

Obrazowanie jako pocieszenie. Kilka uwag o metaforze przejścia w literaturze klasycznej.

Sebastian Borowicz

Sebastian BOROWICZ

Obrazowanie jako pocieszenie. Kilka uwag o metaforze przejścia w literaturze klasycznej

Ludzi oczekuje po śmierci to, czego się
nie spodziewają, ani w to wierzą.

Demokryt (przeł. L. Staff)

W dawnych religiach przeprawiamy się przez „rzekę”, Charon przewozi nas swoją łodzią na drugi brzeg. Trafiamy na ląd nieznaną, ale przecież ląd. Rozpoczynamy wielką wędrówkę najważniejszą ze wszystkich. Opuszczamy nasz dotychczasowy świat [...]. To pojęcia empiryczne: „nieobecność”, „wędrówka”. Nie udajemy się na księżyc ani do najdalszych galaktyk, wyruszamy do innego świata, do zaświatów.¹

Wyształcona w cywilizacji greckiej metafora przejścia „ś m i e r ć j a k o w ę d r ó w k a”, m e t a f o r a będąca elementem opisywanej przez Jankélévitcha ogólnołudzkiej eschatologicznej metanarracji, jest ciekawym przykładem mimetycznego obrazu, który odzwierciedla w swoich ogólnych ramach odwieczne dążenia świadomości do przeniknięcia tajemnicy końca. Umysł grecki (*gnomē*) charakteryzował się w swoim działaniu pewną wyraźną preferencją do naśladowania (*mimetike technē*). Odczytywał postrzeganą rzeczywistość, w tym będącą jej elementem śmierć, za pomocą obrazów pochodzących z poznania zmysłowego/empirycznego, transmutowanych równocześnie według pojęć i kategorii charakterystycznych dla struktur językowych, które determinowały wszelkie procesy poznawcze. To w języku odciskało się całe poznanie i doświadczanie człowieka w świecie –

¹ V. Jankélévitch *Tę, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przekł., wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 84-85.

całe obrazowanie. Komunikacyjna funkcja języka zmuszała do ucieleśnienia myśli, nadania formy doświadczanej transcendencji. Konsekwencją tego była konieczność zmiany kodu z „odczuwania” na „obrazowanie”. Struktura języka greckiego warunkowała specyfikę „greckiego” sposobu postrzegania i komunikowania rzeczywistości na zasadzie nierozzerwalnego związku wzajemnych u p o d o b n i e ń opartych na pozornych przeciwieństwach, jak *nun ethanes kai nun egenou* – „teraz umarłeś i teraz powstałeś”². Umysł Greka epoki klasycznej w oparciu o zachodzący nieustannie proces językowej kategoryzacji tworzył proste siatki poznawczo-analityczne o strukturze $a - a'$, gdzie to, co abstrakcyjne i niepoznawalne (śmierć), oddawane było przez wyobrażany i jednocześnie konceptualizowany obraz a' , budowany na zasadzie upodobnienia i odwrócenia obrazu a , pochodzącego z empirycznego doświadczania otaczającej rzeczywistości (życie). W ten sposób człowiek próbował „uporządkować”, skategoryzować, zamknąć w pojęciu zarówno samą rzeczywistość, jak i nazwać „to, co niepoznawalne” – *agnoston* – to, czego istnienie tylko podejrzewał, a co nieustannie umykało jego postrzeganiu i rozumieniu. Nadanie nazwy służyło nie tylko umieszczeniu postrzeganego fragmentu rzeczywistości w wewnętrznie uporządkowanej strukturze wyobrażanego świata – *kosmosu* (również jako konieczność określenia własnego bycia-w-świecie), ale także komunikacji – przekazania podstawowych informacji za pomocą języka. Nieuchronnie następowała więc konieczność zobrazowania „niepoznawalnego”, która była jednocześnie ograniczeniem siły działającego w nim absolutu, przez co zaczynał on stwarzać wrażenie „poznawalnego” – *gnoston*, przestawał być czymś obcym i przerażającym. Dzięki mechanizmowi języka absolut stawał się lustrzanym n a d b i c i e m (samo odbicie znosi pewną formę zniekształcenia, z jaką niewątpliwie mamy do czynienia) doświadczanej rzeczywistości. Powstawał swoisty ś w i a t metafizycznych odwzorowań, który jest presumpcją nadbudowaną na funkcjonującym w greckiej cywilizacji wyobrażeniu świata.

To sfera ze swej zasady wyłączona dla zmysłów, ale czy nawet „sfera”? Wyrażenie „to, co po tamtej stronie” – *epékejna* – typowe w grece dla obrazowania „przejścia” już jest semantycznie obciążone ładunkiem „istnienia”. Wskazuje na pewną „geografię *post mortem*” – przestrzeń, miejsce czy raczej antymiejsce w antyświecie. Trudno uciec przed tym „kalectwem języka” zakorzenionym w samej metaforze przejścia, która skazana jest na wieczne pytanie „gdzie?” – „gdzie przechodzimy?”, „dokąd idziemy?”. Mimowolnie i samorzutnie wytwarzana jest pewna czasoprzestrzeń, która automatycznie wskazuje na „byt” (a nie „niebyt”, na *kosmos* a nie na *chaos*) oraz określa nasze „po-bycie-w-za-światach”. Dzięki strukturze języka, takie istnienie, choćby nawet cząstkowe, musi być istnieniem gdzieś³. Jest to

² Fragment orfickiego tekstu ze złotej lameli z Pelinny, IV w. p.n.e., przekł. mój – S.B.

³ Z takimi rozbudowanymi metaforami przejścia mamy do czynienia m.in. w tekstach umieszczonych na złotych tabliczkach orfickich, por. *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic gold tablets*, ed. by F. Graf, S. I. Johnston, Routledge, London 2007.

Borowicz Obrazowanie jako pocieszenie

niezbywalny element ogólnoludzkiej świadomości śmierci, to swoista kwadratura koła niemożliwa do przewyciężenia, gdyż

język nie jest odpowiednim narzędziem, by wyrazić śmierć. Wszystkie pojęcia, którymi się posługujemy, są pojęciami empirycznymi: Zaświaty – świat inny, to znaczy bardzo odmienny od naszego, ale przecież nasz; życie pośmiertne – inne życie, ale zawsze życie [...]. Język wyraża tę zmianę za pomocą pojęć empirycznych, przedstawia przejście od jednego porządku do drugiego, choć przecież nie mamy do czynienia z przejściem, lecz z nieskończonością. Śmierć to radykalna inność, bez jakiegokolwiek punktu odniesienia do naszego świata [...]. Oto absolutne zaświaty, o których religie milczą⁴.

Okazuje się, że metafora, która zdawała się nam przybliżać istotę śmierci, jedynie ją fałszuje, stwarza n i e t r w a ł y p o z ó r – strukturyzuje nicość/*chaos*, nadaje mu wyraźne granice oddzielające „tam” od „tu”. Taki właśnie jest b r z u c h w i e l o r y b a – grecka metafora nicości – przepastne, ciemne, puste wnętrze, ograniczone wszakże zewnętrzną powłoką będącą granicą otchłani. Czy jednak nicość mająca wyraźnie określoną strukturę, budowę, nadal jest otchłanią śmierci? Chaosem? Cały czas pozostajemy w sferze greckiego kosmosu (gr. *kosmos* – porządek, jako przeciwieństwo *chaosu*/niebytu – braku struktury, czyli właściwego ułożenia elementów). Paradoksalnie język niesie więc ze sobą tylko złudzenie poznania, gdyż absolutne zaświaty nie są ani zaprzeczeniem rzeczywistości, ani jej przedłużeniem, są absolutnie niepoznawalne, a ich niepoznawalność, jak to określa stary Kefalos w *Państwie*, wiąże się z obawą i strachem, jakie pojawiają się w chwili śmierci przed tym, co nadchodzi⁵. Jest fundamentem lęku, który był i nadal jest czymś powszechnym i wspólnym wszystkim ludziom. „Ogarnia mnie – mówi Aksjochos w jednym z dialogów Pseudo-Platona – jakiś lęk, który trapi umysł w różny sposób [...]. Odrażający i pozbawiony świadomości będą gdzieś kiedyś pogrzebany, aby ulec rozkładowi, zamieniony w żer robaków i żarłocznych stworów”⁶. Jego umierającemu ojcu trudno „pogodzić się ze zbliżającą śmiercią, a przecież żartował sobie z tych, którzy odczuwali lęk przed nią, i przekomarzał się z nimi pobłażliwie”⁷. Od lęku ojca Aksjochosa uwolniła jednak nauka, jaką głosił filozof Prodikos: „śmierć nie istnieje dla żyjących, umarłych zaś już nie ma”⁸. Podobne ukojenie znajduje Makaria w tragedii Eurypidesa *Dzieci Heraklesa* (w. 591-6), dla której śmierć będąca nicością jest wybawieniem, ukojeniem. Jej dalsza egzystencja byłaby tylko powtórnym cierpieniem. Zapewnienie o ustaniu wszelkich zmysłowych doznań, jakie przynosi ze sobą

4 V. Jankélévitch *To, co nieuchronne*, s. 85.

5 Platon *Państwo* 1330d.

6 Pseudo-Platon *Aksjochos*, 365c, w: tegoż *Zimorodek i inne dialogi*, przekł., wstęp i kom. L. Regner, PWN, Warszawa 1985, s. 66.

7 Tamże, 364c.

8 Tamże, 369c.

koniec, jest jednak tylko ukojeniem pozornym, gdyż ludzki strach przed śmiercią jest również, a może przede wszystkim, lękiem przed nicością, nicością absolutną, dla której śmierć jest nieskończonością, tak jak to wyraża Eurypides w tragediach *Ifigenia w Aulidzie* (w. 1250-1252), *Alkestis* (w. 381; 527) czy *Meleagros* (fr. 536). Absolutna nicość (*ouden*), tak samo jak absolutna nieskończoność (*apeiria*), bytowanie bez doświadczania (co greka oddaje tym samym terminem *apeiria*), jest czymś niewyobrażalnym, n i e m o ż l i w y m d o z o b r a z o w a n i a w greckim sposobie dualistycznego myślenia, postrzegania rzeczywistości jako *coincidentia oppositorum* – związku przeciwstawnych fenomenów. Nicość i nieskończoność pozostają bez swojej przeciwwagi, swojego „lustrzanego odbicia”, bo co może być odbiciem czegoś, czego nie można z natury zdefiniować, określić, zobrazować? „To okno, które – jak pisze Jankélévitch – nie wychodzi na nic. Myśl znosi samą siebie, sama się niszczy, zaprzepaszcza, kiedy usiłuje to sobie przedstawić, myśl bowiem jest podobna do percepcji [...]. Myślenie o nicości jest bowiem nicością myśli”⁹. Jak więc pozbyć się lęku? Jak uzyskać wiedzę na temat niewyraźnego? Jak poznać i przekazać coś, co pozostaje poza bezpośrednim doświadczeniem zmysłowym, a objawia się świadomości, która może „czytać” – dekodować tylko za pomocą znanego sobie języka znaków, alegorii, metafor i amalgamatów odwołujących się do poznania zmysłowego? Odpowiedzią jest platońskie *bios theoretikos* – kontemplacyjna postawa filozofa umożliwiająca zbliżenie do prawdy przez odrzucenie *mimesis* ludzkiej, która wytwarza tylko świat pozoru – mity-obrazy¹⁰. Jednak w warstwie powszechnej świadomości próba zdefiniowania śmierci zawsze kończy się mimowolnym ujęciem nicości w kategorii odwołujące się do poznania zmysłowego. Takie postrzeganie wynika z pewnej naturalnej czy wręcz pierwotnej i instynktownej predyspozycji umysłu ludzkiego do strukturyzowania tego, co nieznanne i niepoznawalne. Świadomość „przeciętnego” Greka odrzuca bez żalu *bios theoretikos* na korzyść wyobraźalnych, zmetaforyzowanych zaświatów będących „dziełem” operacji języka, dzięki któremu skategoryzowana nicość przestaje być absolutna (przestaje być chaosem), staje się antyświatem (pozostaje kosmosem), do którego odbywamy wędrówkę, płyniemy łodzią z Charonem, przezornie zaopatrzeni w obola – przygotowani! Śmierć w tym przypadku nie jest niczym innym jak tylko realizacją przyjętego wcześniej scenariusza, jest przejściem z jednego *bios* do drugiego. Jest poniekąd „oswojona”. Pierwotny lęk zostaje zniesiony nie przez rozumowe zapewnienie o niemożliwości doznania śmierci, nauki atomistów czy filozofów pokroju Prodikosa, lecz przez jej zobrazowanie zakładające zmysłowe rozpoznanie. Stąd w powszechnej świadomości Greków pojawia się Thanatos – upersonifikowana, ucieleśniona, zmysłowa (sic!) śmierć i Hermes *Psychopompos* przeprowadzający duszę. Eg-

⁹ V. Jankélévitch *To, co nieuchronne*, s. 85.

¹⁰ I. Lorenc *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001, s. 38.

zystencja – *zoé* zachowuje swoją ciągłość przechodzi stąd – tam. „Tam” jest odbiciem tego, co „tu”. Metafora przejścia, nawet jeśli okupiona konieczną utratą dotychczasowej formy bycia-w-świecie, nadal pozwala człowiekowi kategoryzować się jako trwające bycie-w-zaświatach (anty-świecie). W ten sposób uśmierza pierwotny lęk, gdyż dzięki niej śmierć staje się elementem ludzkiego świata, przedłużonego o *epékejna*. Staje się tylko kolejnym etapem życia. Język stwarza kojącą ułudę obrazu nieodpowiadającą rzeczywistości. Jest to fantasmagoria śmierci – poznanie odbite w języku, który swoją strukturą narzuca lustrzany sposób widzenia i rozumienia. Język filozofii greckiej często neguje tę „popularną eschatologię”, nie tylko ustami Platona. „Niektórzy ludzie – jak z przekąsem pisze Demokryt – którzy nie rozumieją nic, co do rozkładu śmiertelnej natury [...], spędzają nędznie czas swego żywota w niepokoju i trwodze, wymyślając przeróżne kłamliwe bajki o czasie po śmierci”¹¹. Owe „kłamliwe bajki” były elementem powszechnej świadomości kształtowanej przez język. Opisać zaświaty, opowiedzieć o zaświatach, czy nawet pomyśleć oznaczało zobrazować je sobie na pewien zmysłowy sposób, tym samym dokonać pewnej konceptualizacji za pomocą znanych kategorii. Kategoryzacja mogła dokonać się tylko na poziomie i w obrębie porządku kosmicznego, gdyż Chaos-nicość całkowicie unicestwia każdą strukturę, w tym strukturę języka. Nic więc dziwnego, że gra obrazów będąca zbiorem osobliwych religijnych przekonań i idei związanych bezpośrednio ze sferą śmierci skazana była w rezultacie w cywilizacji greckiej okresu klasycznego na postrzeganie śmierci bardziej jako proces przejścia *enthende ekeise* niż jako wydarzenie¹². Ukazywała przecież mozaikę wyobrażeń będących sensorycznym odbiciem rzeczywistości nałożonych na kategorie językowe. Te natomiast, zanurzone bezpośrednio w „rzeczywistości świętej” epoki klasycznej, były jednocześnie kulturowym oraz językowym spadkiem po epokach wcześniejszych. Śmierć traktowana jako wydarzenie, fakt (a nie obraz) wpisywała się w atomistyczny model Demokryta. Nie była niczym więcej, jak chaosem dotychczas uporządkowanych części – ostatecznym rozpadem bytu jednorodnego w swej ontologicznej strukturze. Pojmowanie śmierci jako przejścia, uchylało natomiast drzwi metafizyce. Obrazowanie było dramatyczną ucieczką przed chaosem i pustką niebytu.

Antropologia pewnego obrazu przejścia

Cywilizacja grecka, zwłaszcza klasyczna – jak żadna inna – przesiąknięta była obrazem. Ta potrzeba czy wręcz konieczność mimetycznego wyobrażania jest pod-

¹¹ Demokryt, fr. 36 w: *Demokryt*, red. G.L. Kamiński, przeł. L. Staff, Wrocław 2003, s. 15.

¹² Platon *Fedon*, 117c.

stawą greckiego fenomenu przeżywania *bios*. Znajduje to swoje szczególne odniesienie w sferze eschatologii i religii misteryjnych, gdzie obraz, a nie słowo jest sposobem przybliżania/komunikowania tajemnicy, stąd *arrheton* – to, co niewysławialne jest obrazowalne. Obrazy realizujące poszczególne językowe podkategorie tego, co chthoniczne i metafizyczne, jakie występują w literaturze i sztukach plastycznych charakteryzują się dużą różnorodnością, gdyż z jednej strony wykorzystują najrozmaitsze mechanizmy konceptualizacyjne, odwołując się do różnych elementów zbioru semantycznego „śmierć”, z drugiej natomiast religia(e) Greków, będąca ramą tak konstruowanych wyobrażeń, pozbawiona była dogmatów, wewnętrznej spójności i jednolitości. Dzięki temu niezwykle barwny, alegoryczno-folklorystyczny język sztuki i literatury greckiej wykorzystywał najrozmaitsze klisze/obrazy, by wyrazić różne sposoby pozwalające uciec człowiekowi przed lękiem doświadczenia wszechogarniającej śmierci, wpisując ją tym samym w lustrzany i nadbudowany na zmysłowym postrzeganiu ciąg semantyczny: *bios* – *thánatos* – *bios*¹³, życie – śmierć (przejsie) – życie. Nic *zoé* (życia rozumianego jako *chronos tou einai* – „czas istnienia”, doświadczenie życia nieskończonego)¹⁴ nie zostaje tu przerwana. Pośród wielości obrazów, tworzących niejednokrotnie całe narracje eschatologiczne, jakie zapisano np. w tekstach ze złotych tabliczek orfickich¹⁵, mitach, dramatach czy liryce wskazać można jeden szczególnie obraz oswajający i przewyciężający śmierć przez zbawcze upojenie i brutalną siłę, a pochodzący z n i ż s z e j w a r s t w y ś w i a d o m o ś c i r e l i g i j n e j, którą Pliniusz w swojej *Historia Naturalis* określił jako „powszechne poczucie ludzi”¹⁶. Obraz, który odzwierciedla tę ideę, to s t a r a p i j a c z k a w b r z u c h u w i e l o r y b a – *graus methuosa*, postać z jednej z niezachowanych komedii Frynicha. Połknięta, tak jak Herakles u wybrzeży Troi, przez morskiego potwora ketosa (gr. wieloryb/smok) „heroína” zstępuje do piekieł tocząc walkę ze śmiercią. Stara, pijana, śmieszna i wulgarna. On, heros, ale jednocześnie głupawy osilek (jakim widzimy go w tragedii *Alkestis* Eurypidesa) zdawałoby się nie najlepszy przeciwnicy śmierci, która zwyczajowo obrazowana jako upersonifikowana, działająca siła (młodzieńczy Thanatos), tu przyjmuje kształt „brzucha wieloryba” wskazującego na wejście w stan niebytu. Jest to specyficzny mechanizm alegoryzacji śmierci, który jako mitologem połknięcia przez wieloryba/smoka symbolizującego zło (otchłań) znany był również tradycji judeochrześcijańskiej. Wystarczy wspomnieć historię Jonasza czy legendę o św.

13 Fragment tekstu z kościanej tabliczki A z Olbii, zob. S. Cole *Voices from beyond the Grave. Dionysus and the Dead*, w: *Masks of Dionysus. Conference. Paper*, ed. by T. Carpenter, Ch. Farone, Cornell University Press, Ithaca 1993, s. 277.

14 Hesychius, s.v. *zoé*.

15 *Ritual Texts for the Afterlife*.

16 Pliniusz *Historia naturalna*, wyb., przekł., wstęp, kom., I. i T. Zawadzcy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Kraków 1962, s. 86, XXVIII:22.

Małgorzacie antiocheńskiej, która połknięta przez ukrywającego się pod postacią smoka Szatana wydołała się z jego wnętrzości, czyniąc znak krzyża. Za takim wyobrażeniem kryje się o wiele głębszy niż w przypadku personifikacji śmierci pierwotny lęk przed niepoznawalnym, nicością zdefiniowaną jako puste wnętrze, nieznaną, inną, zamkniętą, niedostępną przestrzeń – skategoryzowana otchłan¹⁷. Taki obraz koncentruje się nie na chwili śmierci postrzeganej jako nadejście Thanatosa uzbrojonego w miecz, uśmiercającego *par excellence*, ale na stanie przejścia implikującego nieustanne pytanie o „gdzie?”. Znaleźć się w brzuchu wieloryba, znaczy umrzeć, ale również, co ważne, przejść stąd – tam. I tu znów nicłość okazuje się tylko pozorem.

Czy jednak podjęcie walki ze śmiercią nie jest czymś pozbawionym sensu? Nieuchronność śmierci wszak jest jej głównym orężem. Megara w *Oszalałym Heraklesie* Eurypidesa mówi przeciw: „I śmierć mi straszna – jednak nazwę głupcem / Tego, kto pragnie walczyć z koniecznością”¹⁸. To samo metaforycznie zdaje się mówić wspomniany już Demokryt – „ludzie, którzy starają się uciec przed śmiercią, wpadają w jej paszczę”¹⁹. Pokonać śmierć można więc tylko z pozycji szydery i kpiarza, przy czym „pokonać” oznacza *de facto* pokonać lęk przed nią, owoić ją, przybliżyć, gdyż nie jest ona bytem realnym, jak nakazuje postrzegać ją nam język obrazu. Stając do równej walki, traktując śmierć jako poważnego, realnego przeciwnika – spędzając życie w nieustającym lęku przed nią – skazujemy się automatycznie na porażkę. Katabaza Dionizosa musi być więc komiczna, jak w *Żabach* Arystofanesa, gdzie droga prowadząca boga do Hadesu jest jak najbardziej komiczna i „empiryczna” zarazem: jedna prowadzi „poprzez sznur i stołek [...]. Jest jeszcze ścieżka krótsza, wydeptana, wiedzie przez kubek [cykuty], inną znajdziesz nad wielkim jeziorem i niezgłębionym, [...] Stary przewoźnik na małej łódeczce przewiezie cię przez nie”²⁰. Inna ścieżka, o wymiarze dramatycznym, została odcisnięta w języku mitu i tragedii. Jest to droga Andromedy, która wiedzie przez paszczę morskiego potwora (w silnie zalegoryzowanym micie jest on równoważnikiem morskiej otchłani). Przebyć te wszystkie drogi znaczy po prostu umrzeć. Andromeda zostaje jednak uratowana. Nie pochłania jej paszcza ketosa będąca jednocześnie bramą zaświatów. Przechodzi przez nią

¹⁷ Opis wnętrza wieloryba już nie jako nicości-pustki, ale innego świata podaje Lukian, *Prawdziwa historia*, w: tegoż *Dialogi I*, fr. 34-35; Motyw paszczy potwora/wielkiej ryby jako bramy piekiel/otchłani stał się popularny w sztuce europejskiej np.: Peter van der Heyden *Sąd ostateczny*, 1558; Pieter Breughel Starszy *Zejsście Chrystusa do otchłani*, 1561; El Greco *Adoracja imienia Jezus*, 1578; Katarzyna de Julianis *Sąd ostateczny*, 1690.

¹⁸ Eurypides *Oszalały Herakles*, w: tegoż *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 2005, s. 56, w. 282-284.

¹⁹ Demokryt, fr. 38, s. 15.

²⁰ Arystofanes *Żaby*, w: tegoż *Komedie*, t. 2, przekł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 203, w. 121-125, 255.

natomiast komiczna *graus methuouosa* – pijana starucha Frynycha, o czym następująco wspomina w pierwszej części parabazy *Chmur* Arystofanes: „Eupolis w Marikasio [...], moich Rycerzy kiepsko przerobiwszy;/ dodał starą pijaczkę tańczącą Kordaksa, / z Frynycha sztuki wziętą – potwór ją pożera”²¹. Żart, o czym szerzej informuje scholiasta, miał wydźwięk polityczny, gdyż za postacią starej pijaczki z komedii Eupolisa kryła się aluzja do matki Hyperbolosa²². Motyw ten jednak, jak podkreśla sam Arystofanes, wprowadził do literatury wcześniej Frynych²³, który parodiując w formie burleski popularną wersję mitu o Andromedzie podstawił na pożarcie smokowi morskemu zamiast pięknej i młodej kobiety pijaną starą. Podobny, choć może nawet gorszy los spotkał inną starą babę – matkę Kleofona, która jako „zgniły pokarm” w komedii Platona została pożarta przez ryby²⁴. Eupolis miał więc popełnić podwójny plagiat: przerobił *Rycerzy* Arystofanesa jak i ukradł „żart” Frynych²⁵. Co ciekawe, jak możemy wnioskować z tekstu *Chmur*, o ile motyw starej pijanej kobiety wpadającej w paszczę smoka był

-
- 21 Arystofanes *Chmury*, w: tegoż *Komedie*, t. 1, przekł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 203, w. 553-555; Postać pijanego mężczyzny jako pierwszy do tragedii wprowadził Ajschylos w *Kabirach*, Atenajos, X 428f.; *Marikas* został wystawiony w czasie Lenajów w 421 p.n.e., por. J. Edmonds *The Fragments of Attic Comedy*, after Meineke, Bergk, and Kock augmented, newly edited with their contexts, annotated, and completely translated into English verse by J. M. Edmonds, E.J. Brill, Leiden 1957, 381; Hesychius, *Marikan* (Marikas) – *kinaidon* (= ciota/bierny homoseksualista). Motyw pijanej tańczącej staruchy zob.: Petroniusz *Satyrkon*, Niketas Eugeneianos *De Drosillae et Chariclis Amoribus*; przysłowie *Anus subsultans multum excitat pulveris*, Erazm *Adagia* 2.8.12.
- 22 Wykpiona w komedii Hermipposa *Sprzedawcy chleba* jako stara lubieżna przekupka. Arystofanes w *Tesmofoiach* (839-845) okpił ją m.in. za lichwiarstwo; por. J. Henderson, *Older Women in Attic Old Comedy*, „Transactions of the American Philological Association” 1987 t. 117, s. 113; por. też matkę Hypereidesa i Ajschynesa. Ośmieszonym matkom demagogów towarzyszyli ich synowie przedstawieni zwykle jako barbarzyńcy, np. Hyperbolos w *Marikasio* Eupolisa czy Kleon w *Rycerzach* Arystofanesa.
- 23 K.M. Philips *Perseus and Andromeda*, „American Journal of Archaeology” 1968 nr 1 (72), s. 2.
- 24 Platon *Kleophonti* w: Atenajos VII, 315c; *The Clouds of Aristophanes*, with introduction, English prose translation, critical notes and commentary, including a new transcript of the Scholia in the Codex Venetus Marcianus 474, by W.J.M. Starkie, Macmillan & Co, London 1911, s. 140; *Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. T. Kock, Lipsiae 1880, vol. I, 616, f. 56 = K,i, 616; Platon był również autorem komedii *Hyperbolos*.
- 25 O rywalizacji między Arystofanem a Eupolisem, zob. K. Sidwell *Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets*, w: *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, ed. A. Griffiths, Institute of Classical Studies, University of London School of Advanced Study, London 1995, s. 56-80.

dość popularnym żartem w komediach tego okresu, to niestety brak tego typu przedstawień w sztukach plastycznych²⁶.

Sparodiowany przez poetów komicznych mit o Andromedzie pozostawał także w kręgu zainteresowań tragiczków. Historię córki Kasjopei zilustrowali zarówno Sofokles, jak i Eurypides. *Andromeda* Sofoklesa została wystawiona w latach czterdziestych V wieku p.n.e. Tragedia nie zachowała się do naszych czasów, ale dysponujemy kilkoma attyckimi wazami z tego okresu, które przedstawiają kulminacyjny moment dramatu – wydanie Andromedy na „pożarcie” ketosowi²⁷. Dwa elementy konstrukcji tej sceny na wazach greckich są tu niezwykle ciekawe. Po pierwsze, Andromeda, przedstawiona w stroju orientalnym, tzw. etiopskim – w krótkiej tunice, spodniach i czapce, po drugie – przywiązana jest do pali w sposób dość niezwykle jak na ofiarę przeznaczoną na pożarcie: z rozpostartymi ramionami. Jej postać została ujęta statycznie. Stoi bierna, wyczekuje, ale u Sofoklesa i malarzy wazowych to wyczekiwanie, przeciwnie niż w micie, nie jest wyczekiwaniem na pożarcie, lecz na gwałt²⁸. Tę niepokojącą przyszłość podkreślają służący, którzy niosą szkatułkę, alabastrony i lustro, podarunki typowe dla scen zaślubin. Sofokles, ukazując ten popularny mit, odwołał się w swojej sztuce do podwójnej symboliki, właściwej greckiemu sposobowi postrzegania świata jako związku przeciwstawnych fenomenów. Śmierć Andromedy przedstawił jako zaślubiny. Ślub łączył się z przejściem z *oikos* ojca do nowego domu, rozpoczynało się nowe życie²⁹. W *Andromedzie* Sofoklesa jednak oblubieńcem jest sam Hades. Dzięki takiemu porównaniu powstała nowa metaforyczna warstwa znaczeniowa, w której ofiara przez pożarcie zostaje oddana jako ofiara przez akt seksualny, a śmierć – przez zaślubiny (rys. 1). Jest to, jak pisze Kerényi, swoista „dialektyka życia ze śmierci oraz śmierci z życia”³⁰.

-
- ²⁶ Autorowi nie jest znane tego typu przedstawienie mimo kilkuletnich kwerend. Znane są natomiast przedstawienia mitycznych herosów połkniętych przez potwory jak Heraklesa czy Jazona. Podobny (ale nie identyczny) obraz starej kobiety pojawia się dopiero u Boscha w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (1480/90) na panelu przedstawiającym piekło, gdzie we wnętrzu fantastycznego zwierzęcia stara kobieta nalewa wino z beczki, a samo wnętrze jest gospodą (zob. motyw gospody śmierci i karczmarki w poezjach Michała Anioła), czy Petera Breughla Starszego na obrazie *Szalona Greta*.
- ²⁷ J.R. Green *Theatre in Ancient Greek Society*, Routledge, London 1994, s. 18-21, fig. 2.2-2.4.
- ²⁸ Ketos symbolizował żywotność męskiej seksualności, zob. popularne w sztuce greckiej przedstawienia nimf płynących na ketosie.
- ²⁹ W języku greckim komora grobowa nosiła nazwę *thalamos* – komnata nowożeńców; L.M. Darnforth *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton University Press, Princeton 1982.
- ³⁰ K. Kerényi *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 172.



Rys. 1. Konstrukcja sceny ofiarowania Andromedy w tragedii Sofoklesa

Podobnie, jak się wydaje, motyw ten potraktował Eurypides w zaginionej tragedii *Andromeda*. Dramat ten sparodiował w *Tesmoforiach* Arystofanes, który za Andromedę podstawił nie starą matkę Hyperbolosa, ale starego mężczyznę – Mnesilocha³¹. Uratować przed potworem (policjantem) ma go Perseusz (Eurypides). Jednak, jak możemy przypuszczać, konstrukcja podstawionej postaci starej baby w komedii Frynicha była odmienna niż u Arystofanesa czy Eupolisa i nieobliczona na żart polityczny³².

Konstrukcja postaci

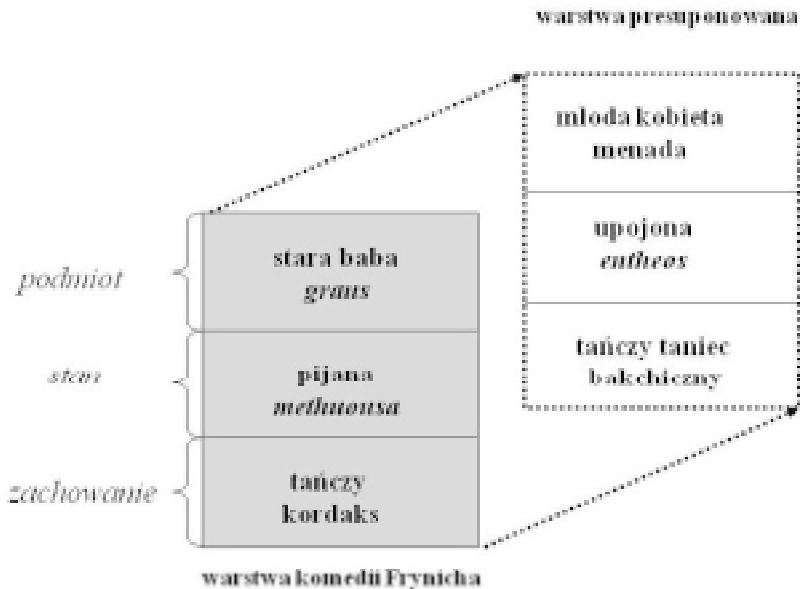
Postać starej baby wprowadzona do literatury przez Frynicha, znana nam pośrednio z *Chmur* Arystofanesa, skonstruowana została według następującego schematu: podmiot (starucha = *graus*) – stan (pijana = *methouosa*) – zachowanie (tańczy *kordaks*); stan, w jakim znajduje się postać, warunkuje jej zachowanie. Na konstrukcję samego podmiotu składają się dwa duże zbiory semiotyczne: „kobiecość”

³¹ W. 1009-1135. Por. ze sceną z komedii Arystofanesa *Tesmoforie* (w. 755) przedstawioną na czerwonofigurowym kraterze dzwonoватыm z Tarentu (380-370 r. p.n.e.), zob. J.R. Green *Theatre in Ancient Greek Society*, s. 64, fig. 3.7.

³² Dopiero Eupolis wykorzystuje postać starej pijaczki tańczącej *kordaks* do ośmieszenia matki Hyperbolosa.

Borowicz Obrazowanie jako pocieszenie

oraz „starość”. Całość ma wydźwięk negatywny ze względu na użytą formę *graus* (a nie *graia*). W powstałej ramie kognitywnej, zakreślającej pole semantyczne pojęć „starucha”, „stara baba”, mieszczą się m.in. następujące profile (fasyty): kapłanka, menada, niańka (*trophos*), położna (*maia*), wiedźma (*pharmakeutria*), hetera, żalobnica/płaczka, sybilla, matka, karczmarka, gospodyni, dozorczyńni, handlarka czy kuplerka, przy czym negatywny wydźwięk terminu *graus* podświetla profile o zabarwieniu ujemnym. Ten nieostry obraz pola semantycznego, jaki otrzymaliśmy dookreślają jednak pozostałe elementy konstrukcji postaci: stan (upojenie) i zachowanie (taniec). Obie cechy podświetlają profil „menada”. Analogiczny rezultat otrzymamy, jeśli spróbujemy odwrócić znaczenia poszczególnych pojęć składających się na strukturę postaci – dokonać przesunięcia semantycznego w ramach tego samego pola znaczeniowego (rys. 2).



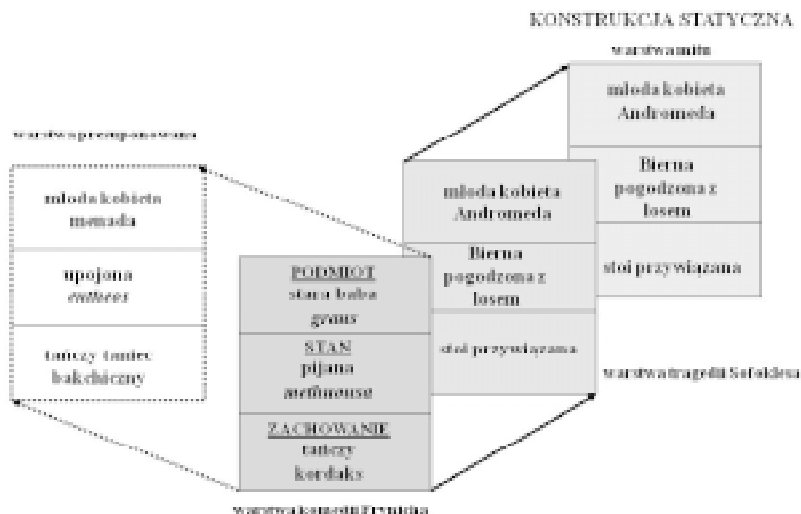
Rys. 2. Konstrukcja postaci starej pijaczki u Frynicha

Zamiast starej baby zobaczymy wtedy młodą menadę, zamiast pijaństwa (*methysis*)³³ – stan menadycznego upojenia (*enthusiasmōs*), zamiast wulgarnego kor-

³³ Stan, w jakim kobieta była *entheos* i *bakche*, łatwo dawał opisać się przez porównanie do upojenia winem, co często wykorzystują poeci okresu starej komedii. Dostęp kobiet do wina był jednak w starożytnej Grecji bardzo ograniczony, a w niektórych *poleis* nawet zakazany prawem, zob. Athenajos, X, 429a-b; J. Bremmer *The Old Women of Ancient Greece*, w: *Sexual Asymmetry. Studies in Ancient Society*, ed. by J. Block, P. Mason, J.C. Gieben, Amsterdam 1987, s. 202.

Szkice

daksa – bachiczny taniec. W warstwie presuponowanej postać starej baby okaże się parodią nie tyle Andromedy (co, jak możemy przypuszczać nie było celem poety, podobnie jak u Arystofanesa postać starego Mnesilocha ośmiesza nie Andromedę, ale Eurypidesa), ile bachantki. Jest to hiperbolizacja i celowe odwrócenie pojęć, dzięki któremu poeta uzyskał efekt komiczny. Jeśli porównamy teraz konstrukcję postaci starej baby z postacią Andromedy, okaże się, że relacja pomiędzy sceną z tragedii a sceną z komedii jest grą przeciwieństw (rys. 3).



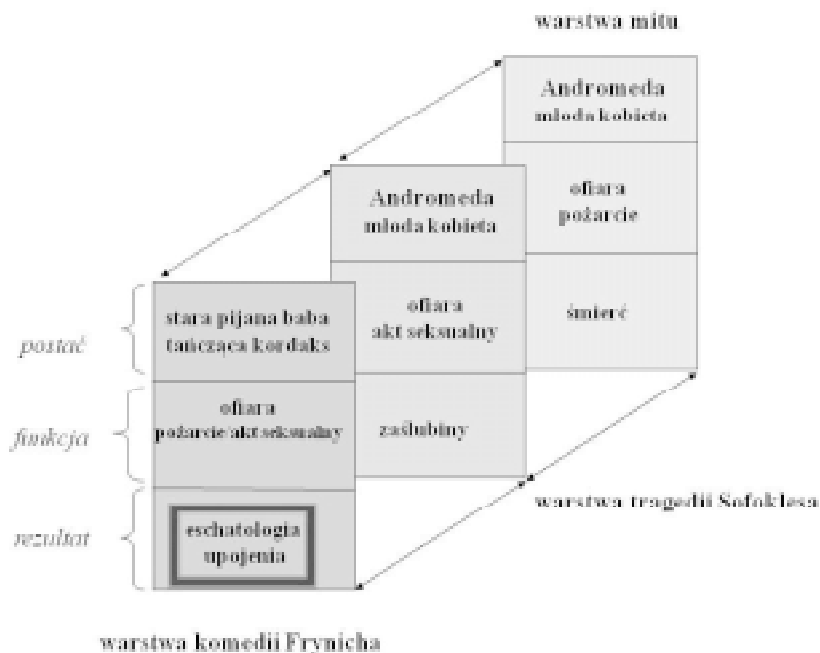
Rys. 3. Schemat porównawczy konstrukcji postaci starej baby i Andromedy w micie, tragedii Sofoklesa, komedii Frynicusa

Konstrukcja sceny (Rys. 4)

Podstawowa różnica między obrazem z mitu/tragedii a sceną z komedii polega na finale zawiązanej akcji. Andromedę ratuje heros – Perseusz (podobnie jak Herakles ratuje Hezjonę). Starucha nie ma tyle szczęścia i pożera ją ketos, co – idąc tropem Sofoklejskiej metaforyki – miało swój komiczny wymiar i oznaczało faktyczne dokonanie „zaślubin” i spełnienie aktu miłosnego. Stara baba musi zostać „pożarta”, żeby wzbudzić śmiech. Zabieg podstawienia za bohatera z tragedii lub mitu innej figury (w miejsce heroiny/herosa stara baba/satyr), który przez kontrastowe zestawienie cech zamienionych postaci wywoływał komiczne wrażenie jest znany m.in. ze sparodiowanych (odwróconych) przedstawień Heraklesa,

Borowicz Obrazowanie jako pocieszenie

Perseusza czy Jazona³⁴. Na czerwonofigurowej *oinochoe* Malarza Grupy Berlińskiej (470-460 r. p.n.e.) została przedstawiona scena z dramatu satyrowego – parodia jednej z prac Heraklesa³⁵. Jednak zamiast herosa widzimy tu przebranego satyra, który zamierza się maczuga na węża strzegącego nie jabłek Hesperyd, ale wiszących dzbanów z winem. Konstrukcja obrazu jest tu podobna jak w przypadku sceny z komedii Frynicha:



Rys. 4. Porównanie konstrukcji sceny „pożarcia” w micie, tragedii Sofoklesa oraz komedii Frynicha ujawniające obszar, w którym pojawia się pojęcie eschatologii upojenia

Fantasmagoria śmierci czy fantasmagoria obrazu?

Z lektury Homera wiemy, że dziecięcy Dionizos, po zabiciu przez Likurga jego mamek w *Nyseion* (w charakterze zwierząt ofiarnych), przestraszył się i wskoczył

³⁴ F. Lissarrague *Why Satyrs are Good to Represent*, w: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, ed. by J. Winkler, F.I. Zeitlin, Princeton University Press, 1990, s. 228-236.

³⁵ Tamże, s. 232, pl. 12.

w morską otchłń³⁶. Jeden ze scholiastów podaje również lokalny argijski mit, w którym Perseusz po zabiciu Dionizosa wrzucił jego ciało w toń lernejskiego jeziora, gdzie znajdowało się zejście do podziemi³⁷. Obie sceny obrazują nie tyle faktyczną śmierć, ile *nekýjē* Dionizosa, z której bóg, określane przydomkiem *Bo-ugenes* (określenie to pokrewne innemu przydomkowi Dionizosa – *Eiraphiotes*), powrócił żywy. Przywołany został przez menadyczne w swym charakterze kolegium starych kobiet przy dźwięku trąb – *salpinges* po dokonaniu ofiary prześlągalnej – wrzuceniu do jeziora barana. Miała ona obłaskawić potworną Hydrę, strzegącą wejścia do świata podziemnego³⁸.

Dionizos przebywał w morskiej otchłni, tak jak Herakles przebywał w wnętrzu ketosa, trzy dni³⁹. Oba te obrazy wskazują na zejście do Hadesu. Podobny scenariusz zarysowuje mit o Andromedzie, gdzie ofiara z młodej kobiety miała obłaskawić zesłanego przez Posejdona ketosa. We wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z ofiarą prześlągalną. Skąd jednak mogła wynikać konotacja pomiędzy zwierzęciem ofiarnym a postacią starej baby? Warto przywołać tu typowe określenie staruchy: *eriphos* – koźlątko⁴⁰, co było również kultowym przydomkiem Dionizosa (*Eriphos*), który sam (w doktrynie orfickiej) był koźlciem i zwierzęciem ofiarnym⁴¹. Rzeczywista ofiara, jaką składano Dionizosowi z koźlęcia lub barana, była jedną z najbardziej powszechnych. Można podejrzewać, że Frynich, podstawiając starą pijaną bachantkę za Andromedę nie tyle sparodiował sam mit, ile uczynił wyraźną aluzję do praktyk dionizyjskich, parodiując być może po części właśnie wspomniany w micie argiowski typ ofiary, który „przywołał” Dionizosa z otchłni. Żart Frynicha był więc operacją na żywej tkance mitu i obrzędu dionizyjskiego. Czy możemy jednak traktować postać wprowadzoną przez Frynicha wyłącznie jako prosty żart, i kpinę z czcicieli/czcicielki tego boga? Warto pamiętać, że bez względu na parodystyczny charakter sceny wciąż jesteśmy w greckim teatrze, w rzeczywistości świętej. Czy można wydrwić Dionizosa na jego własnym święcie? W *Tesmoforiach* Arystofanesa przebranemu za Andromedę Mnesilochowi śpieszy na ratunek Eurypides – u Frynicha stara menada jest pozostawiona sama

³⁶ Homer, *Iliada*, XXI, 125.

³⁷ *Scholium in Homeri Iliadem* XIV, 319; Plutarch *Peri Isidos kai Osiridos*, 364F; Sokrates z Argos, FGh, 310 F2; Interpretacja tzw. „Lerna ritual” zob. Ch. Sourvinou-Inwood *Hylas, The Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity*, Paul Åströms Förlag, Stockholm 2005, s. 190-207; autorka jednak nie zwraca większej uwagi na rolę ofiary z barana, zwłaszcza w przywołaniu Dionizosa.

³⁸ Hydra jako *Pylaochos* – strażnik bramy/wejścia, identyfikowany z Hadesem.

³⁹ *Lykofron, Aleksandra*, 31-33, 836-839 w: Callimachus *Hymns and epigrams and Lycophron*, trans. by A.W. i G.R. Mair, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1955, s. 323.

⁴⁰ Erazm, *Adagia*, 2.8.11.

⁴¹ O czym wspominają Hesychios oraz Stefan z Bizancjum; por. *Ritual Texts for the Afterlife*.

Borowicz Obrazowanie jako pocieszenie

sobie. Ta „niewinna” zmiana ma jednak poważne konsekwencje. Starucha zostaje poślgnięta przez potwora morskiego, który jest nie tylko ucieleśnieniem siły męskiej seksualności, ale również demonem śmierci⁴². Prosty i wulgarny żart niespodziewanie zaczyna wchodzić w sferę eschatologii. W rezultacie dionizyjska ofiara ze wspomnianego wyżej argiwskiego mitu zostaje spełniona⁴³. Stara baba przebywa tę samą drogę, co Dionizos, Perseusz, Herakles i Jonasz⁴⁴.

Czy jednak podstawienie starej menady w miejsce zastrzeżone dla herosa nie miało wywołać tylko podwójnego efektu komicznego: (1) zamiast młodej kobiety – stara pijaczka, (2) zamiast herosa, który ma zabić potwora – stara, odurzona winem baba? Starucha może wydawać się śmieszna w miejscu zastrzeżonym dla Perseusza czy Heraklesa, ale w obliczu śmierci nie podejmuje ona heroicznej walki w sensie fizycznym, nie mocuje się z morskim potworem, co stanowiłoby „właściwy” i najmocniejszy efekt komiczny. Nie jest też bezwolną ofiarą (*erifos/graus erifos*), złożoną dla obłaskawienia morskiego potwora. Jest *graus methuouosa* – wesołą i rozbawioną napełnioną winem/Dionizosem starą menadą, członkinią dionizyjskiego *thiasosu*, *pompe* i *komosu*⁴⁵. Upicie się w czasie dionizyjskiego *komosu* traktowano jako odwrócenie właściwego porządku; konotowało ono pojęcia triumfu i zwycięstwa⁴⁶. Stara baba walczy więc, tak jak Herakles, ale orężem, który jest jej dostępny, skrojonym na jej miarę i możliwości – upojeniem. Tańczy obsceniczny taniec, który – jak pisze Pauzaniusz – dla potomków herosa Pelopsa był tańcem zwycięstwa⁴⁷, wzniecając nim śmiech bo, w jej wykonaniu ma on więcej wspólnego z *aischrologia* – obscenicznymi gestami i żartami starej Iambe/Baubo⁴⁸. W rezulta-

⁴² J. Fontenrose *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins*, University of California Press, Berkeley 1959, s. 288.

⁴³ Poślgnięcie przez potwora morskiego jako metafora śmierci i odnowienia wiązana z rytami przejścia, zob. P. Metcalf, R. Huntington *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge (England)–New York 2006.

⁴⁴ Strabon, 16.2.28; Pliniusz, 5.69.

⁴⁵ Termin *thiasos* był związany z sekwencją *pompe* – *agon* – *komos* i skupiał w sobie wszystkie elementy dionizyjskiego kultu: był wtajemniczeniem (*telete*), bachicznym korowodem (*pompe*), choreją, orejbasią, a jego członkinie doznawały entuzjazmu i ekstazy, K. Bielawski *Thiasos w Bachantkach Eurypidesa*, „Meander” 1998 nr 1, s. 6.

⁴⁶ Arystofanes *Acharnejczycy*, w. 978-86; silny związek pomiędzy pijanym *komosem* a ideą triumfu/zwycięstwa występuje w poezji Pindara, zob. G. Hedreen *The Return of Hephaistos*, „Journal of Hellenic Studies” 2004 no 124, s. 49.

⁴⁷ Pauzaniusz, 6.22.1.

⁴⁸ Prawdopodobnie jest to też bezpośrednie odniesienie do praktyk związanych z kultem Demeter, gdyż Arystofanes (*Chmury*, w. 540) używa czasownika *skôptô* i *skômma* w odniesieniu do tańca *Kordaks*, zob. Diodor, 5.4.7; o związku misterium Demeter z obrzędami Dionizyjskimi świadczą *Iobakheia*, które nadzorowało w Atenach kolegium starych kobiet.

Szkice

cie wyszydza śmierć, gdyż wie, że nie jest w stanie oswoić potęgi morza/śmierci, ale może „mu się zaśmiać w twarz”, gdyż „wieczyste morze/śmiać się nie umie”⁴⁹. Paradoksalnie – zwycięża!

Zaprezentowany literacki obraz pożarcia śmiesznej staruszki, jaki znamy pośrednio z *Chmur* Arystofanesa wydaje się być nie tylko komicznym odbiciem motywu obecnego w mitologii i tragedii greckiej polegającym na zamianie postaci, ale to *descensus ad inferos* – rzeczywiste zejście do podziemi, scenariusz śmierci inicjacyjnej – to jednoczesna inicjacja i śmierć, które – jak pisze Stobajos – odpowiadają sobie „słowo za słowo, rzecz za rzecz”⁵⁰. Nie dajmy się jednak zwieść zbyt łatwo temu porównaniu, bo przecież to nie jest prawdziwy obraz symbolicznej śmierci właściwy greckiej tragedii, ale jej parodia, wyszydzenie i ośmieszenie podkreślone dodatkowo przez komiczną formę utworu. Odbity w komedii obraz starej pijaczki w brzuchu wieloryba to, jak pisze Pliniusz prosta, niewyszukana kreacja „powszechnego poczucia ludzi”⁵¹. To odpowiedź na te nauki, które głosiły całkowitą śmiertelność natury człowieka, generująca jednocześnie w sobie te elementy ogólnej metafory przejścia, które pozbawione patosu i refleksji właściwej filozofii wyłaniały się raczej z *pistis* prostego Greka kryjącego lęk przed starością i śmiercią nie tyle „mądrym szukaniem” w ogrodach Akademii, ale wyobrażeniami brutalnej siły i upojenia. To ośmieszenie śmierci jest skierowane ku wnętrzu ciała, jest ukojeniem pierwotnego lęku – grą lustrzanego odbicia świadomości, która swoim nieustannym dążeniem do obrazowania niepoznawalnego przypomina zachowanie „przerażonego ptaka/tłukącego się o przeźroczystą szybę”⁵², poświadczając tym samym, że my ludzie nie umiemy żyć w fantasmagorii. Dionizos po raz kolejny ukazuje tu swoją przewrotną komiczno-tragiczną maskę.

49 A. Świrszczyńska *Morze i człowiek*, w: tejsze *Mówię do swojego ciała. Talking to my Body*, „Colonel Press”, Kraków 2002, s. 153-55.

50 A. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, przekł. zbior., Universitas, Kraków 2006, s. 289.

51 XXVIII:22, w: tegoż *Historia naturalna*, s. 86

52 Cz. Miłosz *Traktat teologiczny*, w: *Druga przestrzeń*, Znak, Kraków 2002, s. 63.

Abstract

Sebastian BOROWICZ
Jagiellonian University (Kraków)

Image As the Act of Consolation. Some Remarks on the Metaphor of Passage in the Classical Literature

The article deals with the problem of the Greek consciousness' limited ability to image certain abstract notions: abyss/chasm, death and the Underworld in the Classical period. The first part of the analysis, based on Greek classical literature sources, concerns the general problem of categorization and conceptualization of the idea of the Underworld which human consciousness was trying to seize by means of a metaphor „to die is to pass”. The author argues that the ability of the human mind (*gnome*) to understand abstract notions metaphorically limits the idea of the Underworld simultaneously; it is a reversed reflection of the senses experienced during reality, which creates the anti-world of human visions of passage into a different space. Only the notion of chasm does not have its mirror image; however, it is still perceived as a part of the Greek *kosmos* (order). Being conceived as a physically existing space, it is frequently figured as a whale's barrel. The second part contains a detailed structural analysis of an old, drunken woman's figure being devoured by a whale which was introduced in Phrynichos' lost comedy. The example is to illustrate the mechanism in displaying abstract notions connected with the sphere of death which the Greek mind could only properly understand as the act of *mimesis*. Such a construction of the Underworld and chasm which was just an extension of the existing reality denoted the human desire to get rid of fear of emptiness. The image of the „inexpressible” was, as a result, a mode of self-consolation.