalentnie rysują się nam: tło samej tragedii, postaci, relacje, w jakie ze sobą wchodzi oraz samo zakończenie krwawego widowiska. Eurypides uważany z jednej strony za wyznawcę kultu Rozumu (Arystofanes w *Żabach*), racjonalistę i ateistę (Verrall¹⁶) a z drugiej za teistę (Murray¹⁷), religijnego idealistę (Appleton¹⁸) czy wręcz irracjonalistę (Dodds¹⁹), w *Bachantkach* tworzy zdumiewający amalgamat, w którym zacierają się granice pomiędzy tym co rozumne i szaleństwem. Pierre Vidal-Naquet zwrócił uwagę na niezwykłość *Bachantek* ze względu na to, że sam bóg, patron teatru, obejmuje jedną z głównych ról. Poeta wprowadza go na scenę jako bóstwo, które samo dokonuje własnej epifanii w teatrze – odsłania swoją postać nie tylko przed protagonistami sztuki, ale również przed widzami zasiadającymi na widowni, manifestując swoją boską obecność poprzez rozwijanie akcji tragedii, nad którą sprawuje równocześnie religijny patronat²⁰. Kitto uważa to za wyśmienity chwyt kompozycyjny, który polega na tym, że bóg przybiera postać wyznawcy dzięki czemu symbol tego, co irracjonalne przez cały czas znajduje się w wirze walki²¹.

W prologu Dionizos w przebraniu kapłana nowego kultu opowiada o tym jak powrócił ze Wschodu nawróconego na swoją religię do rodzinnych Teb. Przedstawia cel swojej wizyty: ustanowienie kultu i dokonanie zemsty na dopuszczającej się blasfemii rodzinie. Towarzyszy mu grupa azjatyckich kobiet-akolitek, czcicielki nowego bóstwa, które stanowią jednocześnie chór tragedii. Przedstawiona jest pokrótce historia Boga. Matka Dionizosa, Semele, córka Kadmosa, została spalona na popiół na skutek intrygi Hery, która namówiła ją, by poprosiła Zeusa o ukazanie się jej w pełnym majestacie. Siostry Semele nie wierzą rewelacjom, jakoby miała ona romans z Zeusem i że bóg Dionizos w ogóle istnieje. Twierdzą, że Zeus ugodził piorunem Semele, karząc ją w ten sposób za pełne pychy uroszczenia. W odwecie Dionizos opętuje wszystkie kobiety w Tebach, włącznie z ciotkami.

W tradycji dionizyjskiej szaleństwo jest *conditio sine qua non*. Albo jest to dobrowolne szaleństwo jego wyznawców partycypujących w "boskim szaleństwie" albo niedobrowolny obłęd jako kara za odrzucenie boskości własnej i Dionizosa. *Tertium non datur*. W *Bachantkach* objawia się to w dwóch oddzielnych formach reprezentowanych przez dwie skontrastowane ze sobą grupy dionizyjskich czcicielki: członkinie chóru, które dobrowolnie zaakceptowały boskość Dionizosa i przyłączyły się do korowodu wiedzionego przez jasnowłosego kapłana, dzięki czemu dokonała się w ich wnętrzu sublimacja dionizyjskiego pierwiastka oraz kobiety tebańskie, które popadły w szaleństwo będące karą za ich niewiarę w istnienie Dionizosa. Doświadczają Boga, ale odbywa się to ogromnym, budzącym bojaźń i drżenie kosztem. Dodds uważa, że "opierać się Dionizosowi oznacza tłumić elementarny pierwiastek we własnej naturze"²². Szaleństwo jest karą, którą zadają sobie wszyscy ci, którzy nie dają dojść do głosu swojej prawdziwej naturze. Ci, którzy odrzucają ekstazę skazują się na trywialne życie, którego kresem jest nieuchronna śmierć. Burkert twierdzi, że "szaleństwo jest zarazem doświadczeniem Boga, spełnieniem i celem samym w sobie"²³.

¹⁵ H.S. Versnel, *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Leiden 1990, s. 96.

¹⁶ A. W. Verrall, *Euripides the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion*, Cambridge 1895.

¹⁷ G. Murray, *Euripides and His Age*, London 1955.

¹⁸ R. Appleton, *Euripides the Idealist*, London 1927.

¹⁹ E. R. Dodds, *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Relief*, Oxford 1974.

²⁰ Por. J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York 1990, s. 381–382.

²¹ Por. H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, Kraków 2003, s. 347.

²² E. R. Dodds, *Greco i irracjonalność*, Bydgoszcz 2002, s. 213.

²³ W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge, Mass., 1985, s. 110.

U Eurypidesa inicjacja w misteria Dionizosa przedstawiona została jako gwałtowne wydarzenie przypominające niespodziewane nawiedzenie lub porwanie. Owładnięte boskim szaleństwem menady porzucały swoje dzieci i udawały się na ośnieżone stoki Kitajronu. Poruszały się boso, miały rozpuszczone włosy, nosiły skóry zwierzęce ("cętkowane szaty"), węże, którymi były przewiązane wplatały w warkocze i przykładaly do twarzy, a trzymane w ramionach sarenki i wilczki karmiły mlekiem ze swoich piersi. Ich pożywieniem były: surowe mięso rozrywanych gołymi rękami byków, krów i kozłów, a napojem – krew tych zwierząt. Menady spały na poszyciu leśnym.

Obdarzone były ekstreordynaryjnymi mocami: nadludzką siłą, umożliwiającą im, np. podnoszenie i rozrywanie ludzi czy krów oraz wyrwanie drzew z korzeniami. W rękach dzierżyły spowite bluszczem tyrsy, z których sączył się miód, wykorzystywane jako różdżki, których uderzenia w skałę lub w ziemię otwierały źródła wody, mleka i wina. Menady były odporne na trafienia oszczepów, błyskawicznie przemieszczały się skokami przez skały i wody. Słyszały przywołujący je głos Dionizosa, nie widząc jego cielesnej postaci, a niekiedy postrzegając go w postaci ognistej epifanii. Niezwykłe moce menad były zdaniem Eurypidesa wyrazem łaski Dionizosa, uosabiającego szaleństwo i obdarzającego tym boskim stanem swoje akolitki. Menady owładnięte szaleem niszczyły domy w Tebach i porywały dzieci. Poruszały się w korowodach tanecznych pod kierunkiem Autonoe, Agawe i Ino. W stan ekstazy wchodziły kołysząc się, wykonując ruchy głową w przód i tył, wdychając zapach kadzidła sosnowego, oraz wydając okrzyki, którym towarzyszył zaśpiew frygijski oraz akompaniament muzyki granej na fletach, aulosach, skórzanych bębenkach oraz tympanach.²⁴

Nawiązując do symbolizmu liminalnego Arnolda L. Van Gennepa i Victora Turnera oraz koncepcji *rites de passage* i ich tradycyjnej struktury w której skład wchodzi trzy fazy: oddzielenie od społeczności, czyli ryty preliminalne, faza marginalności, czyli ryty liminalne i faza włączenia, czyli ryty postliminalne, status bachantek można określić jako przynależący do fazy drugiej. Jest to faza anormalna i antystrukturalna, Turnerowska *communitas*, w której zawieszono zostają prawa, obyczaje, konwencje i ceremonie życia społecznego. To stan mistyczny poza kategoriami ścisłej logiki, gdzie zamazują się różnice pomiędzy kobietami i mężczyznami, przestają istnieć więzi kulturowe. Uczestnicy żyją na granicy pomiędzy *sacrum* i *profanum*, w stanie permanentnej liminalności.

Seidensticker pisał, że *Bachantki* układają się w cykl zdarzeń tworzących sekwencję rytuału ofiarnego o charakterze oczyszczającym dla wspólnoty wyznawczyń Dionizosa i dla widzów spektaklu. Na ten rytuał składają się: ubranie ofiary w strój rytualny (*Bch* 934-942), prowadzenie jej w procesji na miejsce kaźni (1043-1048), którą jest święta dla Dionizosa jodła (1061-1074), utworzenie wokół niej kręgu (1106) i końcowy mord (1125-1133).²⁵

Dionizos w *Bachantkach* jawi się jako bóg szaleństwa, wina, personifikacja życia i sił natury, ekstazy, paradoksu, zbawienia i wyzwolenia, naruszający społeczne normy i tabu, głoszący egalitaryzm. Bóg oraz jego główny oponent Penteus znajdują się w przerażającej symetrii wobec siebie. Poniższa lista przedstawia przykłady widoczne na poziomie świata przedstawionego, nie wnikając w symetrię i liczne paralelizmy obecne na poziomie wersyfikacyjnym i stylistycznym. Nie rości sobie tym samym pretensji do kompletności. Obaj protagoniści:

- a) są w tym samym wieku,
- b) mają wspólnego dziada,
- c) określają się bądź są określani jako obrońcy i strażnicy legalności – Penteus uważa się za pobożnego fundamentalistę i obrońcę tradycyjnego ładu, zaś na cechy praworządności i usankcjonowanego działania Dionizosa wskazują bachantki,
- d) Dionizos jest Bogiem, ale również ukrytym człowiekiem, człowieczeństwo Penteya zaś jest naznaczone chęcią stania się bogiem, co przejawia się w roszczeniu i pretensji do "udźwignięcia parowów Kiteronu na barkach swych wraz z bachantkami",
- e) są obcy, inni – jeden przybywa do Teb jako obcy, drugi jest wyprowadzony z Teb jako obcy,
- f) to myśliwi – Penteus wyrusza by zapolować na bachantki, a sam zostaje upolowany przez Dionizosa i jego akolitki,
- g) to podglądacze – *vouyer* Penteus sam jest podglądany przez *über-vouyera* Dionizosa.

Co więcej symetryczność postaci jest spotęgowana przypominanymi w *Bachantkach* trzykrotnie opowieścią o Akteonie, kuzynie pierwszego stopnia zarówno Penteya jak i Dionizosa rozszarpanym przez własne psy, po tym jak podpatrzył kąpiącą się Artemidę. Wspomniany jest również Orfeusz rozerwany żywcem przez bachantki. Z mitologii znamy również wiele historii z Dionizosem, w których pod różnymi fabułami skryty jest ten sam paradygmat ofiarniczy na który składają się:

- 1) obłąd, boski szal zsyłany na przeciwników Dionizosa

²⁴ Por. J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007, s. 174–175.

²⁵ Por. B. Seidensticker, *Sacrificial Ritual in the Bacchae*, [w:] G. W. Bowersock, W. Burkert, M. C. J. Putnam, *Hellenic studies presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of his 65th birthday*, Berlin 1979.

- 2) mord dzieci (najczęściej synów)
- 3) sparagmos (rozerwanie dzieci na sztuki)
- 4) rytualny kanibalizm (*omofagia*)²⁶

René Girard uważa, że symetria w *Bachantkach* utwierdza się tak dalece, że znosi różnicę między człowiekiem a bogiem. To, co boskie jest już jedynie stawką w grze obu rywali. Jednak pod koniec sztuki boskość doznaje straszliwego potwierdzenia. Gra przez cały czas była bowiem nierówna: z jednej strony grzeszna słabość Penteusa, z drugiej omnipotencja Dionizosa.²⁷ Penteus, który był we własnym mniemaniu uosobieniem rozumu, w oczach wieszczki i bachanta Tejrezjasza oraz samego Dionizosa – postaci dysponujących pozaracjonalnym wglądem – to człowiek nierozumny, nie potrafiący rozróżnić pomiędzy głupotą, a szaleństwem rytualnym, umożliwiającym prawdziwe rozpoznanie istniejącej w człowieku boskiej cząstki. Wnuk Kadmosa konsekwentnie skazuje się na to pierwsze. Tejrezjasz nazywa go szaleńcem (*maine*) (podobnie przedstawi go Owidiusz). Chór bachantek uważa władcę Teb za bezbożnika, a jego *veto* wobec rytualnego szaleństwa za zaślepienie. *Hamartia* króla to ignorancja dotycząca własnej natury, która odsłania się dopiero we wtajemniczeniu rytualnym. Dionizos mówi wprost: *Nie wiesz, co mówisz, co czynisz, kim jesteś!* (w. 506). Penteus to człowiek rozdarty pomiędzy zwierzęciem (syn Echiona, który wyrósł z zębów smoka zasianych przez Kadmosa) a boską, dionizyjską cząstką swojej natury, której nie chce przyjąć, co prowadzi do jego transformacji w kozła ofiarnego.

Jan Kott w eseju *Bachantki albo zjedanie boga* udowadnia, że w sztuce Eurypidesa dokonuje się dekonstrukcja mitu eleuzyńskiego i orfickiego. Odwołując się do badań Mircei Eliadego i współczesnej etnologii, wykazuje, że ofiara Penteusa niczego nie odnawia, niczego nie regeneruje. Cykl męki, śmierci i zmartwychwstania się bowiem nie domyka. Na scenie zostaje nagi obnażony trup, następuje strukturalne odwrócenie obrzędu omofagii (przywodzące na myśl totemiczny bankiet z *Totem i tabu* Freuda), z tym że u Eurypidesa syn zastępuje ojca, a matka synów-braci. Dopuszczając się aktu synobójstwa Agawe dokonuje destrukcji trybów precyzyjnie działającego mechanizmu. Eurypides od podszewki pokazuje okrucieństwo i przemoc rytuału. Mord rytualny nie ulega transformacji.²⁸

Bogowie Eurypidesa jawią się jako istoty bezlitosne, bezwzględne okrutne, nieczułe i mściwe. Tracki bóg jest tylko jednym z reprezentantów całej galerii Eurypidesowych bogów-okrutników, ale ilustruje wyżej wymienione cechy w sposób paradygmatyczny. Jego zemsta na rodzinie jest zupełna. Penteus umiera straszliwą śmiercią, Agawe musi w stanie pełnej świadomości przyprawiającej o zawrót głowy pojąć jakiego czynu się dopuściła, zaś Kadmos musi pogodzić się z kompletną destrukcją całej linii rodowej. Prosi Dionizosa o miłosierdzie, ale wyrok *Bromiosa* jest nieubłagany... Co ważne brak ludzkiego współczucia i miłosierdzia nie pojawia się dopiero na końcu *Bachantek* – w przebiegu całej tragedii Dionizos wykazuje całkowity brak zrozumienia dla ludzkiej niedoskoności, kruchości.

Agata Bielik-Robson twierdzi, że: "religijność grecka – i ta opisana przez Nietzschego pod nazwą >>religii tragicznej<<, i ta opisana przez Wenera Jaegera w kategoriach >>presokratejskiej teologii naturalnej<< - orientuje się na *mit*: pewną całościową wizję bytu, która właśnie jako zamknięta całość, opatrzona solidnym *arche* i domkniętym *telos*, odsłania się jako wewnętrznie przesycona świętością. Max Weber, a za nim Mircea Eliade nazywają ją religijnością *sacrum immanentnego*; jego znamieniem jest fatalistyczne domknięcie, doskonałość wewnętrznego cyklu, który powtarza się niezmiennie w rytmie świętych powtórzeń: *genesis kai phtora*, czyli powstawanie i giniecie, wyznaczające wieczny powrót tego samego, niezmiennie pulsowanie greckiej *physis*, której idea fascynuje jeszcze Nietzschego i Heideggera"²⁹

Eurypides, kreując Penteusa, zdawał sobie chyba sprawę, że wyjście z natury, inicjujące w wymiar racjonalności i refleksyjności, okazuje się *summa summarum* jednoznaczne z *zabiciem natury w sobie* – z poświęceniem siebie jako ofiarnego zwierzęcia. Grecki tragik nie daje widzowi pocieszenia: bogowie nie dają się oswoić, a już na pewno nie na drodze rytuału, który dla pisarza okresu ateńskiego oświecenia i krwawej wojny peloponeskiej przestał spełniać swoje pierwotne funkcje katartyczne. Zdaniem Doddsa *Bachantki* były historycznym obrazem rzeczywistego rytuału i masowej psychozy. Intelktualnie i artystycznie przetworzony przez Eurypidesa rytuał zdaniem Arrowsmitha nie pozwala jednak na traktowanie tej tragedii ani "jako studium dionizyjskiego kultu, ani jako ostrzegawczego eseju o skutkach religijnej hysterii i stąd, jeżeli nawet *Bachantki* wiernie przedstawiają *hieros logos* mitu w rytuale dionizyjskim, ryzykownym jest odczytanie ich jako misterium antropologicznego o kozle ofiarnym albo Daimonie corocznym"³⁰.

1.3 Sokratejska ofiara

²⁶ J. Kott, *Bachantki albo zjedanie boga*, [w:] *Zjedanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986.

²⁷ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, Poznań 1993, t. 1, s. 180.

²⁸ Por. J. Kott, *op. cit.*, s.190–234.

²⁹ Agata Bielik-Robson, *Powrót mesjańskiej obietnicy* (maszynopis).

³⁰ W. Arrowsmith, *The Complete Greek Tragedies: Euripides V*, Chicago 1959, s. 143.

Sokrates z *Jaskini filozofów* to bez wątpienia postać o rysach tragicznych. Oto w przebiegu sztuki udziałem czytelnika staje się obserwacja szeregu scen, w których osoba Sokratesa oraz jego nauczanie stają się przedmiotem niewczesnych uwag, sofistycznych zabiegów mających na celu podważenie sensu całej jego filozoficznej profesji, dokonywanych nie tylko przez tych, którzy chcieli zdyskredytować Sokratesa, ale i przez najbliższe grono niepojętych uczniów, zdolnych do myślenia jedynie obrazami. Najbardziej przerażające jest jednak dla Sokratesa tragiczne rozpoznanie (*anagnorisis*), które ma miejsce już w drugiej scenie aktu pierwszego w trakcie dialogu a właściwie milczeniu³¹ wobec perory wysłannika Wysokiej Rady, który starając się w sposób mimetyczny naśladować elenktyczną metodę Sokratesa oświadcza: "Tylko ty mi nie przeszkadzaj, jak będę mówił. Odpowiadaj tak lub nie" (32). Zamknięcie Sokratesa ma charakter "sygnitywny" (Dąbbska), oznacza i wyraża niezgodę na użyciu oręża ironii dla niegodziwych celów. Wysłannik rady to klasyczny sofista, który bez wątpienia zaliczony byłby przez Herberta w poczet reprezentantów topornej "dialektyki oprawców" nie wykazujących "żadnych dystynkcji w rozumowaniu". Sokrates jest świadkiem w jak ordynarny i prymitywny sposób można posługiwać się jego subtelną metodą dochodzenia do prawdy i w *daimonicznym* przeblasku świadomości zaczyna rozumieć że "wyzwolił potwora" (34).

Sokrates jest zatem zmuszony do tego, żeby wyruszyć pomimo swojego zamknięcia i fizycznego odosobnienia podjąć odyseję ducha w poszukiwaniu swojego prawdziwego imienia. Do tej pory był przekonany o jego prawdziwości, o tym, że zna swoją prawdziwą tożsamość. Ale Dionizos, jak powiada Sofokles w *Antygonie* (w. 1115) to "bóg o wielu imionach", który w najmniej oczekiwanym momencie potrafi doprowadzić bohatera tragedii do utraty rozumienia swoich dotychczasowych poczynań, które wydawały mu się przecież racjonalne. Stąd ogromna przewaga boga wina. I tak jak proteuszowa zmienność Dionizosa sprawiła, że doszło do głosu ukryte znaczenia imienia Penteus (gr. *penthos* – kłopot, lament, smutek, żal), tak Sokrates boi się, że jego misterna sieć dialektyki wplącze go w irracjonalizm poprowadzi go wprost do bachicznego upojenia "świętej gry pozorów":

"Przychodzisz Dionizosie
Po stokroć zabijany
I po stokroć wstający z martwych
Który trzepotałeś jak ryba
W sieci sylogizmów
Któremu ranę śmiertelną
Zadał mój mechaniczny
Potwór dialektyki
Którego włokłem za włosy
Przez ulice Aten
Przychodzisz i mówisz:
"Ja i moi centaurowi
Odmówimy nad twoimi zwłokami – czcigodny Sokratesie
Solenną litanię
Śmiechu (...)

Zapędziłeś mnie do tej pieczary
I otoczyłeś tłumem postaci
Noszących moje imię
To jest ostatnia twoja pokusa
O Kusicielu
Przychodzą i pytają
Kto jest prawdziwy Sokrates?
Chcesz abym doznał zawrotu głowy
Na widok moich podobizn
I abym ratując się od szaleństwa

³¹ Izydora Dąbbska dokonała skrupulatnej analizy semantyki milczenia: "Milczenie jest cnotą, gdy nie jest obowiązkiem, lecz służy jakiemuś dobru moralnemu, a jest cnotą heroiczną, gdy równocześnie naraża milczącego na cierpienia których nie milcząc mógł uniknąć. Milczenie jest występkiem lub winą, gdy mówienie było obowiązkiem. Obowiązek milczenia pojęty jako rezultat zobowiązania, może być dwojakiemu rodzaju. Można się zobowiązać milczeć w pewnej sprawie, której wyjaśnienie byłoby niepożądane, można się zobowiązać milczeć dla zasady, dlatego, że się milczenie uznaje za postawę wartościową etycznie. (I. Dąbbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] Eadem, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa-Poznań-Toruń 1975, s. 104.

Ukląkł przed boską lekkomyślnością
I świętą grą pozorów" (40-41)

Jacek Kopciński nazwał *Jaskinię filozofów* "suplementem do *Fedona*", podkreślając apokryficzny charakter dramatu. Dokonuje się w nim całkowite przewartościowanie postaci Sokratesa, znika pomnikowość, nieskazitelność. Wizerunek Sokratesa zostaje pogłębiony psychologicznie. Sokrates odczuwa przemożne cierpienie, lęk, rozpacz, przerażenie, samotność, poczucie niespełnienia, ale właśnie poprzez te ludzkie odczucia jest zdolny do tego, żeby przeżyć *metanoię* i otworzyć się na misterium śmierci. Nie chce przy tym jak to miało miejsce w *Fedonie* nauczać o nieśmiertelności duszy. Na pytanie Platona: "A czy powiesz nam coś o nieśmiertelności duszy? Myślę, że to byłoby najstosowniejsze zakończenie" odpowiada zniecierpliwiony: "Idź już Platonie. Nie przychodźcie wcześniej niż przed egzekucją" (65-66). Sokrates pragnie inicjacji w sferę symboliczną. Elżbieta Wolicka wskazała na znaczeniową symbolikę jaskini i jej eksploatację w rozlicznych dziełach kultury śródziemnomorskiej jako miejsca przejścia: katabazy do podziemi. Mroki jaskini skrywały w sobie poszczególne fazy rytualnych, misteryjnych inicjacji eleuzyńskich: oczyszczenia, odrodzenia, metamorfozy, ponownych narodzin. W jaskiniach rodzili się bogowie, jaskinie stawały się często miejscami sądów (*krisis*).

W notatkach Herberta znajduje się ważna wskazówka dla interpretatorów *Jaskini filozofów*. Poeta objaśnia swoją koncepcję w następujący sposób:

"Akcja toczy się w trzech planach albo na trzech pokładach. Pierwszy, najbardziej zewnętrzny, odgrywający się [na] "proscenium" to prolog i intermedia chóru. Drugi, czyli właściwa akcja, toczy się wewnątrz sceny. Monologi Sokratesa stanowią dno dramatu, ostatni, trzeci, najgłębszy pokład.

W prologu chórzyści mówią z oratorską przesadą, natomiast w intermediach pospolicie i obojętnie. Można podkreślić symetryczność budowy, to jest powrót tych samych scen przez zastosowanie powtarzających się tych samych tematów muzycznych.

Nie mam zresztą żadnych określonych życzeń i wszystko pozostawiam inwencji reżysera. Przy jednym bym się upierał, aby sztuka była grana sucho kostycznie, bez romantycznych przydechów i zaśpiewów"³²

Informacja Herberta o trzech planach sztuki zwraca uwagę na kompozycję tekstu dramatu ściśle powiązaną z semantyką utworu. Trzy plany dramatu odpowiadają bowiem trzem planom przestrzennym świata przedstawionego w dramacie. Pierwszy, zewnętrzny stanowi ateńska ulica, gdzie spotyka się chór wcielający się w rolę ludu ateńskiego. Jego wygląd sugeruje odbiorcy związek z cyrkiem, sztuką spod znaku Bachtinowskiego "dołu". Wygląd aktorów grających chór implikuje związki z kulturą codzienną z ludycznym światem zwykłego człowieka. Chórzyści zmieniają ton – od sztucznego patosu w pierwszym wejściu po prześmiewcze uwagi w drugim i trzecim intermedium. Drugą przestrzenią jest środek sceny – cela Sokratesa – miejsce jego ostatnich spotkań uczniami, żoną, członkami rodziny, przyjacielem i Wysłannikiem Rady. Trzy monologi wygłasza Sokrates w rogu celi, ukryty przed chórem i gośćmi – prowadzi dyskurs z sobą samym. W ten sposób odkrywamy, że budowa dramatu ma związek z przesłaniem tekstu: oto światem (zarówno tym przedstawionym w tekście jak i rzeczywistym) rządzi liczba. W trzech aktach trzy razy pojawia się chór, każdy akt składa się z pięciu scen, każdy zawiera jeden monolog wygłoszony przed obliczem boga. Jacek Kopciński konstatuje cytując fragment eseju *U Dorów*: "Stosunek grubości kolumny do jej wysokości ma się jak 1:5. Stosunek aktu do sceny w *Jaskini filozofów* jest identyczny"³³. W akcie drugim w trakcie rozmowy z uczniami Sokrates mówi wprost: "Nie ma ciebie i cienia, drzew i potoków, ziemi i nieba. Jest tylko nieruchoma jedność (...). Bez początku bez końca, nieruchoma, niepodzielna." Nierozumiejącym go uczniom powiada: "Zbyt młodzi jesteście. Ogłuszeni kłótnią życia i śmierci. Ale kiedyś porzucicie dom pełen hałasów. I zacznie się wasza podróż w górę. Ku nieruchomej, białej, niepodzielnej liczbie" (53-54).

Dramat Herberta stanowi rodzaj literatury o cechach sakralnych. Jest swego rodzaju świątynią w której dokonuje się rytuał ofiarny z Sokratesa. W *Jaskini filozofów* odnaleźć można wszak wiele aluzji do starożytnych misterii: Wymieńmy przykładowo:

1. Kompozycja sztuki, jak wykazał Jacek Kopciński, przypomina dom boży, a akcja rozgrywa się na trzech poziomach, które badacz wyodrębnia na wzór typologii faz językowych stworzonej przez Northropa Frye'a. Są to poczynając od najwcześniejszej: faza hieroglificzna (poetyckie użycie języka), faza hieratyczna (alegoryczne użycie języka) i faza demotyczna (opisowe użycie języka). Kopciński analogicznie przyporządkowuje fazę demotyczną wypowiedziom chóru, hieratyczną rozmowom Sokratesa z przybywającymi do jego celi osobami (strażnikiem, wysłannikiem wysokiej rady, uczniami, Kritonem i Ksantypą), zaś fazę hieroglificzną – najgłębszej symbolicznej - metaforycznej mowie Sokratesa. I to właśnie tutaj, na dnie dramatu, czyli na najniższym, poetyckim poziomie dochodzi do inicjacyjnych wtajemniczeń.

³² Karta maszynopisu, z której pochodzi cytowany fragment, znajduje się w archiwum Zbigniewa Herberta. Za: J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 164.

³³ J. Kopciński, *op.cit.*, s. 168.

2. Przywoływani są przez Sokratesa bogowie: w akcie pierwszym Dionizos, na zakończenie aktu drugiego Apollo.

3. Epifanie Dionizosa i Apollona – bogowie pojawiają się, kiedy Sokrates zostaje sam. W rozmowach z nimi odkrywa swoją ostateczną tożsamość. Dionizosa wyzywa na pojedynek:

"Masz dwie noce Dionizosie
Abyś mnie uwodził
Ja mam dwa dni
Abym się uczył trwania
I może w końcu
Zrywając maskę po masce
Odczytam martwiejącymi palcami
Własną twarz" (41-42)

Dzięki Apollinowi odnajduje harmonię na wzór harmonii natury:

"Sokrates pozdrawia drzewo za oknem. Teraz wiemy oboje, że wszystko, co ma się zdarzyć, przychodzi do nas. Losy nie należy szukać – mówileś. Trzeba dojrzewać, rosnać w górę, rzucać nasiona i cień – czekać. Aż kiedy przyjdzie to, co ma przyjść – przyjąć. Cokolwiek to będzie: wiatr wiosenny czy topór." (55)

4. Świetlisty charakter wizji. Wizja Apollinińska rozpoczyna się i kończy opisaniem blasku bijącego od bóstwa.

5. Milczenie mysta Sokratesa.

6. Odwołanie się przez inicjowanego do koguta (*alektryon*) pełniącego w misteriach funkcje psychopomposa. ("Nie zapomnijcie ofiarować koguta Esklepiosowi" (73))

Sokrates, schodząc na najniższą kondygnację sztuki w konfrontacji z bogami, zdobywa prawdziwą wiedzę. Ta swoista *katabasis, nekylia* jest niezbędna do tego, aby zreintegrować się na głębszym poziomie oraz pogodzić z tym, że, jak powie Sokrates w rozmowie z Kritonem: "każde zwycięstwo zaprawione jest klęską" (68). "Aby dotknąć prawdy o życiu, osiągnąć samopoznanie, powrócić do ojczyzny swojskości, trzeba zejść do podziemia egzystencji, przeżyć *krisis*, odbyć generalny sąd, dojrzeć najgłębsze konsekwencje swoich czynów, odkryć ich ukryte motywy, dokonać rozrachunku z przeszłością. *Nekylia* weszła do europejskiej literatury jako uniwersalny szyfr doświadczenia granicznego, w którym istnienie ludzkie dotyka spraw ostatecznych i samo siebie osądza"³⁴.

Sokrates, konfrontując się z Dionizosem na dnie dramatu, poszerza swoją zrationalizowaną świadomość o niezbędne dla pogodzenia się ze sobą i przytłaczającą obecnością świata pozorów pierwiastki irracjonalne. Dzięki temu uwrażliwiony zostaje na ludzkie lęki. To co irracjonalne nie załmi jednak jasnego światła jego sumienia i świadomości. Herbertowski Sokrates tym się różni od Eurypidesowego Penteusza, że okazuje bogu należne mu respekt i cześć. Zamknięty w celi zaczyna zdawać sobie jak trudno jest "wyzwolić człowieka od niepokoju, od męki wcieleń" (40-41) i jak łatwo posługiwać się władzami rozumowymi tak, aby zdeprecjonować ich wartość, a tym samym, by rozum stał się w oczach nihilistów i cyników "instynktem śmierci" (41) i "echem nicości" (41). Wiedząc, że "walcząc z diabłem" (41) jest z góry skazany na porażkę, podejmuje wyzwanie i mimo wszystko wierzy, że nie zagubi się wśród masek i ról, którymi obdarzają go nawiedzający go w celi wysłannicy Boga o wielu imionach. Dionizos zmusza Sokratesa do tego, by docenił doświadczenia, które prowadzą poza język sylogistycznego dowodzenia, ciągów entymematów, równań, dedukcji i indukcji. Zmusza do tego, by ten przed śmiercią zasmakował nowej formy językowej. Język w tragediach traci bowiem swoją jednowymiarową klarowność i otwiera nowe przestrzenie stworzone przez Boga umożliwiającego *coincidentia oppositorum*. Dionizyjski logos tym się różni od logosu Sokratejskiego, że nie stara się harmonizować bądź rozwiązywać sprzeczności, ale odsłonić w jednostce i świecie koegzystencję podstawowych przeciwieństw, by dopuścić do głosu to, co było stłumione, i zdeprecjonowane jako niegodne, bezwartościowe, nielogiczne. W swojej wizji Sokrates słyszy drwiący głos Dionizosa:

"Natrudziłeś się mizeroto
chciałeś wyzwolić człowieka
od niepokoju od męki wcieleń
dlatego złapałeś dwa najdalsze wyrazy
i zszyleś śmieszłą formułę
rozum równa się szczęściu.
Czy słyszysz rechot
czy widzisz jak trzęsie się
przenajświętszy brzuch
matki Natury?" (41)

³⁴ E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 204.

Sokrates godzi się na to, że w językowej wieży Babel, której stał się udziałem pozostanie niezrozumiany. Zdaje sobie sprawę, że wydany będzie na pastwę komentatorów, którym nie zależy na poszukiwaniu prawdy o nim, ale o dokonaniu egzegezy jego postaci na wzór i podobieństwo samych siebie. W sztuce otrzymuje tego przedsmak. Każdy przedstawił i zaszufladkował sobie Sokratesa w wygodny dla siebie sposób. Ksantypa uważała, że Sokrates to wytwór jej strachu i nienawiści:

Bałam się go jak zwierzę. I myślę, że Sokrates na tej podstawie wywnioskował, że jest w nim nieznaną siłą, i zaczął szukać tej siły (60) (...) Tak, to była nienawiść. Szła za nim jak ogromny cień. I znów Sokrates pomyślał, że jest wielki. Po raz drugi jego wielkość zamknęła się we mnie, w mojej nienawiści" (62)

Platon, traktując go z góry, twierdził, że Sokratesa stworzyli jego uczniowie:

"Prawdziwy Sokrates, Sokrates, że tak powiem publiczny jest dziełem swoich uczniów. Kiedy kilkanaście lat temu odkryli go, był jak śpiewak uliczny, niewątpliwy talent, ale bez żadnej kultury. Homera nie znał, dialektykę miał amatorską i żadnych zainteresowań metafizycznych – słowem, prymityw. Obmyślono cały system dokształcania, podsuwając mu niby to przypadkowych rozmówców, od szewca do sofisty. Ogromna praca" (62)

Wysłannik rady widział w nim totalistę, człowieka ze skłonnościami do zamachu stanu, szarlatana i męczennika, który z własnej woli chce zostać kozłem ofiarnym nie rozumiejącej go wspólnoty. W Sokratesie niektórzy badacze faktycznie widzieli figurę kozła ofiarnego, a przyczyn skazania upatrywano w epidemiach, które nawiedziły Ateny w czasie wojny peloponeskiej w latach 430-426, w kłęsce sycylijskiej z 413 r. czy tyrańskich rządach Trzydziestu (lata 404-403). Sokrates rzekomo obrażający bogów, odróżniający się od całej społeczności ateńskiej, osoba nad wyraz podejrzana, ekscentryczna, narażająca się wpływowym osobom, wyglądem przypominający satyrę w sposób paradygmatyczny wpisuje się w model ofiarniczy opisany przez Girarda.

Sokrates nie chce jednak takiej "glorii" męczeństwa, ponieważ przewiduje, że i jego niewinna ofiara zostanie w taki sposób zdyskontowana przez jego przeciwników, aby jej sens został ostatecznie wypaczony. Zabójcza logika Wysłannika Rady pełna erystycznych chwytów i forteli rodem z Schopenhaueriańskiej klasyfikacji takich jak m.in. *mutatio controversiae* czy *argumentum ad personam* jest tego wymownym świadectwem. Rzecznik Wysokiej Rady udowadnia Sokratesowi, że jego obrona praw i ofiara przyświadczająca wybranej postawie życiowej to tak naprawdę apologia totalitarnej władzy. Zaś zbrodnia jaka się na nim dokona to zemsta Sokratesa na wszystkich, którzy nie dorastają do jego mądrości.

Wobec takiego postawienia sprawy swojej prawdziwej twarzy zaczyna poszukiwać również sam Sokrates. Wie, że w ostatnich chwilach jego życia nie opłaca się już prowadzić ludzi ku poznaniu metodą elenktyczno-majeutyczną, ponieważ okazało się, że w rękach różnej maści manipulatorów, oszustów intelektualnych i ludzi złej woli staje się metodą niebezpieczną. Rozumie zemstę Dionizosa, który objawił się w jego przypadku w postaci zamaskowanego potwora naśladowującego jego dialektykę. Zaplątany tuż przed śmiercią w jej pajęczą sieć dystansuje się wobec swojej dawnej metody, co świadczy o jego głębokiej pokorze i pogodzeniu się z klęską: Wyznaje:

"Założyłem, że moje ofiary są to zwierzęta rozumne, dlatego zacząłem od definicji, sylogizmów, a dopiero potem, i to bardzo dyskretnie, ukazywałem im perspektywy metafizyki. Ty okazałeś się lepszym psychologiem: naprzód obezwładnić, rzucić w otchłań, a potem dać egzegezę lęku, cierpienia i tych tam innych rzeczy. No cóż, masz lepszą metodę. Wobec niesprawdzalności wyników znaczy to, że masz lepszą filozofię. Miałeś zresztą łatwiejsze zadanie. Twoje ofiary były na ogół słabsze od ciebie. Natomiast między mną a okazami, na które polowałem, nie było żadnej różnicy gatunkowej. Moja sieć musiała być mocna, musiała budzić zaufanie. Gdy się w końcu sam wplątałem, nie mogę im pokazać, że potrafię ją zerwać jak pajęczynę i przejść na drugą stronę wolności. To jest sprawa, pojmujesz, szacunku do własnej sieci. Zagadnienie moralne" (66)

Sokrates zdaje sobie sprawę, że sam złapał się w sieć, której używał. A przecież robił to, ponieważ jak św. Paweł wierzył w sens swojej filozoficznej ewangelii ("Tak więc nie zależąc od nikogo, stałem się niewolnikiem wszystkich, aby tym liczniejsi byli ci, których pozyskam. (...) Dla słabych stałem się jak słaby, by pozyskać słabych. Stałem się wszystkim dla wszystkich, żeby w ogóle ocalić przynajmniej niektórych." (1Kor 9,19.22)) Prozelicki zapał Sokratesa sprawił, że "wypluwszy" swojego ducha na agorę rojącej się od sofistów, przestał w pewnym momencie rozpoznawać samego siebie.

Porzuciwszy zatem starą metodę postanawia dojść do prawdy o sobie samym na drodze dialogu wewnętrznego w solilokwiach na dnie celi oraz w szczerzej, autentycznej rozmowie z towarzyszem z czasów młodości. Rozumie, że lekcja zadana w bólu tylko w bólu może zostać właściwie odczytana i zrozumiana. Na nowo rozpoznał swoje imię i tożsamość dopiero na skutek odkrycia przez Kritona blizny na jego twarzy. Podobnie jak Eurykleja rozpoznaje po bliznie swojego pana, który powrócił do domu po tułaczce, tak Sokrates odsłaniając przed Kritonem niezatartą bliznę z czasów młodości, przywraca zaburzony ład oraz oswaja się powoli z tym, co nieuniknione. Dzięki wspomnieniom z dzieciństwa i rozmowie z człowiekiem, który nie chce sztukować i przykrajając Sokratesa tak, aby wtłoczyć go w prokrustowe łożo obłądnych idei, może "powiedzieć zupełnie spokojnie: >>Był sobie człowiek imieniem Sokrates<<" (70)

Stuk kości, która przewija się przez cały dramat, wydaje się mówić o tym, że światem niepodzielnie włada przypadek, chaos i opaczność a nie Opatrzność, zaś człowiek cierpiący od nieznośnej lekkości bytu zmuszony

jest do poddania się powszechnemu prawu pozoru oraz meandrowania wśród zrządeń losu. Niezłomność Sokratesa w czasie jego drogi przez mękę niezrozumienia i samotności oraz jego niezawiniona śmierć, kładzie jednak stanowcze *veto* takiemu porządkowi.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

1. Herbert Z. *Dramaty* / Z. Herbert ; red. J. Kopciński i G. Wroniewicz. – Warszawa, 2008.
2. Herbert Z. *Korespondencja* / Z. Herbert, H. Elzenberg ; red. B. Toruńczyk. – Warszawa, 2002.
3. Herbert Z. *Korespondencja 1949-1967* / Z. Herbert, J. Zawieyski ; red. P. Kądziela. – Warszawa, 2002.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. Appleton R. *Euripides the Idealist* / R. Appleton. – London, 1927.
2. Arrowsmith W. *The Complete Greek Tragedies: Euripides V* / W. Arrowsmith. – Chicago, 1959.
3. Bielik-Robson A. "Na pustyni". *Kryptoteologie późnej nowoczesności* / A. Bielik-Robson, Kraków, 2008.
4. Bielik-Robson A. *Powrót mesjańskiej obietnicy (maszynopis)* / A. Bielik-Robson.
5. Burkert W. *Greek Religion* / W. Burkert. – Cambridge, Mass., 1985.
6. Dąbmska I. *O funkcjach semiotycznych milczenia* / I. Dąbmska // *Eadem, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*. – Warszawa-Poznań-Toruń, 1975.
7. Dodds E. R. *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Relief* / E. R. Dodds. – Oxford, 1974.
8. Dodds E. R. *Greco i irracjonalność* / E. R. Dodds. – Bydgoszcz, 2002.
9. Franaszek A. *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)* / A. Franaszek. – Londyn, 1998.
10. Gadacz T. *Historia filozofii XX wieku. Nurty* / T. Gadacz. – T. 1. – Kraków, 2009.
11. Girard R. *Kozioł ofiarny* / R. Girard. – Łódź, 1987.
12. Girard R. *Sacrum i przemoc* / R. Girard. – T. 1. – Poznań, 1993.
13. Hadot P. *Filozofia jako ćwiczenie duchowe* / P. Hadot. – Warszawa, 2003.
14. Horkheimer M. *Dialektyka oświecenia* / M. Horkheimer, Th. W. Adorno. – Warszawa, 1994.
15. Jaeger W. *Teologia wczesnych filozofów greckich* / W. Jaeger ; przeł. Jerzy Wocial. – Kraków, 2007.
16. Kierkegaard S. *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa* / S. Kierkegaard. – Warszawa, 1999.
17. Kitto H. D. F. *Tragedia grecka. Studium literackie* / H. D. F. Kitto. – Kraków, 2003.
18. Kopania J. *Herbertowski Sokrates, czyli filozofia podejrzeń* / J. Kopania // *Herbert i znaki czasu* ; red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk. – T. 1. – Białystok, 2001.
19. Kopciński J. *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* / J. Kopciński. – Warszawa, 2008.
20. Kott J. *Bachantki albo zjadanie boga* / J. Kott // *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*. – Kraków, 1986.
21. Murray G. *Euripides and His Age* / G. Murray. – London, 1955.
22. Nietzsche F. *Narodziny tragedii czyli Hellenizm i pesymizm* / F. Nietzsche, tłum. L. Staff. – Warszawa, 1907.
23. Nietzsche F. *Pisma pozostałe 1862-1875* / F. Nietzsche, tłum. B. Baran. – Kraków, 1993.
24. Piwińska M. *Zbigniew Herbert i jego dramaty* / M. Piwińska // *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek. – Kraków, 1998.
25. Seidensticker B. *Sacrificial Ritual in the Bacchae* / B. Seidensticker // G. W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam, *Hellenic studies presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of his 65th birthday*. – Berlin, 1979.
26. Sieradzan J. *Szaleństwo w religiach świata* / J. Sieradzan. – Kraków, 2007.
27. Vernant J. P. *Myth and Tragedy in Ancient Greece* / J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet. – New York, 1990.
28. Verrall A. W. *Euripides the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion* / Verrall A. W. – Cambridge, 1895.
29. Versnel H. S. *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism* / H. S. Versnel. – Leiden, 1990.
30. Wolicka E. *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej* / E. Wolicka. – Lublin, 1994.

Jurkowski J. The Sacred, Violence, Ritual – 'Dionysiac Poetics' in 'The Cave of Philosophers' by Zbigniew Herbert.

The paper is a hermeneutical attempt to explicate the drama 'The Cave of Philosophers' in which Herbert showed numerous intertextual parallels that associate the play with the Greek culture, philosophy, religion and tragedy (e.g. 'The Bacchae' of Euripides). 'The Cave of Philosophers' is the first Herbert's drama, which has been comprehensively explained by many prominent scholars. The title refers to the allegory of the cave from the seventh book of Plato's 'Politeia'. 'The Cave of Philosophers' was strongly influenced by two 'dramatic thinkers':

Søren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche, who are mentioned in Herbert's letters to Jerzy Zawieyski and Henryk Elzenberg. In his play Herbert reinterprets Socrates in such a way that he becomes a truly tragic character and can be included to a series of Socratic images of modern European philosophical tradition. The main opponent of Socrates is Dionysus, confronted with whom the protagonist of the play acquires true knowledge about himself. In the darkness of the cave Socrates experiences a universal liminal experience (rite de passage), metaphorical katabasis, nekylia, which enables him to reintegrate at a deeper level, touch the truth about his life, achieve self-knowledge, return to homeland familiarity and see the most profound hidden motives

and consequences of his actions. Dionysian logos as opposed to Socratic logos, doesn't try to harmonize or resolve the conflict, but to reveal in the individual and in the world the coexistence of basic contradictions. In drama Socrates allows to articulate the repressed content of his soul, previously depreciated and considered as worthless and illogical. The philosopher is forced to reexamine his worldview and to allow the repressed or rather undervalued realm of the sacred, which Rudolf Otto called 'mysterium tremendum et fascinatum', to be expressed.

Key words: Herbert, antiquity, 'The Cave of Philosophers', Socrates, 'The Bacchae', Euripides, Dionysus, Apollo.

Юрковський Я. Жертва, насильство, ритуал – "діонісійська поетика" в "Яскині філософів" Збігнева Герберта.

Стаття є спробою герменевтичної експлікації драми "Яскиня філософів, у якій досі розрізнялися інтертекстуальні паралелі, пов'язані з грецькою культурою, філософією, релігією і трагедією (наприклад, "Вакханки" Евріпіда). "Яскиня філософів" – це перша драма Герберта, яка вже дочекалася багатьох коментарів. Своєю назвою вона відсилає до алегорії яскині з сьомої книги "Політея" Платона. "Яскиню філософів", як і всю творчість Герберта, патронують два "драматичні мислителі": згаданий у листі Герберта до Єжи Завейського Серен Кіркегард і Фрідріх Ніцше, який з'являється в листуванні з Генриком Елзенбергом. У творі Герберт здійснює реінтерпретацію постаті Сократа, яка набуває справді трагічного характеру, уписуючись цим у шерег Сократівських контерфектів новітньої європейської філософської традиції. Головним супротивником Сократа є Діоніс, у конфронтації з яким Сократ здобуває справжні знання про себе. Метафорична katabasis, nekyia, що розгортається в темні келії, – це ритуал переходу (rites de passage), який дозволяє реінтеграцію Сократа на глибшому рівні та дозволяє йому пізнати правду життя, досягти самопізнання, повернутися до природи своїстості та побачити найглибші наслідки своїх вчинків. Діонісійський логос відрізняється від Сократівського логосу тим, що не намагається гармонізувати чи розв'язати суперечності, а відкриває в особистості й світі коезистенцію основних протилежностей. Дозволяє промовити тому, що було притлумлене й знецінене як негідне, невартісне, нелогічне. Філософ змушений до ступеневої верифікації свого огляду дійсності та відкритості на витіснену, чи радше на недооцінену ним досі сферу sacred, чи того, що Рудольф Отто назве mysterium tremendum et fascinatum.

Ключові слова: Герберт, античність, "Яскиня філософів", Сократ, "Вакханки", Евріпід, Діоніс, Аполлон.