

Jacek Kopciński

Architektonika dramatu : Prolegomena do lektury "Jaskini filozofów" Zbigniewa Herberta

Colloquia Litteraria 1/2/4/5, 127-134

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JACEK KOPCIŃSKI

**ARCHITEKTONIKA DRAMATU
PROLEGOMENA DO LEKTURY *JASKINI*
FILOZOFÓW ZBIGNIEWA HERBERTA**

W archiwum Zbigniewa Herberta przechował się komentarz inscenizacyjny adresowany do przyszłych reżyserów *Jaskini filozofów* – debiutanckiej sztuki poety z 1956 roku. Brzmi on następująco:

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 określonych życzeń i wszystko pozostawiam inwencji reżysera. Przy jednym bym się jednak stanowczo upierał, aby sztuka była grana sucho, kostycznie, bez romantycznych przydechów i zaśpiewów¹.

Zwracając się do przyszłego realizatora *Jaskini filozofów*, Herbert ujrzał swój dramat na scenie, a dokładniej wskazał, w jakim miejscu rozgrywać się mają poszczególne partie sztuki. Czyniąc to, nie tylko zdradził zamysł konstrukcyjny *Jaskini*, ale też ujawnił trzy warstwy semantyczne dzieła. Oba pojęcia, którymi posługuje się poeta w opisie

¹ Karta maszynopisu znajduje się w archiwum Z. Herberta.

możliwego spektaklu i samego dramatu („plan” i „pokład”), mają znaczenie dosłowne, wskazujące na miejsce gry i budowę utworu, oraz metaforyczne, określające charakter i głęboki sens akcji dramatycznej. Łatwo zauważyć, że mówiąc „plan” i „pokład” Herbert odwołuje się do dwóch różnych wyobrażeń przestrzennych. Pierwsze z nich opiera się na horyzontalnym ujęciu rzeczywistości, drugie – na wertykalnym. Poeta patrzy na scenę jak malarz (tudzież reżyser filmowy), wyróżniając jej pierwszy plan czyli „proscenium” i jej plan drugi, czyli wnętrze sceny. Jest jeszcze plan trzeci, ale na jego określenie przywołuje pojęcie z innego porządku przestrzennego i semantycznego. Mówi bowiem: „najgłębszy pokład”. W tym momencie utrwalone w komentarzu spojrzenie malarza przechodzi niejako w spojrzenie archeologa. Użyte przez poetę słowo „pokład” rodzi także konotacje inżynieryjne, odsyła do języka architektury i oczywiście Wyspiańskiego, który w *Studium o „Hamlecie”* – świetnie Herbertowi znanym – posługuje się określeniem „architektonika dramatu”. Określenie to pojawia się także w pismach Zawieyskiego².

Momentalna zmiana porządków w komentarzu Herberta jest znacząca: dla poety „w głąb” oznacza także „w dół”, a określenia te będą miały nie tylko konotacje przestrzenne, ale także czasowe. Można powiedzieć, że im w dramacie Herberta głębiej i niżej, tym – wcześniej. Zanim jednak odsłoni się nam sens tej architektonicznej struktury, uwagę przykuwa symetryczna budowa poszczególnych części dramatu i całego utworu.

Poetyka *Jaskini* nawiązuje do wzorców klasycznych: zarazem antycznych i średniowiecznych. Autor wprowadza na scenę Chór, który wykonuje Prolog i Epilog sztuki, ale także dwa Intermedia, oddzielające od siebie trzy akty dramatu. Każdy akt *Jaskini* składa się z pięciu scen, a każdą ostatnią scenę w całości lub w części (akt trzeci) wypełnia monolog głównego bohatera – Sokratesa. Cztery razy więc słuchamy Chóru, który w projektowanym przedstawieniu pojawia się na proscenium, by właśnie z tego miejsca wprowadzić nas w akcję sztuki (jego kompetencje okażą się bardzo dyskusyjne), co oznacza, że partie Chóru to jakby „powierzch-

² „Ten akt i akt czwarty wysnuły się z *Dialogów* Platona przetworzonych w miarę tego, jakie wymagania stawiała architektonika dramatu” – napisał Jerzy Zawieyski w komentarzu do swojego *Sokratesa*. J. Zawieyski, *Nota edytorska*, [w:] tegoż, *Dramaty*, t. 3, oprac. B. Wit, Warszawa 1986, s.76.

nia” dramatu Herberta. Jego „wnętrze” to dwanaście scen dialogowych, które rozgrywają się w centralnej części sceny. W końcu Sokrates trzy razy wypowiada swoje dramatyczne i liryczne monologi i w nich właśnie zdaje się kryć owo metaforyczne „dno” dramatu Herberta, przy czym partie te dobiegają do nas z „dna” zupełnie dosłownego, bo z więziennej piwnicy i spod mrocznej ściany, przy której ustawiono pryczę samotnego więźnia.

Trzy plany dramatyczne i sceniczne *Jaskini* odpowiadają też trzem planom przestrzennym świata przedstawionego w dramacie. Powierzchnią będzie ulica, gdzie dyskutuje Chór w roli ludu ateńskiego, wnętrzem będzie więzienie, gdzie toczy się dialog osób przybywających do Sokratesa, dnem – kąt celi, gdzie pogrążony w całkowitej samotności bohater dramatu rozmawia z bogami. Zróżnicowany kształt wypowiedzi bohaterów Herbert uzgadnia z różnym usytuowaniem osób w planie scenicznym sztuki i zmienną przestrzenią świata przedstawionego w jej planie fabularnym. Architektonika *Jaskini* przedstawia się więc następująco: plan pierwszy – partie chóru, proscenium, ulica w Atenach; plan drugi – sceny dialogowe, wnętrze sceny, cela Sokratesa; plan trzeci – monologi, tył sceny, ciemny kąt w celi Sokratesa.

Jaki jest symboliczny sens dramatycznej architektury Herberta? Odpowiedź kryje być może fragment eseju *U Dorów* z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*, w którym trafiamy na ślad pokrewnych wyobrażeń. Opisując pierwszą z trzech świątyń doryckich w Paestum, pisze poeta tak: „Plan wewnętrzny świątyni jest prosty. Część centralną stanowi prostokątna obudowana sala, zwana naos – ciemna jak w n ę t r z e o k r ę t u. Tu znajdował się posąg boga i jego piorun. Miejsce przeznaczone raczej dla kapłanów niż dla wiernych, dalekie echo podziemnej groty”³. Charakterystyczne to porównanie: sala zwana *naos* jest „ciemna jak wnętrze okrętu”, a więc ta jego część, która znajduje się na dole pod pokładem. Stanowi ona „dalekie echo podziemnej groty”, którą chwilę później skojarzy poeta z kamieniołomem, skąd wydobywano materiał potrzebny do budowy świątyni. To realia niewolniczej pracy w kamieniołomie, tłumaczy poeta, nasunęły starożytnym „wyobrażenia o tym i tamtym życiu, o platońskiej pieczarze,

³ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964, s. 29.

Tartarze, i obszarach jasnego nieba, gdzie dusze wyzwolone z ciała osią-
gają błogosławiony spokój”⁴. Ciemna, kamienna sala doryckiej świątyni
z VI wieku p.n.e. jest w wizji Herberta architektoniczną repliką podziem-
nej groty rozświetlonej płomieniem, tej samej, która w V wieku pozwoliła
Platonowi zbudować w VII księdze *Państwa* alegorię ludzkiego poznania.
W dramacie tę symboliczną konstelację przywoływać będzie kamienna
i podziemna cela Sokratesa.

Jeżeli – strukturalnie i symbolicznie – cela Sokratesa jest *naos* drama-
tu, to cała klasyczna sztuka Herberta będzie świątynią. Jej architektonika
nie pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia z budowlą skonstru-
owaną według wzorca doryckiego. „Hera z Argos ma *pondus*, moc i su-
rową konieczność starych doryckich budowli, chociaż pochodzi z epoki
klasycznej – czytamy w eseju Herberta. Stosunek grubości kolumny
do jej wysokości ma się jak 1:5”⁵. Stosunek aktu do sceny w *Jaskini filozo-
fów* jest identyczny (a pamiętajmy, że w późniejszych budowlach greckich
ten stosunek się zmieniał i wynosił 1:6). Gdybyśmy jednak tylko liczyl
akty i sceny dramatu Herberta, zachowywalibyśmy się jak ów przewod-
nik z Paestum, który „beznamiętnym głosem podaje wymiary świątyni
z dokładnością buchaltera”, a wyobraźni starcza mu tylko na uzupełnienie
ilości brakujących kolumn. „Wskazuje ręką ołtarz, ale ten porzucony ka-
mień nikogo już nie wzrusza” – relacjonuje Herbert. Gdyby zwiedzający
mieli więcej wyobraźni, zamiast trzaskających kodaków, przyprowadzili-
by byka i zabili przed ołtarzem”⁶. Świątynia bowiem bez ofiary pozostaje
martwa. Tak samo martwa pozostałaby precyzyjna konstrukcja *Jaskini
filozofów*, gdyby na „dnie” dramatu Herberta nie umierał człowiek, na se-
kundę przed śmiercią dwa razy powtarzając słowo „ofiarowanie”.

Cóż jednak oznacza ta – ożywiona śmiercią Sokratesa – dorycka archi-
tektonika sztuki Herberta? W jakim celu poeta z taką precyzją skompo-
nował swój debiutancki dramat? Czy liczba, która nim rządzi, decyduje
o jego pięknie czy też wyraża jakąś nieludzką zasadę, zwróconą prze-
ciwko śmiertelnym? Z jednej strony harmonijna budowa dramatu wyda-

⁴ Tamże, s. 34.

⁵ Tamże, s. 31.

⁶ Tamże, s. 39.

je się ironiczną odpowiedzią Herberta na roszczenia ludzkiego rozumu: „Dla tych, którzy czytali *Republikę* Platona, nie będzie dziwna informacja, że około 450 roku przed naszą erą lud zbuntował się przeciwko filozofom, którzy pod pretekstem adoracji liczb zarządzili rejestrację mężczyzn, zamykając przy tej okazji podejrzanych o negatywny stosunek do pitagoreizmu” – pisze poeta w eseju *U Dorów*⁷. Zarazem jednak w tym samym tekście z namaszczeniem rekonstruuje zasadę trójkąta pitagorejskiego, figury, która oprócz waloru geometrycznego miała także „walor kosmiczny”. „Budowniczym doryckich świątyni szło bowiem mniej o piękno niż o kamienny wykład porządku świata” – tłumaczy poeta, a przechodząc do architektury klasycznej notuje: „U podstaw symetrii pojętej zresztą nie tylko jako dyrektywa estetyczna, ale wyraz porządku wszechświata (czyż nie można mówić także o symetrii losów tragedii antycznej) leżał moduł – ściśle określona wielkość powtarzająca się we wszystkich elementach budowli⁸. Tłumacząc, czym jest moduł, cytuje *O architekturze ksiąg dziesięć* Witruwiusza, rzymskiego teoretyka architektury, dzięki któremu renesansowa Italia na powrót mogła ujrzeć greckie i rzymskie teatry w ich nowożytniej rekonstrukcji. Podróżującego po Włoszech Herberta bardziej jednak interesowały oryginalne, greckie świątynie, które czytał jak traktaty z kamienia. Czy oparta na doryckim module architektonika jego *Jaskini* nie służyła czemuś podobnemu, a mianowicie wyrażeniu w dramacie tragicznego porządku świata w jego dwóch wymiarach: egzystencjalnym i historiozoficznym?

Budulcem sztuki Herberta nie jest oczywiście kamień, ale język. Na powierzchni dramatu przyjmuje on postać potocznej gadaniny wspartej szczątkami prostackiego dyskursu ideologicznego, wewnątrz – intelektualnej debaty, na dnie zaś – monologu lirycznego. Konstruując te trzy językowe poziomy dramatu, Herbert buduje trzy typy ekspresji werbalnej, którym odpowiadają trzy j ę z y k o w e o b r a z y ś w i a t a⁹. Właśnie w ten sposób jego dramat staje się narzędziem poznania.

⁷ Tamże, s.26

⁸ Tamże, s.36

⁹ Zob. *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999.

***Ricorso* czyli powrót metafory: Vico**

W *Jaskini* trafiamy na wyraźny ślad źródłowej dla wszelkich badań lingwistycznych koncepcji Giambattisty Vico, którą Northrop Frye tak komentuje w *Wielkim kodzie*:

Według Vica w cyklu historii istnieją trzy epoki: mityczna, czyli epoka bogów; bohatera, czyli epoka arystokracji; epoka ludu, po której następuje *ricorso*, czyli powrót, który rozpoczyna cały proces od początku. Każda epoka wytwarza własny *langage*, tworząc trzy typy ekspresji werbalnej, które Vico określa odpowiednio jako poetyckie, heroiczne lub szlacheckie oraz potoczne, a które ja będę nazywał hieroglificznym, hieratycznym i demotycznym. Terminy te odnoszą się przede wszystkim do trzech rodzajów pisma, ponieważ Vico był przekonany, że ludzie komunikowali się za pomocą znaków, zanim nauczyli się mowy. Faza hieroglificzna dla Vica jest poetyckim użyciem języka, faza hieratyczna jest głównie alegoryczna; faza demotyczna jest opisowa¹⁰.

Podstawową figurą stylistyczną dla hieroglificznej fazy języka będzie metafora, która „potrafi wyrazić w języku sens energii wspólnej dla podmiotu i przedmiotu”¹¹ i obdarza człowieka posługującego się słowem mocą szamana, maga, kapłana – człowieka, który potrafi bezpośrednio kontaktować się z bóstwem, czerpać od niego siłę i mądrość i udzielać jej innym jak ustni nauczyciele czy guru. Według Frye’a takimi ludźmi byli filozofowie przedsokratejscy, Heraklit czy Pitagoras, których dorobek „składa się głównie z rozrzuconych aforyzmów o odniesieniach kosmologicznych”. Pierwsza faza rozwoju języka jest w „naturalny sposób poetycka” i odpowiada „temu etapowi rozwoju społecznego, w którym głównym źródłem dziedziczonej kulturowo wiedzy jest poeta, jak Homer dla kultury greckiej”¹².

Podstawą ekspresji w fazie drugiej, „hieratycznej” jest „przechodzenie od metafory, z jej poczuciem tożsamości życia, mocy, energii człowie-

¹⁰ N. Frye, *Wielki kod. Biblia a literatura*, tłum. A. Fulińska, przejrzał i wstępem opatrzył M.P. Markowski, Bydgoszcz 1998, s. 41.

¹¹ Tamże, s. 42

¹² Tamże, s. 55

ka i przyrody («to jest tym»), do zależności o charakterze bardziej metonimicznym («to na miejsce tego»). Dokładniej, słowa «zastępują» myśli i są zewnętrznym wyrazem rzeczywistości wewnętrznej. Ale ta rzeczywistość nie jest tylko «wewnątrz». Myśli wskazują na istnienie transcendentnego porządku «powyżej», z którym tylko myśl jest w stanie się komunikować, i który tylko słowa są w stanie wyrazić”. W tę fazę języka – pisze Frye – wkraczamy „wraz z Platonem”, a „podstawą platońskiego użycia języka jest metoda nauczania Sokratesa”, którego ironia „zakładała odrzucenie osobistego posiadania mądrości na rzecz zdolności do wypowiedzania się o niej”¹³. W mowie historycznego Sokratesa metaforę zastępuje alegoria, która jest „szczególną formą analogii” umożliwiającej budowanie abstrakcyjnych pojęć i posługiwania się nimi w procesie argumentacji. Według Frye’a argumentacja Sokratejska – jego myśl o transcendentnych ideach „zakotwiczona w morskim dnie problemów ludzkich” – „zastępuje” rzeczywistość dostępną doświadczeniu. Dlatego tak wielkie znaczenie ma „graniczna sytuacja męczeństwa”, w której stawia Sokratesa Platon. Konfrontacja „myślenia o śmierci” z doświadczeniem śmierci stanie się jednym z fundamentów dramatu Herberta.

Ekspresja w fazie demotycznej rodzi się z krytyki ekspresji opartej na analogii.

„Pojawiło się poczucie, że rozumowanie sylogistyczne nie prowadzi do niczego prawdziwie nowego, gdyż jego wnioski zawierają się już w założeniach i dlatego jego pochod przez rzeczywistość zaczął się coraz bardziej wydawać językową iluzją. Ponadto okazało się, że analogiczne podejście do języka nie dostarcza kryteriów pozwalających odróżnić to, co istnieje, od tego, co nie istnieje [...] Różnicę można ustanowić wyłącznie dzięki kryteriom zewnętrznym wobec słów, a pierwszym z nich musi być kryterium «rzeczy», czyli przedmiotów w naturze”¹⁴.

Jest to więc język zwrócony ku konkretowi życia, nastawiony na opis zwykłych rzeczy i praktycznych czynności wykonywanych przez większość ludzi. „Sumeryjczyk albo Egipcjanin, który w roku 3000 p.n.e.

¹³ Tamże, s. 43

¹⁴ N. Frye, dz. cyt. s. 41-49.

zamawiałby kamień na budowę albo wyklócał się ze swoimi teściami o kontrakt małżeński, albo ustalał wysokość podatku należącego mu się od rolnika, posłużyłby się zasadniczo tymi samymi kategoriami prawdy i fałszu, rozsądku i mrzonki, którymi posługujemy się dzisiaj”¹⁵ – pisze Frye, a świadomość ta wydaje się bardzo bliska Herbertowi. Choć nie pogardza on konkretem życia, to jednak wie, że w języku demotywnym zagadnień natury metafizycznej, moralnej czy religijnej po prostu nie da się wypowiedzieć.

Przedostając się na kolejne kondygnacje *Jaskini* trzy razy więc przebywamy drogę w głąb dziejów, ku źródłom ekspresji i poznania. Na każdym stopniu inaczej postrzegamy świat, ludzi, bogów i samego Sokratesa. Na stopniu pierwszym – demotycznym – filozofa w ogóle nie ma, mówi się o nim tylko jak o obcej i niezrozumiałej rzeczy. Na drugim – hieratycznym – Sokrates jest obecny, ale dialog toczy się niemal bez jego udziału. Natomiast na trzecim stopniu – hieroglificznym – milczący filozof zamienia się w poetę, który „myśli całym swoim życiem i całą swoją osobą” – jak napisał Herbert w eseju o *Hamlecie*. „Obsesyjna, zagęszczona forma myślenia” na „dnie” dramatu zyskuje postać zmetaforyzowanych monologów, które przechodzą w „wybuchowy dialog” – dialog z bogami¹⁶. Wszystko to dzieje się na moment przed śmiercią samotnego, oskarżonego, cierpiącego bohatera. Śmierci, która całą tę filologiczno-historiozoficzną konstrukcję *Jaskini* ściąga w jeden węzeł i pozwala przeżywać na planie egzystencjalnym jako „doświadczenie graniczne” w znaczeniu nadanym mu przez Karla Jaspersa. Sednem dramatu Herberta jest dramatyczna próba przekroczenia granicy poznania i wypowiedzenia tajemnicy bytu w obliczu skończonej kondycji samotnego, obwinianego, doświadczającego lęku człowieka.

¹⁵ Tamże, s. 48

¹⁶ Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*, [w:] Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja. Aneks*, dz. cyt., s. 132